

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка

Софія ФІЛОНЕНКО

*Масова література в Україні:  
дискурс / гендер / жанр*

Монографія

Донецьк

Издательство  
**ЛАНДОН-XXI**

2011

УДК 821.161.2:305 «312»  
ББК 83.3.4 Укр  
Ф 55

Рецензенти:

**Т. В. Бовсунівська**, доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет імені Тараса Шевченка).

**Н. І. Заверталюк**, доктор філологічних наук, професор (Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара).

**О. П. Куца**, доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

**З. Б. Лановик**, доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Науковий редактор:

**Т. І. Гундорова**, доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка  
(Протокол № 11 від 29 червня 2011 року).*

**Філоненко С. О.**

Ф 55           Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія /  
Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. – 432 с.

ISBN 978-966-2569-33-9

Монографія присвячена сучасній українській масовій літературі в аспекті її творення та рецепції. Розглядається проблема формування популярного письменства в Україні, його жанрова система, механізми відтворення жанрових канонів. Предметом аналізу є гендерний дискурс жанрів, репрезентація стереотипів фемінності й маскулінності.

Книжка адресована літературознавцям, викладачам, аспірантам, студентам-філологам. Вона стане в пригоді всім, хто цікавиться сучасним літературним процесом в Україні.

**УДК 821.161.2:305 «312»  
ББК 83.3.4 Укр**

**ISBN 978-966-2569-33-9**

© С.О. Філоненко, 2011

# Зміст

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ ПЕРШИЙ. Масова література як художній феномен</b> .....	19
1. Літературна ієрархія і канон: місце масової літератури .....	20
2. Проблема термінології .....	32
2.1. Термін «масова література» .....	32
2.2. Масова література / популярна література .....	36
2.3. Масова література / белетристика .....	40
2.4. Масова література / паралітература .....	42
2.5. Масова література / розважальна література (література для дозвілля) .....	44
2.6. Масова література / тривіальна література .....	45
3. Специфіка масової літератури .....	47
3.1. Масова література як індустрія .....	47
3.2. Особливості змісту масової літератури .....	61
3.3. Теорія «формульної літератури» Джона Кавелті .....	64
3.4. Концепт читабельності в масовій літературі .....	68
3.5. Масова література як нормативна поетика .....	72
3.6. Функції масової літератури .....	74
4. Вивчення масової літератури: наукові підходи .....	76
<b>РОЗДІЛ ДРУГИЙ. Формування масової літератури в сучасній Україні</b> .....	91
1. Чинники розвитку масової літератури .....	92
2. Дискусія про популярне письменство .....	106
3. Проблема українського бестселера .....	124
4. Масова література і питання глобалізації .....	137
<b>РОЗДІЛ ТРЕТІЙ. Жанрова система масової літератури: теоретичний аспект</b> .....	143
1. Категорія жанру в масовій літературі .....	146
2. Система жанрів масової літератури: питання динаміки й типології .....	154
3. Механізми відтворення жанрових канонів .....	164
3.1. Жанри і видавнича практика .....	164
3.2. Посібники для авторів масової літератури .....	170
3.3. Жанрові письменницькі об'єднання .....	176
3.4. Закони детективного жанру як зразок «жорсткого» канону .....	181
4. Взаємодія гендеру і жанру .....	188

<b>РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ. Гендерно-жанрові моделі популярної белетристики</b> .....	201
1. Гендерна парадигма «адреналінових» жанрів .....	202
1.1. Український супермен: дискурс маскулінності в жанрі бойовика (Леонід Кононович, Василь Шкляр) .....	209
1.2. Феміністичний неонуар: тип супержінки (Алла Серова) .....	222
1.3. Гендерні моделі готичного детективу (Андрій Кокотюха) .....	230
1.4. Поєдинок слідчого і жінки-вбивці в ретро-детективах (Валерій і Наталя Лапікури) .....	240
2. Гендерний дискурс «ендорфінових» жанрів .....	255
2.1. «Серія з дельфіном»: любовний роман як колективна жіноча фантазія .....	260
2.2. Паранормальний романс: чоловік і жінка в альтернативній реальності (Наталка Шевченко) .....	271
2.3. Сучасна мелодрама: мрія про ідеального чоловіка .....	281
2.3.1. «Амури» влади з народом (гендерний аспект повісті Марії Матіос «Учора нема ніде» на тлі романів Тетяни Устінової) ...	282
2.3.2. Егоїст як герой мелодрами (Марина Гримич) .....	293
2.3.3. У пошуках українського лицаря (Леся Романчук) .....	298
2.4. Сентиментальний кітч: жіночі історії в глянцеvih журналах (Наталія Нікішина) .....	316
2.5. Постфеміністичні колізії жанру чикліт (Світлана Пиркало, Наталка Сняданко) .....	324
 <b>РОЗДІЛ П'ЯТИЙ. Гендерний дискурс масової літератури nonfiction</b> .....	343
1. Між Стервою і Незнайомкою: гендерні моделі психологічних порадників для жінок (Лада Лузіна, Юрій Макаров) .....	346
2. Жінка і чоловік на кухні: гендерні аспекти кулінарної есеїстики (Світлана Пиркало) .....	359
3. Жанр травелогу: випробування мужності (Максим Кідрук) .....	368
 <b>ВИСНОВКИ</b> .....	378
 <b>ЛІТЕРАТУРА</b> .....	382
 <b>ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК</b> .....	417

# Вступ

Чи є в Україні масова література? Питання здається абсурдним. Вітчизняні читачі, як і американські, англійські, німецькі, французькі, польські та російські, у більшості своїй симпатизують розважальним жанрам: детективам, бойовикам, пригодницьким і любовним романам, фентезі й науковій фантастиці. На полицях книгарень будь-якого міста або містечка України ми побачимо той самий набір популярних авторів: Стівен Кінг і Дар'я Донцова, Агата Крісті й Олександра Мариніна, Борис Акунін і Сергій Лук'яненко, Фрідріх Незнанський і Генрі Лайон Олді, Стефані Майер і Джоан Ролінг.

Питання доведеться переформулювати: чи є в Україні *українська* масова література?.. У середовищі людей, причетних до виробництва, розповсюдження й оцінки книг, найчастіше почуєш заперечну, навіть різко негативну відповідь, обрамлену ремствуваннями: «Мізерні наклади! Немає цікавих авторів! Знищено систему книготоргівлі! Відсутній масовий україномовний читач!»

Годі ламентаций. Насправді, не все так погано в нашому домі. Хоч і неквапно, із традиційним «довгозапряганням», але з кожним роком українська масова література примножується й розвивається. З'являються новинки від Василя Шкляра, Андрія Кокотюхи, Валерія і Наталі Лапікур, Ірен Роздобудько і Лариси Денисенко, братів Віталія і Дмитра Капранових і подружжя Наталки та Олександра Шевченків, Лесі Романчук і Сімони Вілар, Олександра Вільчинського і Марини Гримич, Люко Дашвар і Лади Лузіної, Наталки Сняданко і Світлани Пиркало, Марини Меднікової й Алли Серової. Окремі серії розважальної літератури публікують агенції сестер Демських та «Зелений пес», «Клуб сімейного дозвілля», «Нора-друк», «Фоліо», «Дуліби», «Факт» і «Кальварія». Масова література поступово опановує нові жанри, формули, формати.

Щороку відкриває таланти конкурс «Коронація слова». Популярні книги потрапляють до рейтингів, всеукраїнських і заснованих окремими виданнями чи медіа-структурами. Письменники проводять презентації новинок, автограф-сесії і промо-тури країною, дають інтерв'ю пресі й на телебаченні, а часом, як-от Василь Шкляр, перебувають в епіцентрі політичних скандалів. Деякі українські автори: Андрій Курков, Генрі Лайон Олді (Дмитро Громов та Олег Ладиженський), Сімона Вілар, – здобули визнання в Росії, країнах Євросоюзу. Творам Андрія Кокотюхи, Валерія та Наталі Лапікур, Ірен Роздобудько, Лади Лузіної, Марини Меднікової пощастило на екранізації.

Сучасна масова література вряди-годи опиняється в полі зору вітчизняних критиків, журналістів, соціологів, яких цікавить актуальна словесність. Подеколи друковані та Інтернет-видання, книгарні влаштовують публічні обговорення проблеми українського бестселера, розвитку окремих жанрів чи ук-

раїнської «комерційної» белетристики в цілому. Питання вітчизняного масліту доволі активно мусується у віртуальному просторі, на форумах і спеціалізованих літературних порталах. Утім, в академічному літературознавстві масова література досі залишається в становищі позашлюбної дочки чи пасербиці. Студіюванню її як феномена заважає науковий снобізм, через який популярні твори безоглядно потрактовано як «непотріб», «макулатуру» й апіорі викреслено з легітимних об'єктів аналізу. На поважних наукових зібраннях з вуст авторитетних учених неодноразово доводилося чути симптоматичні питання: «Як Ви можете досліджувати таке сміття? Чи може нормальна людина *таке* читати й вивчати?» Як результат – масова література досі залишається «великим нечитомим» («great unread»), за висловом Маргарет Коен та Франко Моретті, – тобто «непрописаною» в літпроцесі, теоретично неосмисленою.

Між тим, зарубіжне літературознавство, культурологія, соціологія упродовж ХХ століття виробили вагомий теоретичний апарат для розгляду масової літератури. Варто згадати в цій контексті праці Джона Кавелті, Кена Гелдера, Клайва Блума, Еліс П. Гекетт, Френка Л. Мотта, Джона Сазерленда, Тоні Беннета, Пітера Свірські, Скотта МакКрекена, Крістін Гледхілл, Алена-Мішеля Бойе, Даніеля Куеня, Жоржа Товерона, Даніеля Фонданеша, Маріанни Тальман, Маріон Божон, Еви Д. Бекер, Хайнца Отто Бюргера, Петера Домагальські, Ганса Дітера Циммермана та багатьох інших.

За часів СРСР студії над масовою літературою не належали до пріоритетних напрямів науки. Два сплески інтересу до неї пов'язані з діяльністю російських формалістів Юрія Тинянова, Віктора Жирмунського, Віктора Шкловського, Бориса Ейхенбаума й зі структурно-семіотичними дослідженнями Тартуської школи, зокрема, фундаментальними розвідками Юрія Лотмана. Спорадично до питань масової літератури, у тому числі «буржуазної» зарубіжної, зверталися Нея Зоркая, Микола Анастасьєв, Діляра Жантієва, Роман Самарін, Ірина Никифорова, Олександр Сенкевич. В останні 25-30 років у російському літературознавстві відчувається інтерес до масової літератури, що посвідчують праці Абрама Вуліса, Лева Гудкова, Бориса Дубіна, Марії Черняк, Іллі Саморукова, Кирила Чекалова, Миколи Мельникова, Оксани Крижовецької, Наталії Купіної, Марії Литовської, Наталії Ніколіної, Тетяни Щирицької, Наталії Агафонової, Ольги Бірічевської, Євгена Жарінова, Євгена Козлова, Жанни Федорової, Сергія Чуприніна, Юлії Ремасвої, Бориса Туха, Олексія Чернова; статті Ірини Кабанової, Ольги Обухової, Нінель Литвиненко, Наталії Смирнової, Григорія Тульчинського, Марини Загідулліної, Ірини Савкіної, Тетяни Кузнецової, Володимира Лукова, Михайла Лукова, Романа Арбітмана, Ольги Бугославської.

В українському літературознавстві до питань популярного письменства зверталися час від часу. Окремі аспекти проблеми читача й масового читання висвітлено в роботах Олександра Білецького, Григорія Сивоконя, Миколи Іг-

натенка, у 1990–2000-х роках – Марії Зубрицької, Романа Гром'яка, Григорія Грабовича, Ярослава Поліщука, Галини Соловій, Людмили Семиног. Спостереження над специфікою й функціонуванням сучасної масової літератури, окремих її жанрів, над проблемою українського бестселера наявні в працях, літературно-критичних статтях Євгена Барана, Наталії Валусевої, Володимира Даниленка, Наталії Висоцької, Ніни Герасименко, Соломії Павличко, Ніли Зборовської, Марії Зубрицької, Ярослава Голобородька, Олександра Овсюка, Ярослава Поліщука, Тетяни Свербілової, Роксани Харчук, Володимира Панченка, Тетяни Гребенюк, Марії Домбровської, Андрія Кокотюхи, Тетяни Трофименко, Яни Дубинянської, Костянтина Родика, Ігоря Самохіна, Олександра Стусенка, Івана Андрусика, Вікторії Поліненко, в інтерв'ю Оксани Забужко, Василя Шкляра, Андрія Кокотюхи, Марії Матіос, Ірен Роздобудько, Анатолія Дімарова. Найсерйозніша на сьогодні праця стосовно природи кітч належить Тамарі Гундоровій – «Кітч і література. Травестії» (2008), роздуми про історію української масової літератури та її взаємодію з народництвом, модернізмом, постмодернізмом наявні в працях «ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму» (1997, 2009) і «Постчорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005).

В українській гуманітаристиці останніми роками зростає увага до масової культури: захищені дисертації Алли Данилюк, Наталії Міщенко, Наталії Доній, Юлії Рєви, Ольги Вержанської, Вадима Лебедева, Алли Васюріної, Олени Левченко, Олени Устименко-Косоріч, Елеонори Шестакової, перекладено українською мовою класичні праці Теодора Адорно, Вальтера Беньяміна, Жана Бодріяра, Умберто Еко, Джона Сторі. Науковці Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди – Тарас Лютий та Олег Ярош у рамках проекту НАН України «Тенденції розвитку сучасної масової культури: світовий та національний контексти» написали розвідку «Культура масова і популярна: теорії та практики» (2007); група вчених Українського центру культурних досліджень на чолі з Олександром Гриценком опублікувала «Нариси української популярної культури» (1998); побачив світ цикл статей мистецтвознавця Наталії Мусієнко про масовість та елітарність у культурі античності, Середньовіччя, Ренесансу, Просвітництва і романтизму. У 2000-х роках науковці дістали можливість подискутувати про розвиток масової культури, літератури, кітч на кількох конференціях, симпозіумах та семінарах: «Масова література: від давнини до сучасності» (Бердянськ, 2006), «Кітч у сучасній культурі» (Київ, 2010), «Зони контакту: література і масова культура» (Київ, 2010), «Література і паралітература: де межа?» (Київ, 2010).

Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю цілісного розгляду сучасної української масової літератури як невід'ємної частини літературного процесу, вивчення її жанрово-тематичних канонів, особливостей побутування, критичної рефлексії. Перше завдання – довести, що українська масова література існує, описати її як окреме соціокультурне й художнє

явище, зі специфічною системою жанрів і закономірностями функціонування. Прагнемо ствердити її як легітимний об'єкт наукового аналізу. По-друге, ставимо собі за мету артикулювати у вітчизняному літературознавстві європейські та американські концепції масової літератури, головню ті, що стосуються її жанрового виміру. Спробуємо визначити, як формуються жанрові канони популярної літератури і якими механізмами вони підтримуються.

Для аналізу обрано гендерний аспект масової літератури. Це мотивується не лише актуальністю гендерних студій у царині літературознавства наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Репрезентація фемінного й маскулінного є одним із найсуттєвіших елементів масової літератури. Нам імponує думка Тані Модлескі про те, що гендер є не «додатковою» аналітичною категорією при студіюванні популярної белетристики, а категорією центральною, «ключовою» [633, 38].

Гендерний підхід до масової культури і, зокрема, літератури, довів евристичність у працях Тані Модлескі, Дженіс Редвей, Ніни Дітріх, Наталі Фентон, Джоанн Голлоуз, Лани Ф. Раков, Рези Л. Дудовіц, Рікке Шубарта, Філіппи Гейтс, Сьюзан Джеффордс, Джейн Донаверт, Кетлін Грегорі Кляйн, Мішель Б. Сланг, Саллі Ровени Мант, Кетрін Нікерсон, Джозефа А. Кестнера, Карли Терези Кунгл, Луїзи Пассеріні, Розалінди Ковард, Діани Голмс, Керол Торстон та ін. У російському літературознавстві гендерний підхід успішно застосовують Ірина Тартаковська, Ольга Бочарова, Тетяна Максимова, Ірина Савкіна, Володимир Березін, Галина Пономарьова, Олена Трофимова, Ольга Вайнштейн, у білоруському – Альміра Усманова. Праці українських учених Тамари Гундорової, Євгенії Кононенко, Ганни Улюри, Анни Таранової, Тетяни Воробійової демонструють продуктивність використання літературознавцями гендерного інструментарію для аналізу явищ популярного письменства.

Соціологічні дослідження читання засвідчили стійку прив'язаність кожної статі до конкретних жанрів: бойовиків, кримінальних романів, наукової фантастики – і сімейних саг, любовних романів, чикліт<sup>1</sup>. Гендерні конотації зримо і незримо супроводжують весь процес виробництва й споживання масової літератури й культури в цілому. Уже перший погляд на палітурку масового видання дає нам уявлення, до якої рубрики слід віднести книгу – «чоловічої» або «жіночої». Про це сигналять колористична гама («рожеві» / «чорні» романи), шрифти, малюнки (сердечка, коштовності, квіти / зброя, криваві плями, автівки), імена авторів (Барбара Картленд, Сімона Вілар, Анна Берсенєва / Рекс Стаут, Леонід Кононович, Брати Пітерські), ключові слова-«маркери» в назвах творів (ніжність, пристрась, троянда, кохання, поцілунок, серце / кров, смерть, убивство, кілер), назви серій («Мелодії серця», «Квіткова» / «Грозові ворота», «Спецназ ГРУ»).

<sup>1</sup> Чикліт як літературне явище докладно описуватиметься в пункті 2.5 четвертого розділу монографії.



Уже в момент придбання книги певного жанру ми можемо приблизно уявити, які образи чоловіків і жінок там зустрінуться: ніжні «попелюшки» і шляхетні лицарі любовного роману, круті парубки та агресивні фатальні красуні в hard-boiled-детективі чи бойовику. Жанр задає гендерний дискурс твору. Гендерна тематика заявляється самими назвами творів: «Леді-бос» Джеккі Коллінз, «Леді-бомж» і «Леді-мер» Дар'ї Істоміної, «Леді-стерва» Юлії Шилової, «Жінка у світі чоловіків» Барбари Картленд, «Чоловічі ігри» Олександри Мариніної, «Жіночий час, або Війна статей» Едуарда Тополя, «Чоловіки, які ненавидять жінок» Стіга Ларссона, «У світі мужчин, пардон, тварин» Люби Клименко, «Останній герой» Олександра Вільчинського, «Феміністка» Леоніда Кононовича, «Мама, донька, бандюган» Андрія Кокотюхи, «Клуб зразкових чоловіків» Олександра Медведєва, «Татова доня» Дани Дідковської. Гендерний аспект може акцентуватися специфічною формою видання: так, брати Капранови поділили «Кобзар-2000» на дві частини-версії – «чоловічу» (hard) і «жіночу» (soft).

В останні десятиліття внаслідок гендерного експериментування стрімко розвинулися нові жанри. Спроби уявити жінку в ролі слідчого, приватного детектива, спецагента, зоряного воїна ведуть до «фемінізації» бойовиків, шпигунських, кримінальних романів, фантастики. Привнесення мелодраматичної лінії до сюжету спричинило появу «жіночих», «затишних», «іронічних» детективів, «рожево-чорних» опусів – кримінальних мелодрам, романтичного саспенса<sup>2</sup>. Жанр чикліт утворила зміна традиційної характеристики героїні любовного роману, яка більше не хоче бути янголоподібною, натомість уперто будує кар'єру, проводить час із подружками й друзями-гомосексуалістами. Жанрові інновації – наприклад, поява жіночого детективу, феномени Олександри Мариніної і Дар'ї Донцової, – стали предметом дискусій, що виходять за рамки власне літературних, обертаються навколо питань трансформації гендерної системи сучасного суспільства, зміни ролей чоловіка і жінки. Нас цікавить, як формується зв'язок розважального жанру й гендеру, як зміна гендерних стереотипів у канонічних жанрах веде до появи нових.

Певна річ, темпи видання масової літератури випереджають фізичні можливості дослідника прочитати й вичерпно описати всі тексти. Як зауважив Кен Гелдер, «поле популярної белетристики таке величезне, що навіть ті коментатори, які прагнуть охопити його в цілому, неминуче озирають лише вершечок айсберга». Твори, взяті до розгляду найсумліннішим науковцем, завжди будуть лише «краплиною в океані» масової літератури [580, 3]. У випадку популярного письменства перечитування всіх абсолютно без винятку текстів певного жанру є непотрібним, оскільки їх поетика стереотипна, по-

<sup>2</sup> Слово «саспенс» (від англ. suspense – тривога, напружене очікування) в межах цього дослідження вживається в значенні художнього прийому, покликаного занурити читача / глядача в згаданий емоційний стан (як у фільмах Альфреда Гічкока), а також у значенні жанрового різновиду детективної літератури – так званого «крутого» детективу (hard-boiled mystery).

вторювана. За словами Марії Зубрицької, «...для читача-шанувальника жанрів масово-популярної літератури – кримінальних, пригодницьких жанрів чи жанру мелодрами – досить прочитати кілька творів одного жанру, щоб у наступних текстах віднайти аналогічні схеми, явища, події і майже однакову композиційну структуру» [166, 289]. Стосовно новітнього українського письменства є додаткове ускладнення: позаяк масова література досі перебуває на початковому етапі розвитку, багато жанрів існують у синкретичному вигляді. Побутують проміжні форми між масовою та елітарною літературою, мідл-літературою, випадки, коли письменники-інтелектуали свідомо беруться до створення національного масового продукту.

Матеріалом для аналізу стали твори українського письменства, що були надруковані починаючи з 90-х років ХХ століття. Ми керувалися критеріями вираженої жанровості, тобто максимальної близькості до жанрового канону, репрезентованості гендерної проблематики в тексті, а також критерієм якості – обирали твори, які стали відомими, популярними, відзначені преміями, здобули прихильність читачів, викликали дискусії. Це «бойовики» Леоніда Кононовича (так звана «Тартарівська» серія про пригоди детектива Оскара) і Василя Шкляра («Елементал»), готичні детективи «Темна вода» і «Легенда про Безголового» Андрія Кокотюхи, серія «Інспектор і кава» Валерія і Наталі Лапікур, роман Алли Серової «Правила гри», створений у жанрі «феміністичного неонуару», любовні романи із «Серії з Дельфіном», видані Літературною агенцією сестер Демських, фентезійний любовний роман «Містичний вальс» Наталки Шевченко, мелодрами Марії Матіос «Учора нема ніде», Марини Гримич «Егоїст» і цикл Лесі Романчук «Не залишай», сентиментальні історії в жіночих глянцевиx часописах Наталі Нікішиної, романи в жанрі чикліт: «Не думай про червоне» Світлани Пиркало і «Колекція пристрастей» Наталки Сняданко. Серед жанрів nonfiction ми зупинилися на психологічних порадниках «Секс и город Киев» Лади Лузіної і Юрія Макарова, збірці кулінарних есе «Кухня егоїста» Світлани Пиркало і травелозі «Мексиканські хроніки» Максима Кідрука. Вряди-годи, щоб уточнити рамки жанрів, до порівняльного аналізу ми залучали окремі твори зарубіжної літератури (Гелен Філдінг, Тетяни Устінової, Маші Царьової, Петра Вайля та Олександра Геніса, колективну збірку оповідань «Коктейль Cosmopolitan» та ін.).

Масова література – складне утворення, що zarazом є частиною словесності й масової культури. Вивчення її як феномена неодмінно має міждисциплінарний характер. Для повного висвітлення специфіки функціонування популярного письменства доцільно користуватися методами соціології, культурології, лінгвістики.

*Методологічною основою* дослідження стали праці науковців, які розробили категоріальний апарат для вивчення специфіки й функціонування масової літератури: Джона Кавелті, Кена Гелдера, Клайва Блума, Джона

Сазерленда, Скотта МакКрекена, Джойс Серікс, Пітера Свірські; Юрія Лотмана, Марії Черняк, Іллі Саморукова, Сергія Чуприніна, Наталії Купіної, Марії Литовської, Наталії Ніколіної; Тамари Гундорової. Інтегрованість масової літератури в соціокультурний контекст зумовила звернення до праць соціологів, культурологів: Лева Гудкова, Бориса Дубіна, Олександра Захарова, Ганни Костіної, Григорія Тульчинського, Катерини Шапінської, Олександра Гриценко, Євгенії Кононенко. Гендерний підхід до текстів масової літератури базований на ідеях Тані Модлескі, Дженіс Редвей, Джоанн Голлоуз, Рези Л. Дудовіц; Ірини Савкіної, Ірини Тартаковської, Альміри Усманової, Ольги Вайнштейн, Ганни Улюри. Методологія дослідження заснована на комплексному системному підході, що сполучає структурно-типологічний метод та рецептивний підхід із практиками дискурс-аналізу та гендерного аналізу текстів.

*Ключові слова* цієї студії – масова література, гендер, дискурс, жанр. Спробуємо стисло окреслити наше розуміння кожного з них.

**Масова література.** Поза сумнівом, літературний процес ХХ – початку ХХІ століть годі уявити без масової літератури. Вона є найбільш поширеною, розповсюдженою, читаною й популярною у світі. Проте її твори найчастіше отримують негативну оцінку як низькоякісні, маргінальні. Високочолі критики презирливо іменують їх тривіальними, банальними, дешевими, бульварними, а також «кітчем», «трешем» (сміттям), «макулатурою», «мотлохом», словесним «фаст-фудом» або «жуйкою». Тривалий час філологія погордливо оминала цей тип письменства. Історія мистецтва слова розумілася як історія Серйозної, Високої, Елітарної, Класичної літератури. Унаслідок цього сформувалася модель літературної історії, яку Юрій Тинянов образно назвав «історією генералів» [448, 270], тобто винятково творів з високої полиці, а Лев Гудков іронічно окреслив як «зведення всієї біології до метеликів» [104].

Для критиків масова література є «головним болем», оскільки це не лише аналітична, але й оцінювальна категорія. Відтак, праці про масову літературу часто починаються з її апології, ствердження як можливого об'єкту аналізу. Аргументами слугують (1) її популярність, поширеність серед читацького загалу і (2) інтенсивна взаємодія з «високим» письменством. У такий спосіб програмуються завдання філолога: проаналізувати чинники притягальності для читача творів, які викликали масовий інтерес; висвітлити моделі й формули популярної белетристики, які функціонують у творах високої словесності, та рецепцію класики масовою літературою. У добу постмодерну розвинулася ідея зрощення масової та елітарної літератури, «стирання меж» і знищення бар'єрів між ними (Леслі Фідлер), скасування культурних ієрархій (мистецтво «побгров» в концепціях Джона Сібрука, Пітера Свірські).

Академік Микола Жулинський за допомогою оригінальної алегорії проілюстрував необхідність приділити увагу популярній белетристиці: «Давненько в моїй уяві зродився символічний образ літератури у вигляді океан-

ського лайнера. Ми бачимо його верхню, елітну частину з палубами, капітанським містком, шлюпками на бортах, біленьку, красиву, заманливу... А що там, нижче ватерлінії, нам не цікаво, і про ту основну частину корабля з турбінами, трюмами і всілякими іншими службами, які забезпечують його життєдіяльність, а головне плавучість, здатність утриматись на воді, майже не згадуємо. Висока, елітна, справжня література мислиться як видима частина океанського пароплава, якою милуємося, захоплюємося довершеністю форми, її естетичною досконалістю. А та, украй важлива частина корабля, що нижче ватерлінії, мені нагадує масову, популярну літературу, без якої не може триматися на плаву література висока, елітарна» [143, 49].

За відсутності повноцінних філологічних студій над феноменом масової літератури, у 1980-х роках її заповзялися досліджувати соціологи й культурологи. Вони звернули увагу на зміну конфігурації літератури в ринкових умовах, появу нового типу читача та автора, репрезентацію різних типів соціальності та культурних універсалій у популярних текстах, на спорідненість масової літератури з фольклором. Власне, праці такого змісту допомогли літературознавцям усвідомити масову літературу як частину масової культури і як єдність текстів та їхнього функціонування (виробництва – дистрибуції – споживання).

Концепція «масової літератури» нерозривно пов'язана з теоріями «масового суспільства» й «масової культури», покликаними збагнути природу модернізаційних процесів ХХ століття. Урбанізація, зростання соціальної мобільності, загальна демократизація спричинили неминучі зміни в цілому суспільстві та в статусі окремої людини, яка деперсоналізується, стає «одновимірною», «масифікованою». Природу масової свідомості досліджували Гюстав Лебон, Зигмунд Фройд, Карл Ясперс, Еліас Канетті, Серж Московічі та ін. Ґрунтовний аналіз соціальної психології масового суспільства здійснено в роботі Хосе Ортеги-і-Ґассета «Бунт мас» (1930). Минуле століття осмислюється як час панування інфантильної самозадоволеної посередності, яка прагне ствердити свою владу. Людину маси як психологічний тип визначено через комплекс самовдоволеності (експансивність, невдячність, зростаючі життєві запити). Втручання маси в культуру мало згубні наслідки, призвело до стандартизації смаків, тріумфу банальності й посередності.

В Україні відлуння ідей Ортеги вчувається в працях Дмитра Донцова «Де шукати наших історичних традицій» (1938), «Дух нашої давнини» (1944) та ін. ХХ століття він описав як «вік мас», «вік юрби», «вік голоти», що запанував у всій Європі, чию культуру «роз'їдає дух матеріалізму» [127, 533], «кодекс вартостей плебея» [127, 248]. Унаслідок втрати позицій провідної верстви, тотальної демократизації до влади прорвалися «апостоли черні», представники маси, які не перестали бути масою, – «герої пересічності, вузькоглядства і вигоди» [127, 503]. Суспільство й культура, гадав Дмитро Донцов, котяться до провалля.

У 1940–60-х роках сформувалися найвідоміші концепції масової культури, передовсім у працях Двайта Макдональда та представників Франфуртської школи: Теодора Адорно, Макса Горкгаймера, Вальтера Беньяміна і Герберта Маркузе. Вістря їхньої критики було спрямоване на «культурну індустрію», тобто трансформацію культури в сукупність товарів-фетишів. Маса її реципієнтів описувалася як інфантильна, конформна, пасивна, засліплена, не спроможна опиратися навалі інформації з медіа, а тому сприйнятлива до маніпуляцій.

Друга половина ХХ століття позначилася зміною підходу до масової / популярної культури й літератури, що відбулася завдяки поширенню культурологічних студій (cultural studies). Праці Реймонда Вільямса, Стюарта Гола, Педі Веннела. Анжели МакРоббі, Діка Гебдіджа заперечили бінарне протиставлення «високої» / «низької» культури, культурні стратифікації та легітимізували всі аспекти популярної культури як самоцінного об'єкту студіювання. Зрозумівши культуру як процес, учені звернули увагу на маргіналізовані раніше практики, у тому числі масової (популярної) культури, і розглянули їхнє виробництво й споживання без наукового негативізму. Реципієнти масової культури поставали в їхніх працях уже не пасивною масою, а такими, що можуть здійснювати опір нав'язуваним значенням.

ХХ століття відкрило новий тип споживача культури – «масової людини», слухача, глядача, читача: «Масова література приваблює читача ілюзією того, що дистанція між ним і високої культурою стає мінімальною, полегшеною. Центральним компонентом структури масової свідомості стає спрощення, торжество одноманітності й тривіальності» (Марія Черняк) [485, 214]. Масовому читачеві бракує читацької компетенції, кваліфікації, «довготривалої літературної пам'яті» для того, щоб належно поцінувати герметичні, ускладнені, новаторські літературні тексти, насичені алюзіями, інтертекстуальною грою [400, 135]. «Наївний» читач прагне не естетичної проблематики, а життєподібного зображення упізнаваних типів і явищ, розкриття багатоманіття людських стосунків, доступного пояснення суспільних інновацій, їх чіткої моральної оцінки.

Масова література в перехідні періоди стала «ігровим майданчиком», на якому відпрацьовуються нові сценарії поведінки людини в суспільстві та апробуються нові ролі. Популярна словесність – потужний резонатор актуальних соціокультурних тенденцій, а водночас – спосіб соціалізації людини, адаптації до дійсності. Марія Черняк зазначила: «Розмаїття масової культури – це розмаїття соціальної уяви, типів соціальності, культурних засобів їх конститування» [485, 16]. Масова література здатна відрефлектувати зміни в статусі чоловіка й жінки, зміни їх гендерних ролей у сучасному суспільстві.

**Гендер.** Поняття «гендер» міцно закріпилося в гуманітарних студіях. У загальному сенсі ним позначають соціокультурну характеристику статі (опо-

зиція стать / гендер). Гендер (англ. gender від лат. genus – рід) – це «сукупність соціальних і культурних норм, які суспільство приписує виконувати людям залежно від їхньої біологічної статі» [75]; «змодельована суспільством та підтримувана соціальними інститутами система цінностей, норм і характеристик чоловічої й жіночої поведінки, стилю життя та способу мислення, ролей та відносин жінок і чоловіків, набутих ними як особистостями в процесі соціалізації, що насамперед визначається соціальним, політичним, економічним і культурним контекстами буття й фіксує уявлення про жінку та чоловіка залежно від їх статі» [325, 11]. Поняття «гендер» запровадили психолог Роберт Столлер й ендокринолог Джон Моні. Стать розуміють як задану біологічно, гендер – як сконструйований соціумом феномен. Констатація цього факту дозволила критично переглянути есенціалістські уявлення про «мужність» і «жіночність», «маскулінність» і «фемінність» («фемінінність») як начебто природні, вроджені та порушити питання про технології їх конструювання.

Похідним від поняття «гендер» є «гендерна роль», тобто різновид соціальної ролі, «набір очікуваних зразків поведінки (або норм) для чоловіків і жінок» [167]. Близьким, але не тотожним є поняття «гендерні стереотипи» – сформовані в культурі узагальнені уявлення (переконання) про те, як насправді ведуть себе чоловіки й жінки. За дефініцією Роді Унгер, «гендерні стереотипи – це соціально конструйовані категорії «маскулінність» і «фемінінність», які підтверджуються різною залежно від статі поведінкою, різним розподілом чоловіків і жінок усередині соціальних ролей і статусів і які підтримуються психологічними потребами людини поводитися в соціально схвалюваній манері й відчувати власну цілісність і несуперечливість» [Цит. за: 376].

Термін «стереотип» (від давньогр. «твердий, просторовий відбиток») утворився як метафора, взята з друкарської справи, запроваджений у 1922 році американським соціологом Волтером Ліппманом для пояснення природи громадської думки (праця «Громадська думка») [див.: 619, 79–150]. Він позначає стійкий образ у колективній свідомості, шаблон, кліше: «Стереотип – це прийнятий в історичній спільноті зразок сприйняття, фільтрації, інтерпретації інформації при розпізнаванні й упізнаванні оточуючого світу, заснований на попередньому соціальному досвіді» [418].

Гендерні стереотипи є різновидом соціальних стереотипів. Вони мають давнє походження: вже в Арістотеля наявна ідентифікація чоловічого начала з духом і формою, а жіночого – з тілом і матерією. Подальші студії увиразнили стереотипи через систему бінарних опозицій чоловічого і жіночого начал: логічність – інтуїтивність, абстрактність – конкретність, інструментальність – експресивність, свідоме – несвідоме, влада – підкорення, порядок – хаос, індивідуальність – колективність, вертикаль – горизонталь, активність – пасивність, радикалізм – консервативність тощо. Стереотипи не є аксіологічно нейтральними, вони завжди включають емоції та оцінки. Між ними встановлюється

ієрархія – так звана «гендерна асиметрія»: чоловічі характеристики марковані як «позитивні і домінантні», а жіночі – як «периферійні й неповноцінні» [376].

Стереотипи пояснюють наявну в суспільстві ієрархію і пропонують соціально прийнятні норми поведінки. Тому з наведених опозицій випливають конкретні приписи й уявлення: «Kinder, Küche, Kirche», «Вирішувати повинен чоловік», «Жінка має мовчати», «Жінка без чоловіка неповноцінна», «Чоловік сильніший за жінку», «Чоловіки не плачуть», «Усі вони однакові», «Чоловіки неначе діти» тощо. Гендерні стереотипи надзвичайно стійкі, живущі, змінюються дуже повільно. За суттю вони є схемами, які спрощують розуміння Іншого, тобто людей іншої статі. Певна характеристика приписується всій групі – чоловіків, жінок – і не допускає існування винятків. Стереотипи фемінності й маскулінності широко відтворюються в рекламі, мас-медіа, поп-музиці, літературі. За об'єкт аналізу їх бере феміністична критика культури, у тому числі літературний критицизм, який розкриває дискредитацію, маргіналізацію, ігнорування, тривіалізування жіночності масовою культурою, «символічну анігіляцію» жінки (Гей Тачмен), трактування її як відхилення від норми людини, «опресивність чоловічого тексту» [142, 6]. За словами Катерини Шапінської, «стереотипи репрезентації ґрунтуються на сексуальній привабливості й виконанні домашньої роботи» [495, 40]. Феміністична критика завжди має ідеологічну складову й вихід у реальну політику: це аналіз, який націлений змінити status quo.

Гендерно-орієнтоване вивчення масової літератури корелюється з формуванням «гендерної поетики», розвитком гендерного (гендерологічного) напрямку в сучасному літературознавстві. За словами Світлани Охотнікової, його об'єктом «є зафіксовані в літературі соціально-психологічні стереотипи фемінності й маскулінності, котрі втілюються в особливій картині світу, особливій точці зору автора й героя, особливій системі персонажів, в особливому характері авторської свідомості, об'єктно-суб'єктній системі, реалізуються в особливому типі жіночо-чоловічої літератури (мовленнєвих жанрах), що репрезентуються в особливостях мовленнєвої поведінки чоловіків і жінок, особливому стилі чоловічої і жіночої поезії та прози, а також у жанровій системі, що має також гендерний вимір» [327].

Загалом, чільними завданнями гендерних студій у літературознавстві є визначення специфіки жіночої творчості, реконструкція історії жіночої літератури, аналіз текстів «жіночої прози», характеристика «жіночих жанрів», у тому числі автобіографічних, критика гендерних стереотипів у літературних текстах, дослідження «жіночого письма», вироблення моделі «жіночого читання». Як зазначила Віра Агеєва, «гендерний аналіз, зміщуючи акценти на індивідуально-психологічну проблематику, враховуючи часто не визнані суспільством чи панівною патріархальною ідеологією погляди, дає змогу відчитувати різні рівні художнього тексту, враховувати різні ціннісні орієнтації» [325, 424].

Ґендерний підхід є плідним в українському літературознавстві, його репрезентували розвідки Соломії Павличко, Тамари Ґундорової, Оксани Забужко, Романа Веретельника, Віри Агеєвої, Ніли Зборовської, Людмили Таран, Ганни Улюри, Мирослави Крупки, Вікторії Погребної, Тетяни Тебешевської-Качак та ін.

**Дискурс.** Останніми роками дискурс (від фр. discours, англ. discourse, лат. discursus – колообіг, рух, бесіда, розмова) став одним із найбільш популярних, модних понять гуманітаристики, що застосовується в лінгвістиці, філософії, культурології, психології, соціології, етнографії, політології, теорії масових комунікацій. Існує величезна кількість визначень дискурсу, кожне з яких функціонує в рамках певної наукової парадигми. Ми спираємося на розуміння дискурсу Тойном Ван Дейком як комунікативної події, що відбувається між мовцем, слухачем (спостерігачем та ін.) у процесі комунікативної дії в певному часовому, просторовому та іншому контексті [53; 54]. За відомою дефініцією Наталії Арутюнової, «дискурс – це мовлення, занурене в життя», «зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами» [14, 136–137].

Дискурс – це сукупність текстів, актуалізована в мовленнєвому контексті й об'єднана навколо спільної теми – архітеми. Він зумовлений позамовними факторами, конкретними умовами перебігу комунікації: часом, місцем, каналом спілкування, невербальними засобами тощо. Типологія дискурсів будується за різними критеріями: сферою застосування, видом мовлення, професійною чи особистісною приналежністю. Поширений тематичний спосіб виділення дискурсів, наприклад: медичний (архітема – медицина), юридичний (право), віртуальний (Інтернет). Ґендерний дискурс розбудовується довкола архітеми «ґендер» і підпорядкованих їй субтем (мужність, жіночність, ґендерні стереотипи, патріархат, сексизм, фемінізм тощо).

Однак дискурс – це не просто сукупність усього висловленого, це система смислів і значень. Ґендерний дискурс – це різновид владного дискурсу, який приписує людині норми й моделі поведінки відповідно до її статі і є способом «символічного контролю». Отже, ґендерний дискурс – це комплексний комунікативний феномен, основу якого складає презентація ґендерних ролей, ґендерної взаємодії, ґендерних цінностей, це «структура взаємопов'язаних значень, які визначають концепти фемінінності / маскуліності та легітимізують належність до певної ґендерної групи» [46, 228].

Поняття «дискурс» конкретизується щодо літератури як художній дискурс. Можна говорити про ґендерний дискурс усієї світової літератури, окремої національної літератури, літературного періоду, напряму, творчості письменника, а також окреслювати ґендерний дискурс певного літературного поля, у нашому випадку – поля масової літератури. Цей дискурс перебуває в складній взаємодії із ґендерними дискурсами інших сфер масової культури:



реклами, кінематографу, медій, поп-музики тощо, із науковим гендерним дискурсом (філософським, соціологічним, культурологічним, психологічним, лінгвістичним), а також із гендерним дискурсом «високої» літератури.

Популярним на сьогодні науковим підходом є критичний аналіз дискурсу (дискурс-аналіз, критичні дискурсні дослідження). Тойн Ван Дейк характеризував його не як метод, а як міждисциплінарний проект, певну наукову практику, що може використовувати різні методи або їх комбінації [54]. Серед методів дискурсних студій Ван Дейк називає аналіз жанрової специфіки структур висловлювань. Дискурс як комунікативний феномен завжди реалізується через систему конкретних жанрів, є жанрово оформленим [54].

**Жанр.** У сучасному літературознавстві інтерес до вивчення проблеми жанру не згасає. Він інспірований жанровими пошуками новітньої літератури, відмовою від традиційних жанрових канонів або їх розхитуванням. Жанр – ключове поняття для характеристики масової літератури. Вона перебуває під владою жанру: її функціонування – від створення до споживання-читання – визначене жанровими параметрами. Жанрові приписи оприявнюють конвенційність масової літератури, угоду між учасниками літературного процесу: за словами Фредерика Джеймсона, «жанри – це по суті контракти між письменником та його читачами» [603, 135]. Віктор Шкловський слушно тлумачив жанр як «конвенцію – угоду про значення й узгодження сигналів» між автором і читачем [505, 285].

Із цього погляду жанр постає не просто типом твору, а «типом комунікації, типом художньої практики» [90, 116]. На думку Віталія Тюпи, «літературний жанр є історично продуктивним типом висловлювання, що реалізує певну комунікативну стратегію естетичного за своєю метою дискурсу» [449, 58]. Комунікативну стратегію розуміємо як надзавдання спілкування, загальний його план, що реалізується через поетапний вибір мовцем мовленнєвих засобів (тактик, або кліше, які конструюють комунікацію – вибір героїв, місця дії, фіналу). У комунікативній стратегії вчені вирізняють три головні параметри: креативний (хто говорить), рецептивний (кому говорить) і референтний (предмет мовлення). Як писав Михайло Бахтін, «кожний мовленнєвий жанр у своїй сфері мовленнєвого спілкування має свою, типову концепцію адресата, яка визначає його як жанр» [22, 315].

Стосовно жанрів масової літератури домінантною буде рецептивна сторона, адресат висловлювання. У цій сфері програмується гендерний дискурс жанру. Якщо уявним адресатом є жінка, то, відповідно, це визначатиме мовця і смисл повідомлення. Наприклад, автором любовного роману (романсу<sup>3</sup>), відповідно до жанрової конвенції, мусить бути «Вона». Тому нечисленні чо-

<sup>3</sup> У межах цієї студії слово «романс» позначає жіночий любовний «рожевий», «дамський» роман як жанр масової літератури. Його вживання й написання без лапок є для нас принциповим, це продиктовано потребою наблизити українську літературознавчу термінологію до міжнародної, зокрема англомовної.

ловіки-автори, які працюють у цій царині (їх приблизно 10–15 %), вимушені брати жіночі псевдоніми: Вікторія Гордон (Гордон Аалборг), Джилл Сандерсон (Роджер Сандерсон), Мадлен Кер (Маріус Габріель), Емма Блер (Ян Блер), Джессіка Блер (Білл Спенс), Моллі Джексон (Кріс Райан). Романи для дівчаток відомий письменник Лаймон Френк Баум, автор серії про чарівника країни Оз, писав під жіночим псевдонімом Едіт Ван Дайн.

І навпаки: детективи, бойовики, фантастику переважно адресовано чоловічій аудиторії, тому письменниця, ймовірно, візьме чоловічий псевдонім: Андре Нортон (Еліс Андреа Нортон), Джеймс Тіптрі (Еліс Бредлі Шелдон), Енді Стек (Енн Рул). Євген Козлов стверджує: «Образ автора художнього тексту для мас (ідеться про фантастику) був маскулінізованим. Письменницям навіть доводилося виявляти добрячу мужність для того, щоб добитися права підписувати тексти в традиційно «чоловічих» оповідних жанрах своїми іменами... На думку видавців, споживач паралітературного тексту не був готовий прийняти автора-жінку...» [231, 40].

Відповідно, і референтна сторона повідомлення, його предметно-сміслове наповнення (концепції героя і світу) підпорядковані рецептивній стороні: «чоловічі» і «жіночі» жанри мусять репрезентувати чоловічу / жіночу точку зору, ті гендерні ролі і стереотипи, які зумовлені жанровими приписами. Жанр промовляє до реципієнта те, що він хоче почути-прочитати, щоб іще раз переконатися в правильності, нормативності своїх уявлень про місце чоловіка й жінки в суспільстві, про «правильні» форми гендерної взаємодії. Обираючи жанр, письменник обирає гендерний дискурс.

Комунікативні стратегії поділяються на конвенційні, маніпулятивні, конфліктні. Очевидно, що більшість авторів популярних текстів дотримується першого типу. Однак прагнення до ревізії усталених жанрових канонів актуалізує конфліктні гендерні стратегії. Це може бути введення мелодраматичної лінії до детективної оповіді; презентація жінки в чоловічій героїчній ролі; трансформація характеристик фемінності або маскулінності відповідно до сучасних урбаністичних реалій життя. Це призводить до перетворення жанрів, і, якщо такі стратегії отримують схвалення значної групи читачів, формуються нові жанри (кримінальна мелодрама, жіночий детектив, феміністичний неонуар, чикліт). Із адаптацією жанру на книжковому ринку інноваційна конфліктна стратегія стає конвенційною.

Отже, дослідження взаємодії жанру й гендерного дискурсу може бути продуктивним для осмислення феномена масової літератури в усьому її розмаїтті. Гендерні стереотипи, які функціонують у рамках певних літературних жанрів, є віддзеркаленням соціокультурних процесів. Заразом рефлексія над традиційними та інноваційними типами фемінності й маскулінності, що відбувається в популярному письменстві, дозволяє адаптуватися до соціальної реальності, отримати уявлення про нормативну гендерну поведінку.

**РОЗДІЛ ПЕРШИЙ**

*Масова література  
як художній феномен*

## 1. Літературна ієрархія і канон: місце масової літератури

Масив літературних явищ є неоднорідним і багаторівневим. У такому сенсі мистецтво слова є «мультилітературою», за висловом Марії Черняк, тобто «конгломератом рівноправних, хоча й різнозорієнтованих за своїм характером, а також різноякісних за рівнем виконання літератур» [485, 20]. Художня література не є звичайним нагромадженням текстів, їх автоматичною сумою – письменство функціонує як складний механізм, здатний до самоорганізації. Юрій Лотман писав, що під час цієї самоорганізації відбуваються два типи дій: по-перше, певні тексти взагалі виводяться за рамки літератури; по-друге, ті, що залишилися, вибудовуються ієрархічно, піддаються «таксонометричній оцінці» [256, 778].

Неодмінною складовою внутрішньолітературного механізму є «вертикальна» оцінювальна шкала, де позначено «верх», «низ», між якими існує «проміжна сфера». Відповідно до цієї шкали розрізняють літературу «високу» і «низьку», або, як їх умовно означив російський дослідник Ілля Саморуков, «літературу № 1» і «літературу № 2»: перша охоплює канонізовані, визнані, інноваційні тексти, друга – решту творів, повноцінність яких береться під сумнів (лубки, белетристика, «наївна» література, формульні наративи тощо) [381, 102].

У різні періоди розвитку літературознавства вироблялися різні способи протиставлення двох типів письменства.

- **Висока / низова словесність.** Ця дихотомія відбиває стану ієрархію і стосується переважно літератури XIX століття.
- **Елітарна / масова література.** Ця дихотомія характерна для першої половини XX століття, вона містить ідеологічну оцінку, апелюючи до «модерністського концепту» розподілу суспільства на еліти і масу.
- **Міметична / формульна література.** Ця дихотомія пов'язана з американською науковою традицією (Джон Кавелті), вона акцентує різницю поетики двох типів письменства.
- **Інноваційна / конвенційна література.** Дихотомія запропонована Роджером Брауном за принципом «винахідливості» (invention) та «передбачуваності» (convention), що визначають елітарну й масову літератури.
- **Автономне / гетерономне поле літератури.** Цей розподіл здійснений П'єром Бурдьє відповідно до двох секторів культурного виробництва, де розмежування йде за способом набуття символічного капіталу: у випадку автономності обирається авторська стратегія відмінності від усього, що вже існує на полі; у випадку гетерономності переслідуються короткотермінові економічні вигоди [381, 103–105].

Фактично вибудовуються два синонімічні ряди, що описують «літературу № 1» і «літературу № 2»: *висока, елітарна, міметична, інноваційна, автономна – низова, масова, формульна, конвенційна, гетерономна* [381, 105].

В англomовній гуманітаристиці існують два терміни для протилежних типів культури і літератури – «**highbrow**» (високочола) і «**lowbrow**» (низьколоба). Термін «highbrow», якщо вживається як іменник, є синонімом «інтелектуала», як прикметник – слова «елітний», загалом асоціюючись із високою культурою [598]. Спочатку поняття «highbrow» було фізіологічним означенням, поширеним у френології: відповідно до псевдовчення доктора Франца Джозефа Галла, висота чола корелюється із розумовими здібностями (високе чоло означало, що в людини більший мозок, а отже, вона розумніша). Перше вживання слова «highbrow» як культурної оцінки зафіксоване 1884 року, а популяризував його американський репортер видання «The Sun» Вілл Ірвін у 1907 році. У 1920–30-х роках цей термін закріпився в лексиконі критиків, його можна зустріти в листуванні та статтях «блумсберійців» Вірджинії Вулф, Леонарда Вулфа, а також у рецензіях Арнольда Беннетта на роман «Орландо» та есе Вірджинії Вулф «Її власна кімната» 1928–1929 років [див.: 551, 13–58]. Наразі поняття «highbrow» асоціюється із оперою, балетом, класичним живописом, артхаусним кіно, елітарною літературою. Протилежним за значенням є термін «lowbrow», яким характеризують твори, що ним не були властиві ані мистецька витонченість, ані інтелектуальність: поп-музику, комікси, кітч, порнографію, реальне телебачення. Терміни «highbrow» / «lowbrow» маркують два полюси мистецтва: перший – царина інтелектуальності, другий – царина комерції.

Літературознавець Девід Джонсон у вступі до першого розділу редактованого ним збірника «Популярне й канонічне» (2005), оглянувши праці Метью Арнольда, Френка Реймонда і Квінні Дороті Лівісів, Двайта Макдональда, Томаса Стернза Еліота про феномен масової культури й масової літератури, підсумовує розрізнення типів словесності двома рядами:

- *популярна, низька, масова, філістерська, належна натовпу, формульна, тривіальна;*
- *належна меншості, висока, елітарна, авангардна, класична, серйозна»* [605, 8].

У монографії австралійського професора Кена Гелдера «Популярна белетристика: логіки і практики літературного поля» (2004), згідно з ідеєю розмежування полів культурної продукції на автономне / гетерономне, вибудовується двоїста схема літературного поля (literary field): «**поле Літератури**» (вчений послідовно вживає велику літеру) і «**поле популярної белетристики**» (popular fiction). Ці поля протиставлені за багатьма критеріями, у них діють різні «логіки» і «практики». Перше поле високого рівня – автономне – асоціюється з поняттями «оригінальність», «творчість», передбачає наявність «творчої одиниці», чий текст адресований невеличкій групі однодумців-митців або шанувальників. Натомість поле популярної белетристики,

поле культурної продукції низького рівня – гетерономне – підкорене законам ринку, адресоване широкій аудиторії. У продукції такого роду використовується не «мова мистецтва», а «мова індустрії» [580, 13]. (Кен Гелдер посилається в таких зіставленнях на порівняння двох зразків полів Бурдьє: опери і «мильної опери»).

Австралійська професорка Енн Гелліган, відгукуючись на згадану працю Кена Гелдера, систематизувала теоретичні положення монографії в таблиці [577]:

<b>ЛІТЕРАТУРНА БЕЛЕТРИСТИКА (literary fiction)</b>	<b>ПОПУЛЯРНА БЕЛЕТРИСТИКА (popular fiction)</b>
Автономна (індиферентна до відгуку публіки)	Гетерономна (масова аудиторія та логіка ринку)
Культурна продукція високого рівня	Культурна продукція низького рівня
Поле обмеженого продукування	Поле необмеженого продукування
Автор	Письменник
Творчість	Індустрія
Мова мистецького світу	Мова індустрії
Асоціюється з індивідуальною творчістю	Асоціюється з жанром
Ускладнений текст	Простий текст
Інтелектуальна	Полегшує читацький досвід
Пов'язана зі світом мистецтва	Ремесло
Твір народжений завдяки натхненню	Легко перетворюється на серію
Сувора, абстрактна	Вдається до надмірностей, перебільшень
Сюжет не обов'язковий	Має бути захоплюючий сюжет, історія

Кен Гелдер, зіставляючи два «літературних поля» за вказаними позиціями, повсякчас наголошує на їх взаємовідносності: «Вони можуть бути взаємно антагоністичними, але вони потребують одне одного для самоідентифікації» [580, 13]. Осягнення специфіки масової літератури можливе через зіставлення її зі своєю протилежністю – тобто літературою високою, елітарною, серйозною, класичною. Австралійський дослідник пояснив, що «неможливо характеризувати одну без іншої» [580, 12]. Окреслення певної специфічної риси кожного поля може здійснюватися лише після з'ясування сутності протилежної риси іншого поля. Наприклад, щоби міркувати про «простоту» популярної белетристики, слід зрозуміти, що таке «ускладненість» Літератури.

У його монографії подано узагальнену модель їх протиставлення на основі матеріалів дискусії про високу і масову літератури (в інтерпретації Гел-

дера – про Літературу і популярну белетристику), в англійському письменстві кінця XIX – XX століть. Вона репрезентована статтями Генрі Джеймса («Майбутнє роману», 1934, «Мистецтво прози», 1884) і Роберта Льюїса Стівенсона («Скромне заперечення», 1887). Гелдер вважає, що аргументи тієї дискусії актуальні й дотепер і використовуються на початку XXI століття. Отож, у найзагальнішому вигляді вони звучать так: «Література складна, а популярна белетристика проста. ...Література тісно пов'язана з життям, а популярна белетристика веде у світ фантазії. Література інтелектуальна, а популярна белетристика апелює до чуття: що стосується опису «небезпеки» та «інтриги», то Література обмежена або абстрактна, популярна белетристика схильна до надмірності, перебільшень. Література не потребує історії чи сюжету, а популярна белетристика не може без них обійтися. Якщо на мить пристати на точку зору Стівенсона, то Література «нудна», а популярна белетристика... «захоплююча» [580, 19]. Із погляду апологетів літератури високої, масовій бракує певних властивостей; однак із погляду прихильників популярної белетристики неповноцінною є саме Література. Гелдер прагнув показати відносність такої аргументації, яка застосовувалася більш як століття тому, але застосовується й нині.

Особливо проблематичним щодо побудови ієрархії є сучасний літературний процес, позначений надзвичайною строкатістю й неоднорідністю, появою нових форм існування літератури: медійних, мережевих тощо. Марія Бондаренко описала чотири оцінювальні параметри, які застосовує критика для характеристики поля теперішнього літературного процесу в Росії:

- а) віднесеність до рівня професійності: *професійна – дилетантська словесність*;
- б) віднесеність до домінуючої на даний момент частини (тенденції) поля літератури: *мейнстрімна – маргінальна література*;
- в) віднесеність за шкалою інноваційності: *інноваційна – неінноваційна (традиційна) література*;
- г) віднесеність за шкалою актуальності: *актуальна – неактуальна література* [39].

Перший критерій – протиставлення професійної / непрофесійної словесності є визначальним для дослідниці. Їх відмінність полягає «в плані легітимації, яку здійснюють відповідні (зовнішні стосовно автора) інституції: критика, літературний конкурс, фестиваль, літоб'єднання, клуб, спілка письменників, журнал, альманах, видавництво, премія тощо» [39].

Професійну словесність Марія Бондаренко вважає синонімом терміна «художня література». Вона створюється в полі визнаної, легітимізованої культури, може повністю відповідати канонам або творчо переробляти їх. Усередині професійної словесності відокремлюється поле «масової літературної продукції», що є формульною, гетерономною, у стилістичному плані характеризується яскраво вираженою жанровістю.

Непрофесійна словесність також є неоднорідною, об'єднуючи такі явища, як «графоманія, наївна (або примітивна) словесність, дилетантство, «жіноча поезія», дитяча й підліткова творчість, творчість осіб із соціальними відхиленнями (наприклад, творчість ув'язнених), просто «погана література», взагалі «не література». Ключова ознака непрофесійної словесності, за Марією Бондаренко, – культурний аутизм, психологічна й соціальна замкненість на собі, відсутність зв'язків із «зовнішнім простором», у тому числі професійним [39].

Новаторську чотирирівневу концепцію сучасного літературного процесу в Росії запропонував Сергій Чупринін у книзі «Життя за поняттями» (2007):

- *якісна література* (із синонімами – позажанрова, серйозна, висока) [494, 197–198];
- *актуальна література* (орієнтована на саморефлексію, експеримент та інноваційність) [494, 32–34];
- *масова література* («чтиво», «словесна жуйка», тривіальна, ринкова, низька, кітч, «треш-література», відзначається агресивною тотальністю, готовністю витіснити конкурентні види словесності зі звичних позицій) [494, 295–298];
- *мідл-література* (стратифікаційно розташовується між високою, елітарною, і масовою, розважальною літературою, породжена їх динамічною взаємодією і знімає опозицію між ними) [494, 312–315].

У моделях сучасного літературного процесу Бондаренко та Чуприніна очевидне прагнення відійти від бінарних опозицій у його структуруванні й подати більш стереоскопічне бачення. Надмірна жорсткість бінарних моделей літературного й культурного розвитку, відзначена, наприклад, Юрієм Лотманом, спричинила розповсюдження **тернарних моделей** – більш гнучких, динамічних і таких, що обов'язково передбачають наявність третього, «серединного», елемента між двома полюсами. У сучасній науковій літературі все частіше зустрічаємо ієрархічні тріади, які описують літературний процес:

- *висока література – масова література – белетристика* [468, 156],
- *авангардна література – белетристика*, зорієнтована на класику, – *масова література* [276, 13],
- *класика – белетристика – масова література* [485; 449],
- *класика світової літератури – «висока мода»* (визначні твори сучасної літератури, які отримали широке визнання) – *масова література* у вузькому сенсі слова (Тетяна Кузнєцова, Володимир Луков, Михайло Луков [230]).

Пошук «серединного» елемента між двома культурними полюсами «highbrow» / «lowbrow» відбився в понятті «**middlebrow**» (з англ. букв. «середньолюбий»). Слово на позначення «обивателя» спочатку вжив часопис «Панч» у 1925 році, але більшої відомості воно набуло завдяки невідправлен-



ному листу Вірджинії Вулф до редакції часопису «New Statesman» (жовтень 1932 року), що посмертно був надрукований у збірці есе «The Death of the Moth» (1942) під назвою «Middlebrow» [703, 113–119]. «Обивателі» описані письменницею як споживачі високої культури, позбавлені власної думки, смаку. Вони завжди перебувають у проміжному становищі, «ні риба ні м'ясо» («betwixt and between»): вони не цікавляться ані Мистецтвом, як «високочолі», ані життям, як «низькочолі», але «змішують їх ... із грошима, славою, владою і престижем» (див.: [703, 115; 551, 22–25]). Вулф піддала «середньолобих» убивчій критиці, вважаючи їх гіршими за «низьколобих».

Оригінальну концепцію «серединної культури» запропонував Двайт Макдональд у статті «Маскульт і мідкульт» (1960). Теоретик вороже ставився і до культури масової, і до культури «мідл» – це відбито в скорочених формах термінів, що виражають зневагу. Мідкульт Макдональд вважав «байстрам» масової культури, а його витoki відшукав в академізмі. Останній за формою є начебто високим мистецтвом, але по суті це мануфактура з виробництва стереотипної культурної продукції. Небезпеку мідкульту вчений убачав у тому, що він спирається на здобутки й відкриття авангарду, і це робить його привабливішим для широкої й навіть освіченої публіки [623, 14]. Макдональд наголошував, що мідкульт має багато рис маскульту: «формульність, передбачувана реакція, відсутність будь-яких стандартів, окрім популярності – але він сором'язливо прикриває все це фіговим листочком. Трюки Маскульту простенькі – задовольнити публіку за всякої нагоди» [624, 211]. Загальний висновок Макдональда щодо мідкульту негативний: «...він робить вигляд, що поважає стандарти Високої Культури, але насправді розмиває та вульгаризує їх» [624, 211].

У наведених міркуваннях слід, на наш погляд, шукати витоків ідеї Сергія Чуприніна про існування такої форми письменства, як **мідл-література**. Цей тип словесності «стратифікаційно розташовується між високою, елітарною, і масовою, розважальною», він «породжений їх динамічною взаємодією і по суті знімає одвічну опозицію між ними» [494, 312]. До мідл-літератури, гадає Чупринін, варто віднести більш легкі твори високої літератури і якісні твори масового письменства, які націлені не лише на розваги. Інші критики називають цей тип письменства «серединним», «прагматичним» або «просто літературою», не масовою і не елітарною. Згадано властиві риси мідл-літератури: «свідома орієнтація на освітній рівень, інтелектуальні навички та інтереси» «офіс-інтелігенції»; «підкорення власне естетичних функцій твору комунікативним завданням», поцінування дотепності, сюжетно-композиційної винахідливості; «відрефлектована відмова від так званої мови художньої літератури (з її настановою на стилістичну витонченість і впізнавану авторську індивідуальність)» [494, 314]. Останніми роками ідея мідл-літератури набула популярності в критиків і теоретиків, позаяк на книжковому ринку з'явилася

значна кількість літературної продукції, явно не належної до високого письменства, але й набагато вищої за художній рівень літературної «попси».

Незадоволення літературною ієрархією веде до анархістських спроб остаточно відмовитися від неї. Це відбилося, приміром, у концепції **мистецтва «nobrow»**, представленій американським журналістом Джоном Сібруком у книзі «Nobrow. Культура маркетингу. Маркетинг культури» (2000). Як зазначалося вище, в англійській мові поняття «highbrow» і «lowbrow», тобто «високочолоий» і «низьколобий», символізують два типи споживачів: елітарія, культурного сноба, інтелектуала, обраного – і людину малокультурну, пересічну, з низькими культурними запитами. Ці два типи обслуговують, відповідно, елітарна, висока – і масова, низька культури, що різко протиставлені. За Сібруком, термін «nobrow» означає «культуру, яка існує взагалі поза старою ієрархією смаку» [398, 19].

До царини літературознавства поняття застосував професор із Гонконгу Пітер Свірські в книзі «Від lowbrow до nobrow» (2005). Він також критикує поділ літератури й культури на «високочолу» та «низьколобу» і вживає вислів «**література nobrow**»: її автори «одночасно націлюються на обидві крайні точки (екстреми) літературного спектру» [678, 91]. На думку Селіни Лай, категорія «nobrow» у Свірські є аналітичною, прагматичною та культурною – вона описує той новий тип літературного твору, що дослідник позначив як «artertainment» (від англ. art – мистецтво, entertainment – розвага) [613]. За приклад у своїй студії він бере три твори письменників ХХ століття: «Війна з саламандрами» Карела Чапека, «Нежить» Станіслава Лема та «Плейбек» Реймонда Чандлера, розглядаючи їх як зразки естетики «nobrow».

Літературна ієрархія відображена в **каноні**, що становить не тільки корпус текстів, але й критерії, правила їх відбору. Згідно з ними, певні тексти належать до канону, а решта виключається з нього. Тамара Гундорова відзначила селективність канону, який будується як афірмація певних зразкових текстів і відкидання «інших», «менших», «маргінальних»; «...в найзагальнішому філософському сенсі він утверджує певну культурну ідентичність і при цьому становить інструмент ідентифікації» [107, 16].

Літературний канон формують певні інституції: академії, університети, видавництва, часом державні органи. Тамара Гундорова наголошує, що канон є водночас «процесом» і «результатом», він передбачає наявність інституцій творення канону і процес, через який вони це здійснюють [107, 16]. Гарольд Блум, проте, стверджує, що «канони визначають самі письменники, митці, композитори, вкладаючись у ланцюг, забезпечуючи зв'язок між сильними попередниками та сильними послідовниками» [32, 595]. Американський теоретик гадає, що автора і його тексти канонічними робить «дивність», «незвичність» (strangeness), ефект оригінальності, котрий ми або не можемо асимілювати, або який настільки асимілює нас, що ми перестаємо його помічати» [32, 7].

Канон як «ідеологічна величина» не є «стабільною одиницею» [107, 18]. Друга половина ХХ століття позначилася спробами деконструювати канон, відкривши ті політичні міфи, які його сформували. За словами Тамари Гундорової, європейський канон орієнтувався на європейського білого чоловіка як «суб'єкта, творця і споживача», натомість «канон виключав жінок, гомосексуалів і не європейські, зокрема чорні народи» [107, 20–21]. Представниці феміністичної критики показали, що, «...оскільки вартість художні творів визначалася відповідно до принципів чоловічої естетики, багата спадщина письменниць не була включена в літературний канон. Чоловіча домінуюча критика не визнавала їхнього «достатнього професійного рівня», а згодом і самі жінки зневірилися в спроможності «ставати класиками» [142, 6]. Соломія Павличко в статті «Канон класиків як поле гендерної боротьби» (1999) продемонструвала, як гендерний чинник спотворював канон української літератури, з якого виключалися твори Лесі Українки та Ольги Кобилянської, що підривали народницькі та патріархальні конвенції [329, 213–218].

Описуючи Західний канон, Гарольд Блум болісно сприймає спроби видозмінити його. «Розширення Канону» означає для нього його деструкцію, яку здійснює так звана «Школа ресентименту» [образи]. До неї вчений зараховує науковців, які вимагають переглянути канон із позицій гендеру, раси, етнічності, сексуальності, із точки зору презентації в ньому жінок-письменниць, афроамериканців, латиноамериканців, гей / лесбійок та ін. Гарольд Блум твердить, що в такий спосіб до канону потрапляють не найкращі із цих маргінальних і дискримінованих суспільних груп, але ті автори, які «...найперше, маніфестують свою травматичну образу... котра вже стала компонентом їхньої ідентичності» [32, 12].

Бурхливі дискусії про канон української літератури розгорнулися в 90-ті роки ХХ століття. Григорій Грабович вважає питання про канон одним із основних теоретичних питань українського літературознавства, пов'язуючи прагнення його перегляду із постструктуралістськими інтенціями: це «...дає змогу перевірити весь тягар суспільно-культурної традиції, яку ми звикли трактувати як закономірність, як цілковиту даність» [95, 18].

Канон української літератури утвердився наприкінці ХІХ століття. Інституційно він оформився, за словами Ярослава Поліщука, через підручники та системні огляди Миколи Петрова, Миколи Дашкевича, Омеляна Огоновського, Івана Франка та ін. [342, 61]. В основі українського літературного канону лежали ідеологічні міфи – спочатку народницький принцип «служіння письменника народу» (у Сергія Єфремова), згодом радянський. Упродовж ХХ століття канон національної літератури неодноразово переглядався, існував у кількох версіях (наприклад, радянський та емігрантський). Перверсивність радянського літературного канону констатувала Віра Агеєва: це було

не «мистецтво пам'ятати», а «вміння забувати, проціджувати й сортувати на догоду політичній злобі дня» [3, 73].

Марко Павлишин осмислив проблему канону як ключову щодо сучасного літературного процесу в збірці літературної критики 1997 року «Канон та іконостас», названою за однойменною програмовою статтею. Австралійський славіст, розглянувши можливі шляхи перегляду національного літературного канону в незалежній Україні, пов'язаного із відновленням у ньому реабілітованих письменників, дійшов висновку, що «реалізувався найгірший сценарій»: «Як тільки воскресають колись високо оцінювані, а потім заборонені літературні твори, їх розташовують серед тих посередностей, що творять старий канон. Позбавлені колишнього контексту критичних суджень, які визнали їх першорядними, реабілітовані тексти кооптуються тим же каноном, який виник впродовж п'ятдесятьох років офіційного заперечення їхньої вартості» [331, 188]. Замість «змішувати» в одному каноні раніше заборонених письменників із класиками соцреалізму, варто було би переглянути самі критерії формування канону, піддати новому прочитанню старі тексти [331, 197]. Тамара Гундорова побачила в сучасній літературі численні спроби нової канонізації, творення «канончиків» через розмаїті антології: для літературних поколінь, тематично-жанрових, авторських тощо [107, 19].

Під час формування літературного канону виокремлюється **класична література** (літературна класика, від лат. *classicus* – зразковий, взірцевий). Сформувавшись як корпус текстів античної словесності, обов'язкових для здобуття освіти, класика тепер розуміється як позачасова, позаісторична цінність. Томас Стернз Еліот у статті «Що таке класик?» (1920) характеризує класичну літературу як вияв особливої «зрілості» народу, розвиненості його мови, письменства, цивілізації, впорядкованість його історії. Ці риси вкупі з «широкою свідомістю індивідуальності поета» забезпечують «універсальність», «всеохопність»: «Досконала та класика, у якій вгадується дух усього народу і яка не може інакше проявитися в мові, як виразивши цей дух повно й цілісно... Класика повинна в межах обраної форми виражати по можливості всю повноту почуття, притаманного народу, що говорить цією мовою. Вона повинна представляти його на найкращих прикладах, і тоді воно знайде найширший відгук у свого народу, у людей різних класів і різного суспільного становища» [517, 255]. Справжня класика, міркував Шарль Огюстен Сент-Бов в есе 1850 року «Що таке класика?», позначена довготривалістю, вона сполучає в ціле традицію і моду [391, 313–315]. Класичний твір, на думку Італо Кальвіно, має невичерпний потенціал сприйняття («...a book that has never finished saying what it has to say», есе «Навіщо читати класику?», опубліковане 1991 року) [541, 128]. Отже, в загальному розумінні класика – це «твори, гідні збереження й вивчення, яким притаманні високі художні досягнення: гармонія, цілісність, єдність, міра, внутрішня стриманість і... «шля-

хетна простота і спокійна велич» (згадується відомий вислів Йоганна Вінкельмана стосовно давньогрецької класики) [Цит. за: 494, 208].

Протилежною категорією стосовно «класики» може бути «сучасна література», або «белетристика», або «масова література». За словами Володимира Марковича, класичні твори «поєднують злободенне з непроминальним та універсальним» [270, 56], а белетристика є гостросучасною. Масова література розуміється як скороминуща, підвладна швидкоплинній моді. Якщо класиці приписано «високі художні чесноти», то масова література розуміється як «тривіальна», «банальна».

Таким чином, в академічному літературному каноні масове письменство не знаходить собі місця: канон класики стверджується через відкидання масової літератури. Її позаканонічне становище чітко усвідомлюється читачем і викликає в нього, на думку польського критика Мачея Меріла, «почуття провини», яке «...впливає з усвідомлення непокори культурним нормам читання» [627, 320]. Читацький загальний володіє достатнім знанням про канон, але сприймає його як щось zarazом «культурно схвалюване», але «важке й нудне». (На одному з літературних Інтернет-форумів на питання про сутність класики учасниця відповіла, що це «список літератури на літо» й тут-таки зізналася, що «як факт не любить класику» [414]). Меріл у статті «Апологія популярної белетристики. Щоденна користь від літератури в Польщі» (2008) зафіксував культурний тиск на вибір книжок публікою: «...вони «знають», що вони «повинні» читати класичну й визнану літературу, але не роблять цього. Як сформулював бібліотекар – вони страждають від «нестерпної легкості свого читання» [627, 320].

Термін «класичний» стосовно твору може вживатися і в ширшому значенні: взірцевий текст, що задає канон для певного жанру. Тому критики говорять про «класику детективу», «класику фантастики», «класику любовного роману». Масова література як система, схильна до самоорганізації, вибудовує власну внутрішню ієрархію і формує власний канон. Популярна літературна продукція є різномірною і різноякісною. Усередині її, так само, як і в серйозній літературі, наявна оцінювальна вертикаль. За словами Миколи Мельникова, «на її вершині опиняються «зразкові», «класичні» у своєму роді твори (такі, як пригодницькі романи Александра Дюма чи детективні історії Агати Крісті), що мають довготривалий, усезагальний успіх і претендують на те, щоб посідати пограничне, проміжне становище між «високою» літературою і «масовою» літературою як «паралітературою» (тобто найбільш примітивними і стандартизованими формами, на кшталт фотороманів і коміксів, де літературний текст – вписані в «бульбашки» репліки персонажів – відіграє третьорядну роль порівняно із візуальним рядом: вибудованими в логічній послідовності малюнками (фотографіями), що у своїй сукупності передають певну драматичну дію)» [285, 180].

Канон масової літератури формується навколо жанрів: кожний із них має свої зразкові, класичні, канонічні тексти. Для детективу це проза Едгара По, Артура Конан Дойля і Агати Крісті, для любовного роману – проза Даниєли Стіл та Барбари Картленд, для літератури жахів – романи Філіпа Говарда Лавкрафта і Стівена Кінга, для фентезі – епопея Джона Толкієна. Навіть найновіші жанри (або, точніше, формули, за означенням Джона Кавелті) спираються на конкретні прецедентні тексти<sup>4</sup>: наприклад, для чикліт таким є «Щоденник Бріджит Джонс» Гелен Філдінг, для «гламурної прози» – роман Лорен Вайсбергер «Диявол носить Prada». Канонічними текстами для масової літератури можуть ставати класичні твори високої словесності: наприклад, для любовного роману – проза Джейн Остін, Шарлотти Бронте.

Поцінування національних письменників подеколи здійснюється через визнання їх подібності до канонізованих авторів. Тоді критики оперують поняттями «російська Хмелевська», «російська Агата Крісті», «польська Гелен Філдінг», «українська Донцова», «російський Конан Дойль». За словами Євгена Козлова, «...ім'я (псевдонім) автора розважального тексту в рекламних цілях супроводжується в анотаціях прецедентним іменем у рамках літературної / паралітературної традиції»: для фентезі прийнятні відсилання до імен Толкієна й Говарда – автора презентують як їхнього відданого учня, послідовника; у детективах вдалий маркетинговий хід – «встановлення чіткого асоціативного зв'язку: Агата Крісті = Мариніна (російська Агата Крісті)»; «шляхом звернення до традицій досягається позитивне сприйняття друкованого товару, вказується на його високий рівень, споживачу гарантується повторення тих вражень, котрі він пережив під час знайомства із прецедентними текстами» [231, 41].

Наталія Кузьміна наводить промовистий приклад зі статті журналіста Олександра Віслова про публікацію «Дитячої книги» Бориса Акуніна: «Побувавши Конан Дойлем, Дюма-батьком і Генріком Сенкевичем, Акунін тепер може називатися ще й Марком Твенном» [231, 19]. Дослідниця акцентує, що набір «прецедентних імен»-ярликів загалом невеликий і показовий: «Він визначає корифеїв масової літератури, чиї твори («зразки» жанру) витримали випробування часом. ...Це ті нечисленні автори, які зуміли авторизувати знайдені прийоми, *надати літературній формулі статус цитати*, залишаючись у рамках масової літератури» (виділено в тексті. – С. Ф.) [231, 19].

Як зазначив Кен Гелдер, масова література повниться «королями й королевами» [580, 59]. «Королевою детективу» називають Агату Крісті, «королем жахів» – Стівена Кінга. Високий статус «батьків жанру» відбивається в заснуванні літературних нагород, названих на їхню честь: «медаль Агати» за досягнення в галузі детективу, нагорода імені Брема Стокера, творця «Дра-

<sup>4</sup> Тобто загальновідомі тексти, важливі в певній мовленнєвій культурі, такі, що на них посилаються всі.

кули» – для авторів гора<sup>5</sup>, премія Бориса Стругацького – за досягнення в галузі наукової фантастики. Канонічність текстів підтверджується у видавничій практиці їх включенням до серій на кшталт «Шедеври фантастики», «Майстри детективного жанру».

Механізм формування канону масової літератури відрізняється від того, що покладений в основу канонотворення в літературі «високій», передусім інституційно. Канон «високої» літератури визначають академічні інстанції, професійна критика, навчальні заклади (університети) і навіть державні органи. Канон масової літератури створюється переважно завдяки медіа. І якщо в літературі високій схвальна оцінка твору спирається на визнання його високої естетичної вартості, то в масовій літературі діють абсолютно інші категорії – успіх, популярність, які мають бути підтверджені ринком.

Як писала німецький критик Зіґрід Льюфлер, «авторитетом для книжкового світу тепер є не критик, а споживач» [235, 191]. Носіями авторитету стосовно популярної літератури, на її думку, наразі виступають літературні агенти – «могутні стратеги книжкового ринку» та керівники закупівельних відділів великих мереж книгарень – «незримі... диригенти»: «це вони визначають тенденції, диктують літературну моду» [248, 190]. Льюфлер має рацію, коли визнає, що літературна критика втратила лідерські позиції в ранжуванні книжкової продукції, поза її увагою залишається величезний масив текстів: «Кухарські книжки, ділові книжки, путівники, бестселери, детективні романи, фантастика, біографії знаменитостей тощо володіють імунітетом від літературної критики» [248, 190].

Ранжування масової літературної продукції нині здійснюється через оприлюднення списків бестселерів, чартів за короткі і тривалі часові проміжки. Вибудовуванню ієрархії сприяють рейтинги книжок, укладання критиками й читачами списків «100 найкращих детективів», «10 найкращих любовних романів усіх часів і народів» тощо. Відбір кращих творів у царині масової літератури здійснюється за допомогою літературних конкурсів і премій. Причому позитивну роль відіграє навіть потрапляння книжки до списку номінантів<sup>6</sup>.

Отже, масова література традиційно розглядалася вченими як «літературний низ», була маргіналізованою й викресленою з офіційних канонів. Лише наприкінці ХХ століття теоретики запропонували відмовитися від створення жорстких ієрархій та сформулювали концепцію «мультилітератури» із багатьма «полями», «стратами». Популярна белетристика, неоднорідна всередині масиву текстів, формує власний канон, однак механізми його утворення й відтворення відрізняються від тих, що функціонують у літературі «високій», «елітарній», «серйозній».

<sup>5</sup> Слово «горор» (від англ. horror – жах, horror film – фільм жахів, horror fiction / literature – література жахів) у межах нашої студії вживається в значенні жанру популярної белетристики й кіно, що має на меті викликати почуття жаху в читача або глядача.

<sup>6</sup> Більш докладно формування жанрових канонів масової літератури буде обговорюватися в п. 3 третього розділу монографії.

## 2. Проблема термінології

«Низову» словесність описують за допомогою ряду слів: *масова, популярна, тривіальна, формульна, розважальна, ескапістська, комерційна, бульварна, банальна, «дешева», вульгарна література, белетристика, паралітература, псевдолітература, сублітература, кітч-література, треш-література, «ширвжиток», «чтиво», «макулатура», «літмасовка»* та інші. У більшості з них закладена оцінка літературного явища як маргінального, низькоякісного. Лише кілька термінів характеризують спосіб функціонування такої літератури або її поетику.

Паралельне вживання значної кількості термінів свідчить про складність феномена масової літератури і про відсутність загальноприйнятого понятійного апарату для її опису. За словами Нінель Литвиненко, «термінологічне багатоголосся, окрім пошукового, евристичного потенціалу, що міститься в ньому, непрямо підтверджує суперечливість самого явища, виявляє різницю методологічних підходів, аспектів структурування масового в літературознавстві й культурі» [249, 9–10]. Марія Литовська зауважила, що вибір конкретного терміна залежить від аспекту масової літератури, що береться до уваги: «У дослідженнях масової літератури (ширше – масового мистецтва) на перший план висувається то одна, то інша її риса. Залежно від цього *масова* (належна масовому суспільству) література іменується *популярною* (запотребованою найширшою аудиторією), *тривіальною* (такою, що відтворює суспільні й художні стереотипи), *низькою* (кітчевою, естетично низькопробною)» (курсив у тексті. – С. Ф.) [276, 41].

Окремі терміни міцно закріплені в національних наукових традиціях дослідження масової літератури. В англійській (англомовній) критиці частіше вживаються терміни *popular literature, kitsch literature, lowbrow art, pulp fiction*, французька традиція застосовує термін *paraliterature*, німецька – *Trivialliteratur*. Усталення кожного з термінів зумовлене його зв'язком з певною теоретичною концепцією, яка з'ясовувала природу самого явища.

### 2.1. Термін «масова література»

Найбільш уживаним є термін «*масова література*». Його ж визнають і найбільш неоднозначним, розпливчастим, проблематичним для чіткого окреслення. На думку Нінель Литвиненко, «термінологічне вживання» слів «*масова література*» або «*масова культура*» «сполучається із метафоричним, необов'язковим, випадковим» [249, 5]. Сам прикметник «*масовий*» може набувати різних



сми́слів: творений масами, творений для мас, поширений (=популярний). Через багатозначність поняття «масовість» учені висловлюють критичну настанову щодо нього: Тоні Беннет називає поняття маскульт «безплідним», а Джон Сторі – «порожньою концептуальною категорією» [419, 13–14]. Ті ж закиди правомірно переадресувати терміну «масова література».

У підручнику «Література і суспільство: вступ до соціології літератури» Лева Гудкова, Бориса Дубіна, Вітторіо Страда (1998) описано кілька типових позицій розуміння прикметника «масове». При цьому кожне значення терміна уточнюється через відповідну протилежність:

- маскомунікативне, технічно тиражоване – на противагу до «традиційного, «ручного», «одиничного», «справжнього»;
- загальнодоступне й легке – проти складного;
- розважальне – проти серйозного, проблемного;
- всезагальне – проти індивідуального;
- низьке, вульгарне – проти високого, піднесеного;
- «західне» (як синонім індивідуально-споживацького чи ліберально-демократичного) проти «свого» («радянського»);
- шаблонне, охоронне, традиціоналістське – проти елітарного, радикально-еспериментаторського й навіть «класичного» [103].

Термін «масова література» співвідноситься з поняттями «масове суспільство», «масова свідомість», «масова культура», «масова людина», а отже, асоціюється з філософсько-культурологічними й соціологічними концепціями, несе в собі тягар наукового критицизму, нагромадженого упродовж ХХ століття супроти цих явищ. Не всі вчені, однак, погоджуються зі зближенням понять «масова література» і «масова культура». Юрій Лотман розмежовував їх історично. У статті «Масова література як історико-культурна проблема» (1991) теоретик наголошував, що застосовує заголовний термін до «конкретних історичних явищ» і що «його не слід змішувати із поширеним у соціології поняттям «масової культури» як певного специфічного явища ХХ століття» [255, 382]. Нінель Литвиненко не погодилася з тезою Лотмана: на її думку, вчений «...не цілком враховує, що за хронологічного, якісного й обсягового незбігання цих понять у них спільна генеза, спільна генеалогія» [249, 9].

Підходи до визначення «масовості» культури та літератури можна умовно поділити на «**кількісний**» і «**якісний**». Відповідно до першого, масова культура – це «просто культура, яка подобається значній кількості людей» [419, 21]. Тоді дефініція «масової літератури має враховувати її значну розповсюдженість і здатність відповідати смаку якнайширшої аудиторії. У такому смислі прикметник «масова» зближений зі словами «популярна», «успішна». Кількісний підхід покладено в основу тлумачення феномена масової літератури в підручнику «Література і суспільство»: «Масовою літературою зазвичай називають численні різновиди словесності, звер-

неної до гранично широкої, неспеціалізованої аудиторії сучасників і такої, що реально функціонує в «анонімних» колах читачів» [103].

Ілля Саморуков вважає соціологічно-кількісний аспект розгляду низової словесності доволі проблематичним: «Що саме вважати «масовим», а що «немасовим» у сучасну добу, яку часом називають добою масового суспільства, адже в сучасному суспільстві масовим стає все: культура, виробництво, видовища? Що заважає, наприклад, визначити всю «сучасну літературу» як «масову»?» [381, 101]. Критично оцінила «кількісні» інтерпретації природи масової літератури Тамара Гундорова, особливо щодо оперування поняттям «тираж» стосовно сучасного українського письменства: «...Феномен масової літератури зовсім не зводиться до тиражів. Хоча у нас чомусь тираж є чи не основним аргументом у дискусіях про масову культуру. Масова культура – культурне, естетичне, соціологічне явище, яке визначається своїми законами жанротворення, стилетворення, продукування і рецепції. Масова культура – неминучий продукт і супутник процесів модернізації (і технологічної, і світоглядної)» [492, 56].

У розумінні феномена масової літератури вкрай важливо враховувати її функціонування – за словами Олександра Захарова, «той суспільний спосіб, яким воно (масове мистецтво) створюється, поширюється і використовується» [153, 5]. Кен Гелдер розгортає тезу про те, що популярна белетристика не дорівнює звичайній сумі текстів, а включає «виробництво», «дистрибуцію (включно із промоцією та рекламою)» та «споживання» [580, 2]. Усе це в сукупності Кен Гелдер називає «функціонуванням» (processing) у широкому сенсі слова. Пітер Свірські гадає, що критерії віднесення твору чи то до високої, чи то до масової літератури включають такі «процесуальні» показники: ім'я та репутація видавця, назва серії, ім'я та репутація автора, розмір початкового тиражу, престижність книжкового жанру, позиціонування на ринку збуту (хто закупає книгу і з якою метою), а також попередні оцінки критикою [678, 86–87].

Функціональність терміна «масова література» пояснюється соціологічним аспектом розгляду явища. За хрестоматійним висловлюванням Юрія Лотмана, «поняття «масової літератури» ...поняття *соціологічне*. Воно стосується не стільки структури того чи іншого тексту, скільки його соціального функціонування в загальній системі текстів, які складають дану культуру. Таким чином, поняття «масової літератури» в першу чергу визначає ставлення того чи іншого колективу до певної групи текстів» (курсив у тексті. – С. Ф.) [255, 381].

На думку тартуського дослідника, масовій літературі приписуються дві ознаки, що виключають одна одну: масова література є «більш поширена в кількісному відношенні частина літератури. У розподілі ознак «поширена – непоширена», «читана – нечитана», «відома – невідома» масова література

отримає марковані характеристики». Заразом із погляду панівних норм ця ж література є «поганою», «грубою», «застарілою», вона оцінюється як «виключена, знехтувана, апокрифічна» [255, 381–382].

Найчастіше «якісні» визначення масової культури і літератури створюються за «від'ємною» моделлю, шляхом відмежування від «високої». Масову культуру описують як «залишкову категорію, до якої належать ті культурні тексти і практики, що не відповідають стандартам високої культури» [402, 21–22]. Виходячи з прийнятої ієрархії, масова культура відповідає їй «низу» і є «низькою», «низькоякісною» [419, 22]. Так, у дефініції Миколи Мельникова «...масова література виступає як універсальна, трансісторична оцінна категорія, що виникла внаслідок неминучого розмежування художньої літератури за її естетичною якістю» [285, 178].

У багатьох словникових визначеннях, поряд із акцентуванням поширеності масової літератури, міститься її негативна оцінка як явища, позбавленого естетичної вартості, зорієнтованого на поганий смак. Віктор Халізов зазначає: «Масова література – це сукупність популярних творів, які розраховані на читача, не прилученого (або мало прилученого) до художньої культури, невибагливого, такого, що не володіє розвиненим смаком, не бажає або не спроможний самостійно мислити й належно оцінювати твори, який шукає у друкованій продукції головним чином розваги» [468, 162]. Подібні оцінки відчитуються в словниковій статті «Масова література» у двотомовій «Літературознавчій енциклопедії» (2007) Юрія Коваліва: «Масова література, або Тривіальна література – широко тиражована розважальна або дидактична белетристика, адаптована для розуміння пересічним читачем, переважно позбавлена естетичної цінності» [252, 18]. Негативна характеристика масової літератури як низькоякісної міститься в словниковій статті «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» (2001), що підготовлена Петром Рихлом: «Масова література (тривіальна література)... багатотиражна розважальна та дидактична белетристика, позбавлена естетичної вартості, розрахована на масове споживання її як продукту «індустрії культури» [246, 315].

Зневага до масової культури і масової літератури віддзеркалена у використанні скорочених варіантів слів. Двайт Макдональд, який запровадив термін «масова культура» до наукового обігу, згодом утворив скорочену його форму – «маскульт», що виражає презирство до вторинного явища: «Маскульт не пропонує своїм споживачам ні емоційного катарсису, ні естетичного досвіду, бо це вимагає зусиль. Він, як конвеєр, виробляє уніфікований продукт, чия проста мета – це навіть не розвага, бо це передбачає життєву активність і тому потребує зусиль, але лише забуття. Він може стимулювати чи бути наркотиком, але має легко перетравлюватися. Він нічого не вимагає від читача, бо повністю йому підвладний. Але й нічого не дає» [623, 9]. Макдональд категорично відмовляє маскульту в естетичній якості: «оскільки він

насправді узагалі не є культурою», то «у нього немає навіть теоретичної можливості бути гарним». Критик підсумовує: «Це не просто невдале мистецтво. Це не-мистецтво. Це навіть антимистецтво» [623, 9].

За аналогією, термін «масова література» вживається в скороченій формі «**масліт**». Вона акцентує негативну конотацію поняття, що наближається значенням до слів «чтиво», «мотлох», «макулатура». Ось, наприклад, характеристика, дана масліту на одному з Інтернет-форумів: «Гидке низькопробне чтиво, орієнтоване на повних ідіотів і моральних потвор, не містить нічого корисного для розуму, душі і серця. Подібні книжки вважаю шкідливими, а за їх написання – розстріляв би» (учасник форуму з ніком «Мізантроп») [348].

Негативні оцінки не дають можливості поглянути на масову літературу об'єктивно. Тому вчені віднаходять інші її сутнісні риси, які кладуть в основу дефініцій. Так, у визначенні Іллі Саморукова поєднуються критерії популярності й жанровості: «Під масовою літературою ми маємо на увазі, по-перше, літературу, що видається великими тиражами, по-друге, що має чітку жанрову атрибуцію (детектив, бойовик, жіночий роман, історико-патріотичний роман)...» [381, 106]. Жанровості як істотній рисі масової літератури віддала перевагу Марія Черняк: «Термін *«масова література»* є досить умовним і позначає не стільки широту поширення того чи іншого видання, скільки певну жанрову парадигму, до якої входять детектив, фантастика, фентезі, мелодрама та ін.» (виділено в тексті. – С. Ф.) [485, 5]. Жанр трактується як визначальна категорія для масової літератури («популярної белетристики») у монографії Кена Гелдера «Популярна белетристика: логіки та практики літературного поля». У вступі до книги сказано: «Популярна белетристика – це по суті жанрова белетристика. Тоді як жанр дещо менше важить для літературної белетристики, поле популярної белетристики просто не може існувати без нього, як у культурному плані, так і в плані виробництва» [580, 2].

Попри негативні конотації, термін «масова література» є найбільш поширеним, містким, закріпленим науковою традицією й авторитетом багатьох учених. Для більш чіткого його розуміння належить зіставити цей термін із синонімічними: популярна, розважальна, тривіальна література, паралітература і белетристика.

## 2.2. Масова література / популярна література

На перший погляд, термін «**популярна література**» начебто не містить негативних сенсів, на противагу до «масової літератури». Він асоціюється із позитивним явищем літературного успіху, запотребованості, поширеності певних творів. Британський учений Скотт МакКрекен справедливо вказав,

що смисл слова «популярний» змінився за останні триста років: «Його початкове значення «народний, людський» (of the people) набуло додаткового культурного виміру, коли його почали застосовувати, щоб описати легкий, зрозумілий стиль. До початку ХХ століття його використовували, описуючи газети й художню прозу. Усе ж термін завжди був суперечливим, означаючи, з одного боку, автентичний голос народу, а з іншого боку – його невігластво, вульгарність і піддатливість до маніпуляцій» [621, 20].

Реймонд Вільямс у книзі «Ключові слова. Словник культури і суспільства» (1983) окреслив шість значень поняття «популярний»:

- належний людям, народу (people);
- низький чи простий (нищий);
- уподобаний багатьма людьми;
- такий, що продумано (навмисно, свідомо) прагне прихильності чи широкого схвалення (що асоціюється із «комерційним»);
- маловартісний (як протилежність до «якісний»);
- минула та сучасна література / культура / мистецтво, створені народом [701, 236–238].

Деякі значення, звісно, перекривають одне одне, але загалом, на думку Девіда Джонсона, таке «...змішування негативних... та позитивних... конотацій спонукає нас уточнювати, що саме означає термін у конкретному контексті» [605, 4].

С. Лі Гаррінгтон і Деніз Д. Білбі в статті «Конструюючи популярне: культурна продукція і споживання» (2000) відзначають, що те чи інше значення терміна «популярний» актуалізується залежно від контексту й від самого об'єкту чи практики, про які йдеться [652, 2]. Крім того, кожне зі значень терміна в словосполученні «популярна культура» міцно пов'язане з конкретною теоретичною традицією. На думку Домініка Стрінаті, «будь-яка спроба визначити популярну культуру неминуче включає її аналіз та оцінку. Тому видається складним визначити популярну культуру окремо від теорій, створених для її пояснення» [672, XIV].

І все ж внутрішня суперечливість термінів «популярна культура», «популярна література» поступово згладжується. Девід Джонсон стверджує, що слово-сполучення «популярна література» нині сприймається як усталений термін академічної науки, без відтінку суперечливості чи негативності. Таке устійнення спричинене плідним розвитком «культурологічних студій», де «популярна література» розглядається як один із проявів популярної культури, поруч із кіно й телебаченням [605, 5]. Девід Джонсон подає «мінімальне визначення» поняття «популярна література», де відсутні негативні оцінки явища: «образне письмо, що має широку аудиторію» (imaginative writing with wide appeal). Учений визнає, що така стисла дефініція може бути усього лише відправним пунктом для подальших студій [605, 5].

Біргіт Менцель наголошує, що термін «популярна література» відповідає розвитку теорії сприймання літературного твору: «Я пропоную застосовувати поняття «популярна література» замість понять «масова література» чи «тривіальна література», тому що воно охоплює не лише виробництво, структуру, способи публікації й поширення літературних текстів, але і їх рецепцію. Поняття «популярний» може також означати «народний», «просто-народний» чи «масовий», але головний акцент переноситься тут на рецепцію, що розуміється в широкому смислі – як форма культурної практики. Під популярною літературою мається на увазі в першу чергу матеріал для читання, *бажаний* для більшості читачів, а не така література, яка *виробляється* для більшості» (курсив у тексті. – С. Ф.) [286, 394].

Джон Сторі в підручнику «Теорія культури та масова культура» наводить таблицю протиставлень, яка ілюструє, чому з прикметником «популярний» подеколи зв'язані негативні конотації: популярна преса – якісна преса, популярне кіно – високохудожнє кіно, популярні розваги – високе мистецтво [419, 25]. Отже, «це культура для тих, хто нездатен зрозуміти (а оцінити – й поготів), культуру справжню...» [419, 25].

Реймонд Вільямс у праці «Ключові слова: словник культури та суспільства» (1983), характеризуючи синонімічні терміни «популярна література» і «сублітература», наділяє їх виразно негативними конотаціями: терміни запроваджені «для того, щоб описати твори, які можуть вважатися *художньою літературою* (works which may be *fiction*), але які позбавлені *образності* або *творчого характеру* (which are not *imaginative* or *creative*), тому не становлять естетичного інтересу й не є мистецтвом» (курсив у тексті. – С. Ф.) [701, 186].

У «від'ємних» дефініціях «популярної літератури» вбачаємо джерела небажання ототожнювати терміни «масова література» і «популярна література». Марія Штейнман зазначає: «Якщо термін «масова література» вказує як мінімум на сферу побутування чи поширення, то словосполучення «популярна література» не несе вказівки на те, де саме, у яких прошарків читачів вона, власне, популярна. У результаті складається враження, що популярність літератури достатня для зарахування її до маргінального поля, на відміну від літератури елітарної» [511, 368]. Негативне значення понять «популярна» культура, література, мистецтво увиразнюється завдяки скороченій формі слова – «попса», тобто, за Ганною Костіною, «максимально спрощена, дешева, кітчева продукція, що має яскраво виражений комерційний характер» [224, 213].

Ототожнення термінів «масова – популярна література» викликає критику багатьох дослідників, позаяк популярністю можуть користуватися (і користуються) твори високої естетичної вартості, літературна класика. Ясна річ, що тут ідеться про популярність не на короткій дистанції, а в універсальному історичному сенсі. Через це, приміром, Кен Гелдер вводить розрізнення понять

«популярна белетристика» й «популярна література». Остання може охоплювати й класичні тексти, наприклад, романи Джейн Остін, які, користуючись особливою любов'ю читачів, стають «бестселерами», а згодом і «супер-селерами», «топ-селерами» [580, 11]. Лише за критерієм популярності не можна ідентифікувати текст як такий, що належить до популярної белетристики.

Подібно інтерпретує поняття «популярність» Ганна Костіна: «... популярність, поширеність культурного феномена не свідчить про його спрощеність і приналежність виключно до сфери масової культури. Популярними, тобто доступними й відповідними певному рівню розуміння, можуть бути явища і високої, елітарної культури, і явища культури народної» [222, 117]. Навіть ставши вельми популярним, предмет не втрачає своєї елітарності. За приклади дослідниця бере музику Чайковського, вірші Єсеніна, живопис «пересувників» тощо, які мають у структурі рівні загальнодоступні та зрозумілі лише фахівцям [224, 214].

Термінологічна пара «**масова / популярна**» література співвідноситься з парою «**масова / популярна**» культура, що їх науковці протиставляють за різними критеріями.

Згідно з концепцією Катерини Шапінської, масова й популярна культури розмежовуються історично: «... Популярна культура є універсальною категорією, оскільки була присутня як частина загальнокультурної ситуації в будь-яку історичну добу, у той час як масова культура є частиною специфічного соціального універсуму, заснованого на структурах масового суспільства» [495, 4–5]. Девід Чейні розуміє масову культуру як один із чотирьох різновидів популярної, поряд із доіндустріальною, урбаністичною і фрагментарною (праця «Культурні зміни і повсякденне життя») [за: 495, 5].

На більшу широту терміна «популярна культура», яка містить у собі «масову», вказали Майкл Шадсон і Чандра Мукерджі в статті «Новий погляд на поп-культуру» («Rethinking Popular Culture», 1991): «... популярна культура охоплює різноманітні вірування й форми практичної діяльності, а також культурні об'єкти, які широко розповсюджені серед населення. Таке розуміння включає як народні вірування, форми практичної діяльності й різноманітні об'єкти, що мають коріння в локальних традиціях, так і масову культурну продукцію, що створюється за участі різноманітних політичних і комерційних центрів. Сюди входять як популяризовані зразки елітарної культури, так і форми, що мають народне походження, зведені в ранг музейної традиції» [299, 459].

Відповідно до цього, масову літературу можна зрозуміти як різновид популярної літератури, окреслений історико-хронологічно: він сформувався в індустріальному суспільстві ХХ століття. У такому разі термін «популярна література» буде охоплювати ширше коло понять, включно із давнішими формами низової словесності, а також і популяризованою класикою.

Тамара Гундорова вбачає смислову відмінність у вживанні термінів «масова» і «популярна» культура: перший має негативну конотацію і співвідноситься з адорнівською «культурною індустрією», другий більш нейтральний. Теоретик тлумачить поняття в такий спосіб: «Популярна» означає передусім культуру широко відому, однорідну, поширену, яка виражає смаки більшості і розрахована на споживання більшістю, і в цьому сенсі вона синонімічна поняттю масової культури» [106, 24]; «Популярна культура» позначає, з одного боку, культуру «загальнонародну», а також таку, яка існує на рівні «загальних уявлень» – такою «загальнонародною культурою» був, до речі, народницький проект української літератури у 19 ст. З другого боку, популярна культура у 19 ст. набуває і вулжчого змісту: так зокрема називається література полегшеного типу, наприклад жанр читабельної белетристики» [492, 56].

Вважаємо, що попри близькість понять «масова література» і «популярна література», їх не слід ототожнювати. Далеко не вся продукowana масова література користується популярністю в читачів із різних причин (замалий тираж, невідповідність жанровому канону, нечитабельність, відсутність належної промоції тощо). Крім того, популярна література включає такий сегмент, як популяризована класика, яку не можна зарахувати до масової літератури. Історично популярна література давніша, однак на ранніх етапах існування літератури її популярність могла обмежуватися вузьким прошарком освіченої публіки, спроможної придбати дорогі книги. Масова література виникла пізніше, вона потребувала масового читача, а отже, масової грамотності, а також техніко-економічного способу масового виробництва дешевої літературної продукції.

### 2.3. Масова література / белетристика

Термін «белетристика» (від фр. *belles lettres* – красне письменство) може виступати синонімом до «масової літератури». Поняття «белетристики» є неоднозначним: під ним розуміють художню прозу в цілому або певний її різновид, позначений гостросюжетністю й настановою на розважальність. За белетристикою визнають такі переваги, як актуальність, здатність оперативно відбивати злободенні проблеми сучасності. Однак їй відмовляють у «художній масштабності» і «яскраво вираженій оригінальності» (Жанна Федорова [462, 203]). Серед характерних рис белетристики – «наявність літературних шаблонів, яскрава сюжетність, захопливість, напружена інтрига й атмосфера таємниці, опора на вигаданих героїв, фактографічний нахил, надлишкова деталізація, явна авторська оцінка» [462, 203].

За визначенням Оксани Крижовецької, «белетристикою дослідники часто називають тексти сучасної літератури, не включені до канону класики, що сто-



суються сучасності. Вважається, що белетристика наслідувальна щодо літератури, вона експлуатує прийоми і способи літератури, але – для розв'язання не естетичних, а інших (частіше за все розважальних і/або комерційних) завдань» [228, 8]. Дослідниця називає таку відмінність масової літератури від белетристики: перша зорієнтована на ринок, твориться з розрахунком на комерційний інтерес; друга – «незаангажована», зорієнтована на естетичні завдання.

Марія Черняк потрактувала белетристику як «серединне» поле літератури, до якого входять твори, які не вирізняються яскраво вираженою художньою оригінальністю» [485, 18]. Таким чином, белетристика є проміжним елементом у тернарній моделі літературного процесу, вона поєднує полюси класики й масової літератури.

Зіставляючи значення двох термінів – «масова література» і «белетристика», Нінель Литвиненко віддає перевагу першому. Вона мотивує це тим, що «термін белетристика склався на ґрунті російської літератури і йому притаманна нестійка, суперечлива семантика» [249, 10]. Учена посилається на думку Володимира Виноградова, який зазначив, що із 1840-х років белетрикою стали називати художню прозу взагалі.

На основі понять «масова», «популярна» література і «белетристика» часом утворюються своєрідні термінологічні мікси: **«масова белетристика»**, **«популярна белетристика»**. Їх запроваджують задля уточнення вже наявних термінів, щоб уникнути термінологічної плутанини. Термін «масова белетристика» почав застосовувати Микола Анастасьєв (див., наприклад, його статтю «Масова белетристика в США: соціальне замовлення та естетичні стандарти» в збірнику праць «Масова література і криза буржуазної культури Заходу» 1974 року). Згодом цю термінологічну сполуку вживали Олександр Михайлов, Євген Жарінов, підтримали інновацію Тетяна Кузнєцова, Володимир Луков, Михайло Луков [230]. На думку трьох останніх, термін дозволить уникнути негативних конотацій, пов'язаних із терміном «масова література».

«Популярна белетристика» є, очевидно, калькою з англійського «popular fiction». Цей термін використовується вряди-годи в літературно-критичному дискурсі, часом у скороченому вигляді – «поп-белетристика» (див., наприклад, добірку статей «Популярна белетристика чи соціальна аналітика? (проза Сергія Кузнєцова)» у часописі «Новое литературное обозрение», 2006 рік, № 78).

На нашу думку, не варто ототожнювати терміни «масова література» і «белетристика» (або «популярна белетристика»). Масова література включає жанри нехудожньої прози: nonfiction (документалістику), масову медійну та мережеву словесність. Крім того, термін «белетристика» традиційно позначає прозу, а масова література охоплює як прозові, так і поетичні та драматичні твори. Популярна белетристика – детективи, фантастика, любовні і пригодницькі романи – є «ядром» масової літератури, що найчастіше привертає

увагу критиків і теоретиків і в уявленні пересічної людини, не фахівця може вичерпувати масову літературу.

## 2.4. Масова література / паралітература

Термін «**паралітература**» («*paralittérature*») асоціюється з французькою критичною традицією, також його вживають в Іспанії («*paraliteratura*») та Італії («*paraletteratura*»). У словниках та енциклопедіях його називають у ряді синонімів: масова / популярна / тривіальна / паралітература. Однак існують інші тлумачення цього терміна. Саме слово «паралітература» підкреслює нижчий щабель, який вона посідає в літературній ієрархії. Нінель Литвиненко наголошує, що в терміні «паралітература» наявна «семантика відлучення» [249, 10], тому перевагу слід усе ж таки віддати терміну «масова література».

Французькі критики почали вживати термін «*paralittérature*» приблизно з 1953 року. Його застосовують Ален-Мішель Бойе («Паралітература», 1992 [538]), Даніель Куеня («Вступ до паралітератури», 1992 [547]), Жорж Товерон («Два століття паралітератури», 1996 [690]), Даніель Фонданеш («Паралітератури», 2005 [570]). «Словник французької мови» Поля Робера подає таку дефініцію паралітератури: «сукупність текстової продукції, що не має утилітарного призначення і яку суспільство не вважає «літературою» (роман, популярна преса; шансон, сценарії й тексти фотороманів, комікси). Література маргінальна» [659, 74].

Даніель Фонданеш вважає це визначення недосконалим і занадто розпливчастим, бо воно охоплює і позалітературні явища, на його погляд (шансон, сценарії). Більш точним є визначення «паралітератури» в електронній енциклопедії «Nachette» 2004 року: «Сектор літературної продукції, що охоплює жанри, які розглядаються як не приналежні до традиційної літератури: у XIX ст. мелодрама й популярний роман, у XX ст. детектив, наукова фантастика, комікси, фотороман» [Цит. за: 570]. Відтак, опозицією до «тривіальної літератури» вважається «традиційна література», або, як її описує Фонданеш, «література поцінована» («*littérature attestée*»).

У російському літературознавстві паралітература розуміється або як «псевдолітература», що нагадує літературу зовнішньою формою, проте позбавлена естетичної вартості; або як ті явища, які взагалі перебувають поза межами літератури. Віктор Халізов зазначає: «Грецький префікс *para-*, за допомогою якого утворено цей термін, має два значення. Він може позначати явище, подібне іншому (наприклад у медицині паратиф – захворювання, що нагадує тиф своїми зовнішніми ознаками), або предмет, що знаходиться біля, поблизу іншого предмету. Паралітература мислиться як подоба літератури, що паразитує на ній» [468, 162].

За дефініцією «Літературознавчої енциклопедії» Юрія Коваліва, паралітература – «...сукупність творів певної літературної групи чи школи, що протистоїть панівному напрямку, називає популярне, масове, тривіальне письменство, літературний низ» [252, 183]. Співвіднесення паралітератури з масовою в цьому визначенні негайно призводить до приписування першій таких негативних характеристик, як «відсутність психологічної глибини», зображення «банальних побутових чи фантастичних подій, містифікації, провокації», орієнтація на невибагливий естетичний смак, адресація читачеві «із примітивними аксіологічними та моральними уявленнями», тобто тій «масовій людині», про яку писав Хосе Ортега-і-Гассет [252, 183].

У наведеній дефініції наголошується історично змінний характер «паралітератури»: від літератури «варварських» народів, як її розуміли римляни, до середньовічного письменства й фольклору – з погляду Просвітництва, до соцреалістичної позиції, згідно з якою з канону справжньої літератури викреслювалася майже вся світова класика і твори модернізму.

У розуміння терміна «паралітература» Микола Мельников вкладає естетичний смисл: у такому сенсі «масова література» як неоднорідна сума текстів посідає проміжне місце між «високою» і «паралітературою»: «найбільш примітивними і стандартизованими формами, на кшталт фотороманів і коміксів...» [285, 180]. Отже, масова література також виявляється розмежованою на «верх» і «низ», на «зразкові», «класичні» твори і «паралітературу».

Своєрідне тлумачення паралітератури запропонував Олександр Стусенко. Оглядаючи літературний процес ХХ століття, він пропонує віднести до паралітератури ті явища, які позначаються газетним штампом «кололітературне» (пародії, епіграми тощо). Також критик включає до паралітератури «чи не всю нашу гумористичну графомань», «недоладно заримовані анекдоти». Стусенко зачислив до паралітератури кон'юнктурні твори радянського періоду, навіть створені класиками – Рильським, Малишком, Сосюрою: «Тобто література несправжня, мимо-література, та, в якій не було щирості. Не було душі. І яка, проте, видавалася для нас шаленими накладками. ...Оголена пафосність – це одна з найхарактерніших рис паралітератури» [422, 3]. Терміном «паралітература» на означення соцреалістичної продукції користується Оксана Забужко в есе 1996 року «Синдром Галілея: кілька завваг до психології митця соцреалізму»: «...залишена нам у спадок чисельно величезна література (чи «паралітература») 30–50-х років є немовби, послуговуючись перифразом із Орвелла, бібліотекою «некнижок», тобто книжок, які, хоч фізично й існують, але в читацькій свідомості, на правах духовної реальності не існували ніколи...» [149, 49–50].

Таким чином, неоднозначність та історична мінливість терміна «паралітература» не дає змоги повністю ототожнити його із «масовою літературою». Останню, звісно, можна назвати «паралітературою» в певному сенсі –

як таку, що виключається з офіційного канону. Однак далеко не всі артефакти паралітератури належать до масової – ні за критерієм жанровості, ні за критерієм функціонування, ні за критерієм поширеності.

## **2.5. Масова література / розважальна література (література для дозвілля)**

Термін «**розважальна література**» як заміна «масовій» покликаний уникнути негативного значення останнього. «Розважальна» література ставилася в один ряд із «...«тривіальною», «масовою», «комерційною», «бульварною», «чтивом», «літературою другого рангу» або «кітчем» [375, 61]. У терміні підкреслювалася функціональна складова, адже розважальна функція мистецтва вже в 1980-х роках визнавалася не менш важливою за інші.

Л. Рижкова, услід за Дмитром Затонським, пропонувала внутрішню диференціацію розважальної літератури: від гарної, якісної, добротної – до низькопробної халтури. Остання позначалася поняттям «тривіальна» література. Як наголосила дослідниця, «за першою (тобто «гарною») визнаються певні художні досягнення, технічність, відзначається «привабливість» форми, що приховує відомі змістові моменти, серйозне порушення справжніх проблем і спроба їх розв’язання. Під тривіальною літературою розуміються напівестетичні чи неестетичні аморальні твори: бульварні романи, порнографічна література» [375, 62].

Німецький учений Ганс Фрідріх Фолтін у книзі «Розважальна література в НДР» (1970) побудував тернарну модель літератури, де розважальна література (Unterhaltungsliteratur) посідає середню ланку між верхом ієрархії (Hochliteratur) та низом (Trivialliteratur) [569]. Цю модель відтворив Петро Рихло в словниковій статті «Масова література» в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», описуючи ієрархічну тріаду: «висока література – розважальна література – тривіальна література» [246, 315]. Масову літературу він ототожнює при цьому з тривіальною, яка розташована на найнижчій сходинці. Висока й розважальна літератури розділені між собою, гадає науковець, але розважальна і тривіальна література не піддаються чіткому розмежуванню, оскільки частина розважальної літератури є тривіальною.

Термін «розважальна література», попри позірну привабливість, не набув розповсюдження в науці: очевидно, він звужував усю складність явища до лише одного функціонального вияву й не міг охопити сутності масової літератури. У 2000-х роках відбувається спорадичне його вживання як синонімічного до терміна «масова література» (наприклад, у вступній статті Ольги Лібової, Людмили Глухової «Розважальне читання в минулому й теперіш-

ньому» до 6-го випуску «Розважальне читання в бібліотеках» інформаційного видання «Читання в бібліотеках Росії», 2007 р. [493, 9–64]).

У книзі «Життя за поняттями» Сергій Чупринін інтерпретує термін «література для дозвілля» (рос. досуговая), зіставляючи його з терміном «розважальна література»: це «загальна назва книг, які, відступаючи від класичного імперативу «Душа обязана трудиться», призначені для того, щоб стати легким, необтяжливим, хоча зовсім не обов'язково розважальним читанням» [494, 140]. Авторство терміна «література для дозвілля» критик приписує Борису Акуніну, якому відома значна кількість таких книг у світовій літературі (твори Конан Дойля, Стівенсона, Дюма, Честертона, Еко, Зюскінда), однак відчувається її брак у російському письменстві. Чупринін до літератури для дозвілля зачислив «авантюрний (пригодницький), гумористичний, фантастичний, детективний розряди ... словесності», додавши до них документальні жанри: мемуаристику, краєзнавство, біографії, подорожі, науково-популярні твори тощо. Вони «написані цікаво й доступно, але не примітивно» й задовольняють бажання читача «розширювати кругозір» «без особливих інтелектуальних витрат та духовних зусиль». Критик називає такий різновид письменства «літературою масового попиту» [494, 141–142].

## 2.6. Масова література / тривіальна література

У науковій літературі поняття «масова» і «тривіальна» література зазвичай ототожнюють. Як відомо, термін «тривіальна література» закріпився в традиції німецького літературознавства (нім. Trivialliteratur). Гельмут Кройцер указав на його епізодичне застосування починаючи з 1855 року, однак широко вживати його почала Маріанна Тальман у праці 1923 року «Тривіальний роман XVIII століття і роман романтизму» [681], а продовжили цю традицію Маріон Божон («Тривіальний роман другої половини XVIII століття», 1964 [530]), Ева Д. Бекер («Німецький роман до 1780 року», 1963 [531]), Хайнц Отто Бюргер («Студії над тривіальною літературою», 1968 [673]) та ін. Пізніше цей термін застосовували такі вчені, як Петер Домагальські («Тривіальна література. Історія. Виробництво. Рецепція», 1986 [555]), Еккегарт Міттельберг, Клаус Петер, Дітер Зайфер («Студії над тривіальною літературою. Значення і вплив масового виробництва», 1976 [632]), Петер Нуссер («Тривіальна література», 1991 [646]), Вальтер Нутц, Катаріна Генау, Фолькер Шльогель («Тривіальна література і популярна культура», 1999 [647]), Ганс Дітер Циммерман («Тривіальна література? Схематична література. Побутування. Форми. Оцінка», 1982 [707]).

Німецькі дослідники стверджують, що порівняно з англійським терміном «популярна література», німецький «тривіальна» має набагато сильнішу

пейоративну конотацію. Прикметник «тривіальний» походить від лат. Trivialis – від trivium – перехрестя трьох доріг, місце публічного відпочинку. Пізніше так стали називати пропедевтичний курс до «вільних мистецтв», що означало «добре відомий, звичайний» («das allgemein Bekannte, Gewöhnliche» [694]). «Тривіальність» у найширшому сенсі – це банальність, шаблонність, вульгарність, відсутність оригінальності. У значенні «банальне» слово «тривіальне» вживається з кінця XVI століття. Називаючи масову літературу тривіальною, вчені підкреслюють стереотипність її художньої мови. Щоб уникнути негативної конотації терміна, Ганс Дітер Циммерман запропонував уживати термін «схематична література» (нім. Schemaliteratur), що вказував би на повторюваність певних структур. Показово, що в англomовному сегменті «Вікіпедії» паралеллю до німецького терміна «Trivialliteratur» є «формульна література» (formula fiction).

За словами Іллі Ільїна, «тривіальна література плентається за читачем, волочиться у хвості його стереотипів сприйняття, вона не розширяє його пізнавальний горизонт, а навпаки, зміцнює в його свідомості прийняті і поширені погляди і смаки, стандартизуючи їх і доводячи до рівня забобонів» [168, 156]. Сутність тривіальної літератури стає більш зрозумілою через співвіднесення її з термінами з протилежним значенням: авангардна література, експериментальна література.

Сучасні літературознавці пояснюють поширення тривіальної літератури певними суспільними законами: вона «несе комплекс соціокультурних цінностей, що відповідають рівню потреб і смаку масового споживача», оскільки розрахована на «комфортне споживання» [276, 55]. На думку Марії Литовської, тривіалізація проблематики масової літератури виконує важливу функцію сублимації внутрішніх страхів і конфліктів пересічної людини [276, 56].

Отже, масова література постає «тривіальною» в одному зі своїх аспектів, а саме в тяжінні до готових формул, кліше, стереотипів, до каналізації художньої проблематики. Далеко не вся масова література відзначається тривіальністю.

\*\*\*

Оглянувши терміни, які найчастіше застосовуються на позначення «літератури № 2», у рамках нашого дослідження ми зупиняємося на терміні «**масова література**». Він має найширше значення, охоплює белетристичні та документальні, прозові та поетичні жанри; твори успішні й такі, що не досягли своєї мети – здобути прихильність читацького загалу, але від того не перестали бути масовими за суттю. У монографії за необхідності будемо вживати й синонімічні терміни: популярна / тривіальна / паралітература / популярна белетристика, коли йтиметься про відповідний аспект досліджуваного

феномена або про розгляд його в рамках певної наукової традиції, де культивується конкретний термін. Зрештою, саме термін «масова література», попри всю неоднозначність і негативні конотації, став найбільш «масовим» як у середовищі сучасних критиків, істориків і теоретиків літератури, так і серед широкої читацької аудиторії, яка у той чи інший спосіб причетна до обговорення цього явища. У виборі терміна спираємося на авторитет таких знаних учених, як Юрій Тинянов, Юрій Лотман, Тамара Гундорова, Марія Черняк, Лев Гудков, Борис Дубін, Ілля Саморуков, Нінель Литвиненко та ін.

У зарубіжному літературознавстві утвердилася теза про те, що масову літературу не можна розглядати як просту суму чи сукупність текстів (Кен Гелдер, Тоні Беннет). Слід розглядати її в єдності з унікальним способом буття, функціонування в культурі: виробництва, розповсюдження, споживання текстів, що зумовлює, у тому числі, її змістові параметри, особливу художню мову.

### 3. Специфіка масової літератури

#### 3.1. Масова література як індустрія

За словами Кена Гелдера, «ключова парадигма для ідентифікації популярної белетристики – це не творчість, а *індустрія*... Популярна белетристика – це різновид індустріальної практики» (курсив у тексті. – С. Ф.) [580, 15]. Масову літературу доцільно описувати в термінах виробництва. Для її розуміння слід враховувати те, як вона функціонує (processing): «Поле популярної белетристики формують не самі лише романи, але цілий апарат виробництва, розповсюдження та споживання... що є разом культурним та індустріальним / комерційним за своїм характером» [580, 75].

Масове письменство часом характеризують за допомогою синонімічного терміна «**комерційна література**», оприявнюючи його пристосованість до вимог ринку. Григорій Тульчинський зауважив, що слід вести мову про «глибоку маркетингову»: «не стільки задоволення, скільки формування потреб, для задоволення яких призначені продукти маскультури» [445]. Масова література насамперед має користуватися попитом на ринку. Цей економічний складник визначає її сутність і механізм функціонування.

Виробництво масової літературної продукції нагадує роботу фордівського конвеєра. Масове продукування артефактів протиставляється унікальності, автентичності, одиничності твору Високої Культури. Цю істотну рису масової культури розкрив Вальтер Беньямін у праці «Твір мистецтва в добу його технічної відтворюваності» (1936). Основним механізмом репродукування стає повтор. На думку Тамари Гундорової, «масова культура твориться

уподібненнями, а характеризує її повторюваність, оскільки індивід доби культурної індустрії навчений сприймати те, що подібне, дубліковане, що нагадує про щось, уже знане» [106, 35].

Твір масової літератури зазнає повторів «синхронних» («у просторі» [103]). Він перекладається на мову інших видів мистецтва, кіно, телебачення, анімації, постачає сюжети для комп'ютерних ігор, стає моделлю для сувенірної продукції. Створюються і повтори «діахронні» (повтори «в часі» [103]). Насамперед це **сіквели** (англ. *sequel* – наслідок, продовження), тобто тексти, які продовжують, розвивають сюжет початкового твору, використовуючи його персонажів. Приміром, після шаленого успіху дитячого бестселера «Гаррі Поттер і філософський камінь» Джоан Ролінг написала його продовження-сіквели: «Гаррі Поттер і таємна кімната», «Гаррі Поттер і в'язень Азкабану», «Гаррі Поттер і келих вогню», «Гаррі Поттер і орден Фенікса», «Гаррі Поттер і Напівкровний Принц», «Гаррі Поттер і Священні реліквії». Сіквел може належати й іншому автору: романом «Скарлетт» Александра Ріплі продовжила роман «Розвіяні вітром» Маргарет Мітчелл.

Повтор часом набуває форми **пріквела**-передісторії – твору, що описує події, які передували сюжету початкового тексту. В історії літератури яскравим зразком цього є серія романів Фенімора Купера про Шкіряну Панчоку: послідовність публікації творів не відображала хронології сюжетних подій епопеї. Тому пріквелом, наприклад, є «Звіробій» стосовно «Піонерів» та «Прерії».

Оригінальною й нечастою формою повторів є **«кросовери»** (від англ. *crossover* – перехід), які поєднують сюжети, мотиви, персонажів із творів різних авторів. Такими є «Доктор Вотсон і Невидимець» Ноеля Даунінга, «Острів Русь» Сергія Лук'яненка і Юлія Буркіна, у якому троє билинних богатирів розігрують сюжет «Трьох мушкетерів» Дюма [494, 265–266].

Масова література охоче користується такою формою, як **рімейк** або **ремейк** (від англ. *remake* – переробка), що, за словами Марини Загідулліної, найчастіше здійснює «переклад» класичного твору на мову сучасності [151, 214]. Зразки рімейків віднаходимо в проекті російського видавництва «Захаров», де побачили світ романи «Батьки і діти» Івана Сергієва, «Анна Кареніна» Льва Ніколаєва, «Ідіот» Федора Михайлова. Рімейками роману Джейн Остін «Гордість та Упередження» є твори сучасних британських авторок Гелен Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс» та Мелісси Натан «Гордість та Упередження Джасмін Філд».

Певною мірою принцип повтору спрацьовує при створенні пародій на популярні тексти. Власне, пародіювання можна розуміти як свідчення успіху літературного твору. В історії англійської літератури відомий факт масового пародіювання роману «Памела, чи Винагороджена доброчесність» Семюела Річардсона. Кількість пародійних текстів обраховувалася десятками: «Апологія життя місіс Шамели Ендрюс», «Анти-Памела, чи Викрита удавана не-



винність» та ін. Деякі з них приписувалися Генрі Філдінгу, який не втримався від висміювання окремих епізодів «Памели» в оригінальному романі «Пригоди Джозефа Ендрюса та його друга, містера Абрагама Адамса».

Із розвитком мережевих технологій пов'язане існування такого явища, як **фанфік**, або **фенфік** (від англ. *fan* – прихильник, *fiction* – художня література) – різновид творчості прихильників популярних творів мистецтва, похідний літературний твір, заснований на якомусь оригінальному творі (як правило, літературному чи кінематографічному), що використовує його ідеї сюжети та (або) персонажів [461]. Фанфіки пишуть за мотивами культових творів літератури: «Володаря перснів»<sup>7</sup>, «Гаррі Поттера»<sup>8</sup>, «Гордості та Упередження»<sup>9</sup>.

На полі масової літератури ефективно працює **принцип серійності**. Якщо якийсь артефакт зазнав успіху, то він стрімко трансформується в серію. За словами Євгена Соколова, «серія – це не тільки сукупність тиражних копій-ідентичностей, це, скоріше, наскрізна лінія, на яку нанизаний різноманітний за своїми і «конститутивними», і «структурно-феноменологічними» параметрами матеріал» [409, 121]. Завен Баблюян в інтерв'ю часопису «Книжковий огляд» 2004 року наголосив: «...видавці мислять серіями – така реальність. Серії допомагають зорієнтуватись читачеві у морі книг, які видаються. За допомогою серії вибудовується певний курс» [117, 7]. Представник видавництва вважає, що «загальним знаменником серії» є її «ідеологія», яка має бути правильною, тобто цікавою для читача, й відбиватися в привабливому оформленні книжки [117, 7].

Указаний принцип реалізується через існування книжкових серій – видавничих та авторських. Так, українське видавництво «Зелений пес», зорієнтоване на літературу для дозвілля, видає «жанрові серії»: «Золотий бабай» (гостросюжетна пригодницька література, бойовики), «Мелодії серця» (любовний роман), «Авантюристка» (жіночий авантюрний роман), «Алфізика» (фантастика), «Під Партою» (пригодницькі історії для підлітків) та ін. Є у видавництва й авторські серії: «Світи Марини та Сергія Дяченків», «Світи Генрі Лайона Олді», «Маєстро інтелектуального детективу» – серія Олексія Волкова (інформація з офіційного сайту видавництва [www.greenpes.com](http://www.greenpes.com)). У сучасній українській масовій літературі помітним явищем стали серії «Книжечка для дамської сумочки» видавництва «Дуліби» та «Серія з дельфіном «Жіночий любовний роман» літературної агенції сестер Демських, серія

<sup>7</sup> Проглянути їх можна на сайтах: [http://fantasy-fan.info/fanfics\\_lotr.html](http://fantasy-fan.info/fanfics_lotr.html), <http://eressea.ru>, англomовні – на сайтах [www.lotrfanfiction.com](http://www.lotrfanfiction.com), [www.fanfiction.net](http://www.fanfiction.net), [www.libraryofmoria.com](http://www.libraryofmoria.com), [www.storiesofarda.com](http://www.storiesofarda.com).

<sup>8</sup> Див. сайти: <http://www.hogwartsnet.ru>, <http://www.fanfics.ru>, [www.fanrus.com](http://www.fanrus.com), [www.mwpotter.com](http://www.mwpotter.com), [www.harrypotter.com.ua](http://www.harrypotter.com.ua), [fanfiction.mugglenet.com](http://fanfiction.mugglenet.com), [www.harrypotterfanfiction.com](http://www.harrypotterfanfiction.com).

<sup>9</sup> Тексти можна проглянути на Інтернет-сайті «Апропос», у розділі «Літературні розваги» ([www.apropospage.ru/fanfiction](http://www.apropospage.ru/fanfiction)); англomовні фанфіки перелічені на сайті «Jane Austen: A Fan Fiction Guide» (<http://www.squidoo.com/janeaustenfanfiction>).

«Знамениті українці» видавництва «Фоліо» та серії «Дивний детектив» і «Життя видатних дітей» видавництва «Грані-Т».

Серії можуть диференціюватися залежно від орієнтації на різні сегменти ринку, на різні «target-групи» (тобто цільові групи). Візьмімо для прикладу популярний жанр «chicklit» (*chicklit*, від англ. *chick* – маля, лялечка, курчатко, рос. цыпочка, *lit* – скорочене від *literature*), тобто «...популярні й дотепні книги про незалежних молодих жінок, які переважно мешкають у мегаполісі, працюють, шукають своє кохання» [359, 18]. Цей жанр має свої розгалуження: Business Chicklit (історії про ділових жінок), Kids Chicklit (історії про жінок із дітьми), Traveling Chicklit (книги про аматорок мандрів), Shopping Chicklit (історії про і для аматорок шопінгу), Fit Chicklit (для аматорок фітнесу, аеробіки, йоги тощо), Lifestyle Chicklit (для аматорок розкішного життя), Bride Chicklit (про наречених), Christian Chicklit (християнська чикліт), Ethnic Chicklit (етнічна чикліт) та багато інших. Назви серій підказують, кого саме мусять зацікавити ці книжки.

Серійність підтримується назвами текстів, що містять повтори: наприклад, «Нічна варта», «Денна варта», «Присмеркова варта» і «Остання варта» Сергія Лук'яненка; «Леді-бомж», «Леді-бос», «Леді-мер» Дар'ї Істоміної. Найчастіше автори створюють серійних героїв, чийі імена й зазначаються на обкладинках. Література давно відкрила принцип серійного персонажа: згадаймо Шерлока Голмса, міс Марпл, Еркюля Пуаро – героїв детективної прози, Анжеліку і Маріанну – героїнь любовно-історичних романів. Серійними героями дитячих книжок є Незнайка Миколи Носова, Чебурашка Едуарда Успенського, Аліса Селезньова Кіра Буличова.

Сучасні автори також не відмовляються від апробованого принципу: Олександра Мариніна пише цикл детективів із серійною героїнею Настею Каменською, а Борис Акунін – із Ерастом Фандоріним, Фрідріх Незнанський повістує про важкі будні слідчого Генпрокуратури Олександра Борисовича Турецького, українська авторка Роксана Гедеон множить романи про пригоди французьки Сюзанни: «Сюзанна», «Сюзанна і Версаль», «Версаль проти Сюзанни», «Сюзанна. Повернення до Версалю», «Сюзанна. Ув'язнена красуня», «Сюзанна. Віднайдене кохання», а Сімона Вілар живописує історії про смоленську княжну Світораду: «Світорада Золота», «Світорада Медова», «Світорада Бурштинова».

Як наголосив Джон Кавелті, «тенденція до стандартизації закладена в самій економіці книговидання й кінобізнесу, де кожний успішний твір породжує наслідувачів, які розраховують на хвилі його популярності отримати прибуток» [542, 9]. Тому, крім принципу серійності, на полі масової літератури працює **принцип імітації, наслідування** (Марія Литовська [276, 43]). Ідеться про залучення письменниками вже знайомого матеріалу, який привабив значну кількість читачів. Наприклад, гучна назва бестселера Лорен

Вайсбергер і блокбастера Девіда Франкеля «Диявол носить Prada» імітується в заголовках книжок Джулії Кеннер «Парадокс Prada», Олександра Крилова-Толстіковича «Петр носит Prada», Олени Веселої «Бриллианты Forever, или Кто не носит Tiffany». Культова книжка «Гаррі Поттер» викликала наслідування російських авторів: 14 книжок серії про Таню Гроттер Дмитра Ємця та 4 книжки серії про Поррі Гаттера Андрія Жвалевського та Ігоря Митька. Поява творів Ємця, як відомо, спричинила до судового позову Джоан Ролінг проти нього зі звинуваченням у плагиаті.

Згідно з ринковою логікою, успішні проекти перетворюються на «бренди». Брендом може бути і «розкручений» автор (Дар'я Донцова), і жанр (іронічний детектив), і персонаж («прекрасна нянька Віка»), і поняття (гламур, Рубльовка). Кен Гелдер розглядає цікаві випадки, коли брендами стають персонажі, які виявляються навіть відомішими за авторів: Шерлок Голмс, Джеймс Бонд та Гаррі Поттер [580, 29]. Бренд реалізується різними способами: так, модне поняття «гламур» можна зустріти і в назвах книжок («Гламурна невинність» Анни Данілової, «Гламурні покидьки» Дениса Полесського, «Діти гламуру» Наталії Кочеласвої, «Кастінг до гламурного життя» Арини Лариної), і в псевдонімах (Женя Гламурная – авторка романів «ШИКануті дівчатка» і «Третій шоколад»), і в літературних серіях («П'ять зірок. Glamour» видавництва «АСТ: Москва: Хранитель»; «Гламур» видавництва «Азбука-Класика»; «Глянець. Серія гламурних романів» видавництва «ЭКСМО»).

Комерційний успіх творів масової літератури описує категорія «**бестселер**» (з англ. *bestseller* – від *best* – найкращий, *sell* – продавати, буквально «те, що продається найкраще»). Цей термін не має абсолютного кількісного виміру. Обсяги продажів бестселерів коливаються від кількох тисяч до кількох мільйонів примірників залежно від країни. Поняття бестселера позначає незрівнянно більшу популярність книги порівняно з іншими<sup>10</sup>.

Масова література зорієнтована на досягнення швидкого успіху. Це відрізняє її від літератури «високої», представники якої можуть дозволити собі писати «в шухляду» або «для нащадків», сподіваючись на належне поцінування свого шедедру після смерті, через десятки, а то й сотні років. Такий розрахунок неможливий для автора популярної белетристики: його успіх має бути миттєвим, негайним, а час його слави – надто швидкоплинний. Успіхом слід вдало скористатися, щоб отримати максимальний прибуток.

Твори масової літератури підвладні **моді**. Певні жанри або автори здійснюються на хвилі популярності на короткий час, а потім поринають у забуття, на зміну їм приходять нові й нові. Щоб стати модним автором, треба «...вгадати найживіші, хоча й доти не відрефлектовані потреби – суспільства і/або літератури», які можуть бути і «випадковими», і «скороминущими» (Сергій Чупринін) [494, 323].

<sup>10</sup> Феномен бестселера розглядається в п. 3 другого розділу монографії.

Зігрід Льоффлер, оглянувши перенасичений німецький книжковий ринок, спостерегла шалене прискорення проголошення нової літературної моди: «Чим більше літературної продукції за своїм характером наближається до масової й потопає в ній, тим більше винахідливості доводиться виявляти, приклеюючи ярлики, щоб постійно підновлювати інсценування одного й того ж і стверджувати, що виникають нові хвилі, нові пласти, навіть якщо вони ледь існують або взагалі відсутні. ... Чим більш одноманітні й нерозрізновані тексти, тим різноманітніші ярлики, які їм треба дати, щоб імітувати різницю» [248, 191].

Літературну моду створюють і підігрують за допомогою **реклами і піару**. Продукти (книжки та їх авторів) «розкручують» і просувають на ринок, так само, як інші товари – пральні порошки, плазменні телевізори чи шафи-купе. При цьому застосовуються всі сучасні медійні технології. Видавництва мусять особливо дбати про авторів-початківців, які ще не здобули гучного імені. У нагоді стає принцип серійності: нового автора включають до успішного проекту, започаткованого іншим письменником. Використовують механізм рекомендацій чи то популярного письменника, чи критика, чи просто знаменитості – тоді на обкладинці друкують так звані «блерби» (або «блурби» – від англ. blurbs), стислі відгуки або витяги з рецензій. Видавці можуть посилатися на схвалення популярного періодичного видання, авторитетного для цільової аудиторії: на обкладинках стоятиме «Рекомендує «Домашній очаг» – для романсу чи сімейної саги, «Вибір Cosmopolitan» – для гламурної прози або чикліт. Знаком «успішності» є позначка «бестселер» або «лідер продажів» на книжці. Посилує інтерес до видання розташування його в книгарні серед новинок.

Популярність завойовується участю письменників у літературних конкурсах і номінуванням на літературні премії. Зацікавлення романами Андрія Кокотюхи викликала перемога його твору «Шлюбні ігрища жаб» у конкурсі видавництва «Смолоскип». Успіх Василя Шкляра забезпечили перемоги його творів «Ключ» у конкурсі «Золотий бабай» і «Елементал» у «Коронації слова». На популярність дебютантки Люко Дашвар (псевдонім Ірини Чернової) позитивно вплинуло перше місце в рейтингу «Книжка року ВВС». Конкурс «Коронація слова» допоміг «розкрутити» імена Андрія Кокотюхи, Марини Гримич, Лариси Денисенко, Марини Меднікової, Ірен Роздобудько та Алли Серової.

Володимир Даниленко в статті «Мистецтво розпускання павичевого хвоста» (2006, 2008) навів докладний перелік прийомів самореклами і піару, що їх використовує сучасна українська література. Це оригінальні презентації, з елементами театральності, залученням музикантів; участь письменників у літературних виставках і ярмарках, прес-конференції та автограф-сесії, поїздки регіонами для зустрічей із читачами, розсилання новинок по періодич-

них виданнях із метою отримати рецензії. Інтерес публіки підігриває факт видання й успіху вітчизняного автора за кордоном, екранізація твору, організація конкурсів для читачів та «псевдоподій», подій, що стають сюжетами в новинах (передавання рукопису до видавництва). Потужним засобом піару віддавна є скандал: гучна заява письменника, наприклад, відмова від премії, конфлікт із офіційною владою, церквою – згадаймо засудження книжок Дена Брауна «Код да Вінчі» та дискусію навколо «Гаррі Поттера» Джоан Ролінг; та й загалом, будь-який присмак політики [112, 53–58].

Як зазначив Віктор Неборак у статті «Скандальні спокуси українського письменника» (сайт «ЛітАкцент», 27 травня 2011 року), загалом байдужу до літератури читацьку масу можуть заінтригувати й активізувати хіба що такі месиджі: «...автор агітує голосувати проти всіх, автор позитивно зображує персонажів-антисемітів, автор вважає, що певні території України варто відокремити від України заради порятунку України...» [310]. Скандал довкола постаті «відвертого й динамічного» українського автора, з погляду Віктора Неборака, добре спрацьовує саме «...в умовах неструктурованого книжкового ринку» [310]. Критик дивується дуже вузькою «зоною скандалотворення» вітчизняних літераторів: на відміну від європейських, вони не використовують для цього власне інтимне життя, «мало пишуть про своє ставлення до різноманітних меншин... не інтегруються у цікаві для більшості суспільства впливові структури (наприклад, у банківську сферу, в медичні установи, в органи внутрішніх справ і, звичайно ж, у злочинні угруповання)». Українські автори, влаштувавши скандал, неначе зациклені на політиці чи політичній історії, а для піару письменника найбільше важать згадки про нього і про його книгу на політичних ток-шоу [310].

Над скандалом із політичним підтекстом як потужним чинником популяризації вітчизняної літературної новинки Володимир Даниленко розмірковує в статті «Література обезголовленої нації» (сайт «ЛітАкцент», 6 червня 2011 року) на прикладі романів Ліни Костенко «Записки українського самашедшого», Василя Шкляра «Залишенець. Чорний ворон» і мемуарів Марії Матіос «Вирвані сторінки з автобіографії» [113]. Критик відзначив користь таких «інформаційних експериментів» для нормалізації й урухомлення українського книжкового ринку. Ці троє письменників, а також Оксана Забужко з романом «Музей покинутих секретів», «...довели українським видавцям, що в українського автора треба вкладати гроші, адже добра реклама книжки веде до її комерційного успіху. ...навіть у постколоніальній країні ... сучасна українська література може давати добрі прибутки, якщо вміло користуватися перевагами інформаційної цивілізації» [113].

Оглянувши поле вітчизняного письменства, Володимир Даниленко ще в 2008 році резюмував: «Найефективнішою технологією піару в Україні є популяризація автора як цікавої особистості. Причому всі найвідоміші імена

письменників були створені зусиллями самих авторів» [112, 57]. На думку критика, українські літератори набагато вигадливіші за видавництва, та й останні наразі не володіють належними коштами для ефективної «промоції».

Інститут **авторства** в масовій літературі радикально відрізняється від високого письменства. Представник серйозної літератури вважає себе митцем і розуміє свою працю як творчість, як місію, покликання. Він понад усе прагне бути оригінальним і унікальним творцем. Натомість тип письменника в масовій літературі – це ремісник, майстер. Вважаючи суттєвою відмінність у функціонуванні «авторства» на обох літературних полях, Кен Гелдер пропонує називати виробників популярної белетристики не «авторами», «митцями», а просто «письменниками», «райтерами» (writers) [580, 15]. У такого «райтера» запотребовані зовсім інші якості, ніж у Автора. Насамперед ідеться про продуктивність: більшість письменників у масовій літературі відзначаються надзвичайною працьовитістю і плідністю. Ще Вальтер Скотт, автор 27 історичних романів, указував на те, що популярність автора забезпечується продуктивністю [580, 15].

Кен Гелдер наводить багато прикладів, коли кількість творів одного автора обраховується десятками й навіть сотнями: Стівен Кінг – 60 книжок (на момент виходу монографії), детективістка Рут Ренделл – 45 книжок, і ще 11 під іншим псевдонімом Барбара Вайн; Агата Крісті – 90 романів і збірок оповідань за 60 років творчої праці; Герберт Веллс – 57 романів; Нат Гулд – 115 романів про спортивні перегони, Кетрін Куксон – більше 100 дамських романів і сімейних саг, Луїс Л'Амур – більше 120 дамських романів, Зейн Грей – 60 вестернів, Жорж Сіменон – близько 400 романів під десятком псевдонімів. «Не кожний автор популярної белетристики настільки плідний, але більшість є такими й розуміють, що мають такими бути (і до того ж, *прагнуть* цього)» (курсив у тексті. – С. Ф.) [580, 16].

Отож, працюючи на полі масової літератури, автор має писати багато і швидко. Виконуючи «соціальне замовлення», він мусить охоче йти назустріч «побажанням трудящих мас». Марія Литовська зазначає: «Масовий» художник повинен володіти певним набором *особистісних характеристик*: готовністю до співробітництва, поступливістю в питаннях власної творчості» (курсив у тексті. – С. Ф.) [276, 47].

Творцями масової літератури зазвичай стають колишні журналісти, критики, перекладачі. Автор повинен в ідеалі мати легке перо, значний читачький досвід, бути знайомим з багатьма зразками масової літератури. Велика кількість письменників вербується з колишніх читачів, захоплених аматорів, які не відділяють себе від улюбленого жанру. Петро Рихло згадує принцип: «Кожен, хто спроможний написати поштову листівку, може написати і роман» [246, 316]. Видавництва заохочують потенційних авторів через літературні конкурси. Часом їх проводять і журнали. Наприклад, «Cosmopo-

litan» організував літературний конкурс оповідань, друкуючи найкращі опуси читачок у розділі «Проба пера». Згодом із 28 найкращих історій було сформовано збірник «Коктейль Cosmopolitan» (2007).

Між творцем і читачем у масовій літературі відсутній високий бар'єр. Якщо елітарний письменник прагне відмежуватися від публіки, натопту, зачинитися у «вежі зі слонової кістки», то «масовик», навпаки, відповідно до ринкових законів, *volens-nolens* стає медійною особою. Він часто дає інтерв'ю, виступає на радіо і телебаченні, охоче спілкується зі своїми читачами в Інтернеті, у реальному часі – на прес-конференціях, автограф-сесіях.

Це спілкування може виходити за рамки власне літератури і стосуватися інших сфер життя. Письменники ведуть програми на телебаченні, стають експертами в питаннях побуту, стилю, сімейної психології, любові, сексу, відповідають на листи читачів у популярних журналах, друкують колонки в газетах, блоги в Інтернеті. Наразі цьому активно сприяють письменницькі сайти, де задіяний потенціал інтерактивності. Так, наприклад, Тетяна Устінова регулярно з'являється на екрані як аналітик телешоу «Час суда с Павлом Астаховым»; Сергій Мінаєв був колумністом газети «Взгляд» і журналу «Плейбой», вів на радіо «Російська служба новин» програму «Media sapiens»; Світлана Пиркало публікувала «кулінарно-політичну» колонку «Кухня егоїста» на сайті «Главред». Імідж письменника, як указує Марія Литовська, може підтримуватися нехудожніми виданнями: психологічними порадиниками, автобіографіями, кулінарними книжками тощо [276, 50]. Дар'я Донцова випустила «Кулінарні книги ледарки – 1, 2», Юлія Шилова – poradnik «Як вижити у світі чоловіків». Сучасні літератори вже не претендують на роль учителів і пророків – їх цілком задовольняє амплуа домашнього психотерапевта [485, 238].

У масовій літературі працює механізм створення «зірок». За словами Сергія Чуприніна, «так називають письменників, чия відомість породжена, забезпечена і/або підтримана медійними засобами і насамперед частотою появи на телеекрані». Зірки вже не стільки письменники, скільки «світські люди, ньюсмейкери, публічні знаменитості, мало не діячі шоу-бізнесу» [494, 163–164]. Борис Дубін наголошує: щоб утворилася літературна «зірка», вона повинна мати впізнаване обличчя і легендарну біографію, яка «конденсує» важливі для суспільства й культури досягнення, стереотипи. Обличчя й біографія мають легко надаватися тиражуванню – як у додаток до творів, так і замість творів [188, 243].

«Модні» і «зіркові» автори часом перетворюються на «культових». Поняття «культ» прийшло до літератури зі сфери шоу-бізнесу. Культовими письменниками стають автори бестселерів, наприклад, Пауло Коельо та Ден Браун. Культ наділяє фігуру письменника «символічною цінністю», акцентує його унікальний статус (Ольга Уракова [188, 237]). Читачі культових авторів,

за словами Сергія Зенкіна, отримують нову «колективну ідентифікацію». Вони зустрічаються, спілкуються, створюють фанівські організації, мережеві групи, часом, як толкієністи, в ігрових формах розвивають мотиви культового тексту [188, 248].

Звичайно ж, літературні культи утворюються і навколо класиків. Так, у Британії існує культ Шекспіра, у Росії – Олександра Пушкіна і Лева Толстого, в Україні – Тараса Шевченка та Лесі Українки. Сакралізація цих постатей, як твердить Сергій Зенкін, підтримується особливими практиками: їм зводять пам'ятники, дбайливо збирають спадщину, створюють меморіальні музеї, здійснюють паломництва до місць, із ними пов'язаних, називають їхніми іменами вулиці і площі, театри й університети, бібліотеки, гучно відзначають ювілейні дати [188, 245]. Однак учений завважив соціальну різницю в утворенні культів класика і сучасного автора. Останнього «культовим» переважно роблять медіа: газети, журнали, телебачення. «Культовість» забезпечує неофіційний дискурс, відділений від загальноновизнаної влади. «Класичним» письменника може проголосити лише владна інституція: королівський двір, держава, академія, науковий заклад, університет. Активності преси й реклами замало для того, щоб стати класиком [188, 246].

У створенні модного, «зіркового» та культового письменника суттєву роль відіграє розробка його **іміджу**. У ньому, як відомо, важливі зовнішні деталі – обличчя, манера вдягатися, розмовляти, жестикулювати. Письменник може свідомо працювати на імідж «джентльмена» або «скандаліста». Володимир Даниленко наводить приклади іміджів регіонального «львівського» автора (Юрій Винничук) і «мачо» (покійний Юрій Покальчук). Ніна Герасименко, аналізуючи твори молодших українських авторів: Любка Дереша, Світлани Поваляєвої, Анатолія Дністрового, – зауважує, що вони перетворюються на «бренди»: «Тут маємо на увазі не винесення на перший план культурних стратегій, політичних уподобань, цілісності автора як естетичної фігури, що має вартісний козир-«месидж», – ні. Ідеться швидше про оперування віком, зовнішністю, приватним життям письменників. Тобто всім, що становить коло інтересів «жовтої» преси...» [87, 43].

Про те, як багато важить оригінальна манера вдягатися для створення письменницького іміджу, міркувала колись у статті «Троянди й виноград чи лисиця й виноград?» Світлана Пиркало, «практик літератури» (так вона підписала свій опус). Вона дала вітчизняним літераторам, щоправда, не масовим: Оксані Забужко, Юрію Андруховичу, Віктору Небораку та іншим, поради, яке вбрання і стиль слід вибрати, щоб привернути увагу публіки. Власне, Світлані Пиркало йшлося про те, щоб сучасні автори стали справжніми зірками, «богемою»: «Хочеться, щоб у всіх виданнях, де є колонка (чи сторінка) світської хроніки, пліткували не про Таю Повалій і не про Ель Кравчука, а про Жолдака чи Римарука. І щоб українських письменників замучили



шанувальники – щоб Андрухович виходив із дому через задні двері (це, звісно, передбачає, що у нього буде дім із задніми дверима), а за Жаданом проливали істеричні сльози» [337].

«Літературне ім'я» письменника – публічної особи – має велике значення для формування іміджу. Найчастіше це псевдонім, який обирається за принципом «милозвучності» і «красивості». Він має привертати увагу читачів чи то натякаючи на начебто шляхетне, «князівсько-дворянське» походження автора (Дашкова, Берсенєва), чи на його екзотичну особу (Сімона Вілар, Люко Дашвар). Євген Козлов, аналізуючи сучасні псевдоніми авторів масової літератури, побачив виражене явище «ксеномімії», що переслідує комерційні цілі. У жанрі фентезі «іноземне» прізвище письменника асоціюється з германськими й кельтськими міфами – основним сюжетним матеріалом: Лалайт Лоріндель (Світлана Логінова), Айлінель (Олена Бутакова), Балін (Владислав Хабаров). У жанрі дамського роману «ксеномімія» використовується, щоб забезпечити дистанцію між світом читачки і далеким, «західним», ілюзорним світом тексту [231, 42].

За словами Петра Рихла, псевдоніми авторів масової літератури «... повинні бути гучними, легко запам'ятовуватись, викликати в обивателя асоціації з історичними особами, популярними політичними діячами або «зірками» естради, кіно і т. п.» [246, 316]. Псевдонім може становити загадку для читачів: так, довгий час велася дискусія, хто пише жіночі еротичні романи під псевдонімом «Люба Клименко». Твори приписували то Оксані Забужко, то Ірен Роздобудько, то Марині Гримич, а то й чоловіку – Юрію Винничуку<sup>11</sup>. Звісно, такі загадки лише підігривають інтерес до старих і нових творів віртуальної авторки: у масовому письменстві ефективно діє принцип містифікації.

На думку Володимира Новикова, псевдонім у масовій літературі стає «фабричною маркою, торговим знаком на кшталт «Діролу». На існування «завжди» він при цьому не розрахований і в будь-який момент із комерційних резонів може бути замінений на інший» [314, 211]. Марія Черняк справедливо твердить, що «особливості сприйняття масової літератури визначаються тим, що відоме ім'я часто цікавить читача (і видавця) лише як гарантія запропонованого товару, тому видавництва іноді зберігають за собою право випускати рукописи різних авторів під загальним псевдонімом» [485, 232].

Яскравий псевдонім – «розкручене» прізвище – міцно асоціюється із певним жанром чи серією. Тому для різних жанрів або їх різновидів письменники обирають інакші псевдоніми. Американський літератор Джеймс Олівер Рігні Молодший найбільше відомий як Роберт Джордан, автор творів у жанрі фентезі (епопея «Колесо Часів»), але також виступає під псевдонімами Ріган О'Ніл у жанрі історичних романів про Громадянську війну в

<sup>11</sup> Див., приміром, статтю Славка Холмського «Знайти Любу Клименко. Хто вона, авторка першого українського еротичного бестселера?» («Друг читача», 2006, № 17) [474].

США і Джексон О'Рейлі в жанрі вестернів. Письменниця зі США Джейн Енн Кренц пише під таким іменем романтичні детективи сучасної тематики, ім'я Аманда Квік використовує для історичних любовно-детективних романів, а псевдонім Джейн Касл призначений для фантастичних детективів із домішкою містики.

Трапляється, що постать автора в масовій літературі є цілком віртуальною. Ім'я, яке стоїть на обкладинці, не несе інформації про реальну біографію митця. Жіночий псевдонім може приховувати чоловіка і навпаки, за псевдонімом може ховатися двоє осіб (Генрі Лайон Олді – Олег Ладиженський і Дмитро Громов), цілий колектив невідомих авторів (Марина Серова) або навіть «кнігерів», «літературних негрів», які працюють на «розкрученого» автора.

Марія Черняк зазначає: «Авторська суб'єктивність, що не просто присутня, але домінує в будь-яких формах художнього твору, організує текст, породжує його художню цілісність, у масовій літературі розмивається і нівелюється» [485, 238]. Авторство як категорія випадає з естетики масової літератури, так само, як і з естетики фольклору: у кінцевому, масова література прагне до анонімності. Прикладом може бути нова серія жіночих романів, що їх випускає агенція сестер Демських: перші зразки – «Троянди в супермаркет», «Історія з британським журналом», «Паризьке кохання» вийшли взагалі без імені авторки. Лише згодом імена авторок з'явилися на обкладинках романів цієї серії.

Функціонування письменника як «бренду» призводить до того, що до створення масової літератури залучаються відомі, «розкручені» медіа знаменитості (celebrities) зі сфери політики, спорту, моди, популярні телеведучі та актори. За таким принципом з'явилися «Глянець» Юлії Висоцької, «Любовь. Вне игры» Ірини Хакамади, «Я, Победа і Берлін» Кузьми Скрябіна, «Ели воду из-под крана» та «Winter sport» Фоззі (Олександра Сидоренка) з гурту «ТНМК», «Пристрасна траса до щастя» Анжеліки Рудницької, трилери Олександра Турчинова «Ілюзія страху», «Тайна вечеря», «Свідоцтво»<sup>12</sup>. При цьому не варто порушувати питання, хто є справжнім творцем пропонованого тексту: це може бути і дійсно зіркова особа, і невідомий (або відомий) журналіст.

**Розповсюдження масової літератури** має специфічні риси. Насамперед ідеться про місця продажу таких книжок: це не лише спеціалізовані крамниці, де їм відводять особливі полиці, але й місця великого скупчення людей: вокзали, супермаркети, ринки [276, 45]. Існують «книжкові розвали», вуличні ятки з великою кількістю дешевих зужитих видань, крамниці «секонд-хенд» для торгівлі маслітом. Розповсюджують ці видання і через сервіс «Книга – поштою», мережеві організації на кшталт «Клубу сімейного дозвілля».

<sup>12</sup> Змістовні огляди «зіркових» книжок були надруковані Оксаною Білик в газеті «Друг читача» 2006 року: «Вареники з книжками: творчість зірок СНД» (№ 18) та «Книжки зірок шоу-бізнесу: шанс на безсмертя» (№ 16) [28; 29].

Надзвичайно велику роль відіграє оформлення книжок. Обкладинка повинна мати яскравий, привабливий дизайн, що асоціюється із серією і конкретним жанром. Серед книжок легко впізнати детективи чи любовні романи завдяки своєрідним зображенням: зброя, мужні чоловічі постаті, кров – у першому випадку; сердечка, квіти, коштовності, чарівні незнайомки, сцени спокуси – у другому. Для чикліт, приміром, характерні обкладинки, витримані в пастельних тонах – карамельно-рожевих, ясно-блакитних, жовтих, зелених, жінки на них зображені в мультиплікаційному, карикатурному чи коміксовому стилі, із широким залученням фото, колажів, ручних шрифтів.

Для швидшого розповсюдження масової літератури застосовується особливий формат (покет-буки, кишенькові видання), м'яка обкладинка – paperback, що здешевлює тираж. Цьому ми завдячуємо англійському видавництву «Пінгвін», яке в 1935 році надрукувало першу партію «покетів» у м'яких обкладинках вартістю по шість пенсів за книжку. Робер Ескарпі в книзі «Революція у світі книжок» (1965) писав, що чи не головною її прикметою у ХХ столітті стало поширення «пейпербеків», які демократизували ринок книговидавництва [518, 21].

**Споживання** продукції масової літератури відрізняється від літератури серйозної. На думку авторів підручника «Література і суспільство», масову словесність в аспекті її функціонування серед публіки характеризують типові риси. Перш за все, «зразки подібної словесності розкуповуються, перечитуються, переказуються читачами один одному практично в один і той самий час». У цьому розповсюдженні масової літератури нагадує поширення газет і журналів. Час споживання новинки нетривалий, проте потік новинок значний, і між новинками існує напружена конкуренція [103].

По-друге, «весь процес споживання масової словесності ... відбувається звичайно поза сферою професійної уваги, аналізу й рекомендації літературних рецензентів, оглядачів і критиків... шкільних викладачів, навіть бібліотекарів масової бібліотеки». На вибір книги читачем впливає інтерес до певного жанру, рідко – автора, а також реклама, усні поради знайомих, кіноекранізації і телепостановки [103].

Сергій Чупринін протиставив дві частини читаючої публіки: «кваліфіковану читацьку меншість» і «некваліфіковану читацьку більшість». Критерієм для розділу він обрав «рівень літературної обізнаності» та «підготовленості до сприймання творів сучасних авторів» [494, 347]. Некваліфікований читач, хоч і добре засвоїв канон національної літератури, але негативно ставиться до будь-яких естетичних інновацій, відкидає ті твори, що вимагають значних інтелектуальних зусиль. У цілому, така публіка є консервативною і воліє читати зрозуміле і впізнаване, повторюване. У цьому критики вбачають її інфантильність.

Лев Гудков, Борис Дубін, Вітторіо Страда змалювали колективний портрет рядових читачів: «...ці читачі не володіють жодною особливою естетич-

ною підготовкою, вони не зайняті мистецтвознавчою рефлексією, не зорієнтовані при читанні на критерії художньої досконалості і образ геніального автора-деміурга. Інакше кажучи, йдеться в таких випадках про багатомільйонну публіку, яка не поділяє доміную для Заходу новітнього часу постромантичну ідеологію високої літератури і літературної традиції» [103]. Мотиви для читання – найчастіше рекреативні: це прагнення відволіктися від буденщини, складних життєвих проблем, знайти емоційну розрядку, подеколи просто «згаяти час».

Такий тип читання зумовлює риси масової літератури. Варто звернутися до міркувань англійського неоромантика Роберта Льюїса Стівенсона, висловлених у статті «Про романтику» («A Gossip On Romance», 1882): «Читання, якщо воно заслуговує на цю назву, мусить бути захопливим, п'яним. Ми повинні радіти, захоплюватися книгою до самозабуття і відриватися від неї з оживленим, калейдоскопічним танком образів у свідомості, не здатними ані спати, ані зосередитися на якійсь думці. Якщо книга написана образно, виразно, слова її повинні звучати у нас у вухах, як гомін бурунів, а події, якщо в книзі викладена якась історія, повторюватися перед розумовим поглядом тисячею барвистих картин» [564, 79].

Марія Зубрицька, аналізуючи феноменологію читання літературних текстів, запроваджує категорії активності / пасивності читання. Остання, на її думку, стосується розважальної літератури. Пасивність забезпечується:

- 1) «продуманістю всіх можливих реакцій читача»;
- 2) максимальним спрощенням літературної техніки;
- 3) подібністю розповідної технології до казкової структури, з її чіткими бінарними опозиціями;
- 4) неминучим щасливим кінцем.

Таким чином, процес читання, на думку дослідниці, постає «втечею у казку»: «Деякі культурологи пояснюють цю потребу читача... бажанням homo legens – що водночас є мешканцем світу без кордонів, світу високої конкуренції, глобальних проблем і стихійних лих, свідком незліченної кількості конфліктів різного характеру і жертвою щораз більшого інформаційного перенасичення – бодай у літературі, як у своєрідному доповненні до нестерпного навантаження і напруги буденного життя, знайти звичайну легкість сприйняття за допомогою *читання-відпочинку, читання-заспокоєння, читання-втєчі*» (курсив у тексті. – С. Ф.) [166, 302–303]. Окрім ескапістського мотиву, Марія Зубрицька згадує мотив переживання «абсолютної свободи» людиною, затисненою в реальності рамками жорстких норм і приписів. Масова література, таким чином, пропонує «урізноманітнений вибір можливих ролей, масок і костюмів для гри» [166, 304].

Зігрід Льоффлер наголошує на зміні читацьких звичок під впливом медіа (телебачення, Інтернету) та їх специфічної рецепції: читання пришвид-

шилося, на нього переноситься манера «кляцання», швидкого перегортання сторінок, перемикання каналів. Тому і книжна індустрія орієнтується на інший тип читача: «Очевидно, що їхнім адресатом уже не є добре поінформований, уважний, терплячий читач, що прагне до освіти. Вони мовчки перемкнулися на інший тип, на метушливого, нетерплячого, розсіяного читача, читача від випадку до випадку, який нашвидку гортає газети, не напружуючи своєї уваги». Для такого читача тексти мають змінити свій вигляд: вони повинні нагадувати короткі різкі сигнали-подразники, які зможуть зачепити, заторкнути людину [248, 190].

Отже, масова література функціонує за своїми законами і принципами, які відрізняють її від літератури «високої». Продукування, розповсюдження і споживання популярної белетристики зумовлюється її комерціалізацією та маркетинговою. Ці фактори, без сумніву, впливають на зміст та поетику творів масової літератури, визначають відбір сюжетів і героїв, особливості композиції, мови, жанрову чіткість.

### 3.2. Особливості змісту масової літератури

Дослідники масової літератури неодмінно вказують на той факт, що за змістом вона практично не відрізняється від літератури серйозної. У ній так само йдеться про перемоги і поразки людини, про кохання і ненависть, про красу й потворність, про багатство й бідність тощо [286, 396]. Збігаються на обох літературних полях і конфлікти: Біргіт Менцель перелічує типові колізії свободи волі і призначення, протесту проти влади і підкорення їй, щастя і зречення та ін. Згадано окремих рядком поширені в обох типах словесності гендерні конфлікти, «війну статей».

Російський критик Роман Арбітман, який пише детективи під псевдонімом Лев Гурський, жартівливим прикладом продемонстрував тотожність проблематики масової і високої літератури. Він запропонував «єретичну думку» – замінити в шкільній програмі російську класику на класику світового детективу, щоб повернути дітей до читання: замість Пушкіна – Конан Дойль, замість Гоголя – Сіменон, замість Толстого й Чехова – Рекс Стаут і Ед Макбейн. Арбітман пояснив суть ідеї: «Все одно високі шедеври школа використовує утилітарно, нехтуючи їх естетикою і спрощуючи великі тексти до нескладних етичних схем (Хто підштовхнув Катерину з кручі? За що Тарас Бульба вбив свого сина? Навіщо Герасим утопив Муму?). Між тим, в основі якісного детективу – **точно такі ж схеми**, на додачу не замутнені жодними моральними аномаліями. Позаяк будь-який традиційний твір подібного роду вибудовано на непохитному фундаменті простих і ясних постулатів» (виділено нами. – С. Ф., цит. за: [231, 25]).

У чому ж тоді відмінності змісту літератури масової і високої? Вони полягають, як це формулює Біргіт Менцель, у способі розв'язання проблем – «за допомогою *парадигми примирення й гармонії*, яка вимагає завершення твору в дусі поетичної справедливості» (курсив наш. – С. Ф.) [286, 396]. Пригадаймо, як в есе 1994 року «Філософія і культурна притомність нації» Оксана Забужко образно протиставила елітарну й масову культуру як, відповідно, «культуру відкритих запитань» (Кролик) і «культуру готових відповідей» (Удав)» [149, 138].

Лев Гудков, Борис Дубін і Вітторіо Страда відмовляють масовій літературі в таких рисах, як-от: «проблематична, конфліктна структура особистості героїв і образу автора», «дух екзистенційного пошуку і пафос індивідуалістичного самовизначення, безжального випробовування меж й демонстративного руйнування норм». Автори підручника «Література і суспільство» висувають тезу, що саме ці властивості є нормативними для авторської, «пошукової» словесності XIX–XX століть. До того ж, на думку дослідників, ще одна демаркаційна лінія між двома типами літератури прокладається залежно від жанрової визначеності / невизначеності («відкритості») і спроможності високої літератури до «...самостійної критичної рефлексії над літературною традицією минулого, над власною художньою природою» [103].

Звертаючись до тих самих тем, масова і висока література трактують їх по-різному. За словами Марії Черняк, «у фокусі уваги масової літератури стоять, як правило, не естетичні проблеми, а *проблеми репрезентації людських стосунків*, які моделюються у вигляді готових ігрових правил і ходів» (курсив наш. – С. Ф.) [485, 209]. Російський критик Марк Амосін убачає відмінність масової та серйозної літератури в їхніх цільових настановах. У статті «... Чим серце заспокоїться. Нотатки про серйозну і масову літературу в Росії на межі століть» (2009) він зауважує, що масова література виражає колективні бажання більшості читачів, відволікає їх від буденщини, розважає. Серйозна ж література має куди більші претензії, що вивищуються над горизонтом сподівань читаючої маси. Цільові настанови високої словесності дослідник уподібнює до завдань філософії, культури та релігії: «...видобування з хаосу емпірики кристалів цінностей, створення «образів світу», наділення їх смислами осягнення й інтерпретація людської природи, виявлення істини і краси світу» [7].

Завдяки змістовій «парадигмі примирення й гармонії» масова література забезпечує комфортне читання, виправдовуючи очікування аудиторії та не виходячи за горизонт її сподівань. Умберто Еко називає масові тексти «закритими», ілюструючи їх прикладами романів Ежена Сю та Яна Флемінга: такі твори «...прагнуть повести читача наперед обумовленою стежкою...» [136, 29]. Марія Зубрицька погоджується з тим, що масові жанри повинні забезпечувати «зручність та приємність легкого читання» [166, 305], тому для них заборонені «дискурсивні розриви», «палімпсестність, полісемічність, поліфоніч-

ність» [166, 304–305], які можуть відлякати читача. Результатом читання повинне стати заспокоєння, розвага, відпочинок, почасти – «певне збагачення своїх знань про світ» [166, 305]. Інтелектуальні ускладнення чужі розважальній літературі. Тому інтереси читача й автора мусять гармоніювати, бо «складність текстуальної структури чи незрозумілість – тільки чергова ілюстрація розладу, і не лише самого дискурсу, а власне, світу людських стосунків» [166, 304].

Масова література надзвичайно **консервативна**: вона стверджує існуючі норми, чи стосуються вони політичного ладу, чи гендерних ролей. Із цим пов'язана її виразна повчальність, ясність і чіткість моральної структури. На думку Марії Литовської, масова література пропагує базові суспільні цінності: родина, власність, патріотизм, любов, дає читачеві «елементарні позитивні настанови» (добро перемагає зло) [276, 54].

Учені неодноразово акцентували **орієнтацію** масової літератури **на сучасність**. Марія Черняк називає масову літературу злободенною і порівнює її створення з «режимом прямого ефіру», подібно до популярної періодики – газет, журналів, де оперативно відбиваються гарячі факти, свіжі події. Це спричинено, між іншим, коротким часом створення масового роману – 4–5 місяців. Герої масової літератури мусять бути «соціально характерними» [103], а ситуації, до яких вони потрапляють – «знайомими», «впізнаваними», «типовими» [485, 286]. У підручнику «Література і суспільство» зауважено, що така «впізнаваність», «життєподібність» властива навіть тим жанрам, які начебто відірвані від реалій сьогодення: «Фантастичні, позаземні часи і простори, рівно як доісторична архаїка земних цивілізацій зображуються рівно тими самими виразними засобами реалістичної, психологічної прози» [103].

Тетяна Щириковська перелічила актуальні мотиви і знаки сучасної російської масової літератури: «виживання в екстремальних умовах, боротьба з мафіозними структурами, стосунки співробітників у великих фірмах, боротьба за політичну владу, журналістське розслідування, життя «нових росіян», шоу-бізнес і ЗМІ, фемінізм, захоплення парапсихологією й окультними науками, націоналізм і звернення до слов'янського коріння і багато інших» [512, 175]. Звернена до актуальних питань сучасності, масова література швидко знаходить відгук у читача. Її зміст наче визначається модою, але, згідно з її логікою, швидко застаріває, списується в архів.

Оскільки масова література розрахована на пересічного читача, то зміст її максимально наближений до повсякдення. Для неї характерна так звана **«поетика повсякдення»** – відображення способу життя, поведінки звичайної людини: «Маркери повсякдення, прикмети побуту стають значущими елементами поетики масової літератури» [485, 285]. Марія Черняк простежила, як у сучасній російській масовій літературі віддзеркалюються мода і кулінарія, реклама і телебачення, згадуються імена відомих осіб: політиків, журналістів, артистів, спортсменів, як прямо, так і в зашифрованому вигляді. Біргіт

Менцель, погоджуючись із великою роллю відображення повсякдення в популярній літературі, занотовує, що «часто саме в цьому криється причина її успіху, як, утім, і причина її нетривкості» [286, 394].

Зображення повсякденного життя вимагає особливої художньої мови. Дослідники визначають «метод» масової літератури як міметичне письмо, засноване на «рудиментах реалістичного опису» [103]. Єлизавета Пульхри-тудова описує спосіб художнього зображення як «псевдодокументалізм», тобто прагнення переконати читача в достовірності найбільш надзвичайних подій [354, 10-29]. Петро Рихло зазначає, що «основним методом масової літератури є ілюзіонізм, оскільки вона не відбиває реальної дійсності, а лише створює ілюзорний рожевий світ...» [246, 316].

Тривіальність масової літератури виражається через поширення стереотипів, кліше, штампів, загалом, високий ступінь **стандартизації тексту**. Незважаючи на загалом негативну оцінку сучасною критикою стандартизації в літературі, Джон Кавелті вважає, що без певної долі стандартизації була б неможливою художня комунікація: «Стандартні поширені конструкти дають спільний ґрунт письменнику й читачеві». Учений зауважує, що стандартні елементи є і в серйозній, і в масовій літературі. Проте в останній вони відіграють значно більшу роль. Формули і кліше масового письменства задовольняють читача, занурюють його в безпечний світ – оскільки наперед відомо, чого очікувати від тексту. Саме стандартні елементи сприяють кращому розумінню й поцінуванню деталей масового твору. Суттєве значення формули мають і для авторів: Кавелті вважає, що добре знання формули, володіння літературною технікою полегшує письменницьку працю, тому літератори пишуть швидко і є дуже плідними [542, 8–9].

Умберто Еко, характеризуючи поетику закритого твору, також високо цінує прийом повторення як «найхарактернішу форму» масової літератури [136, 172]. Завдяки повторам книга здатна привабити й розважити читача: «...потонувши у зручному кріслі чи в сидінні купейного вагону, читач постійно, крок за кроком, відкриває те, що він уже знає, те, що він хоче дізнатися знову: ось чому він купив книжку» [136, 174–175]. Проблемі стандартизації, повторів як сутнісній рисі масової літератури присвятив свою класичну студію Джон Кавелті.

### **3.3. Теорія «формульної літератури» Джона Кавелті**

Американський учений Джон Дж. Кавелті (John G. Cawelti) – один із найбільш авторитетних дослідників масової культури і масової літератури. Його перу належать праці: «Apostles of the Self-Made Man: Changing Concepts of Success in America» (1965), «The Spy Story» (1987), «The Six-Gun Mystique



Sequel» (1999), «Mystery, Violence and Popular Culture» (2004), однак найбільш відома його монографія «Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture» (1976) – «Пригода, таємниця і романс: формульні історії як мистецтво й популярна культура» [542], яка висвітлює питання стандартизації творчості в масовій літературі й кіномистецтві.

Це дослідження стало «класичним» у західній науці, оскільки «концепція літературних (кіно-, теле-, театральних тощо) формул і запропонована техніка їх аналізу лягли в основу значної кількості американських досліджень масової культури, нерідко посиляються на неї вчені й інших країн» [176, 33]. Метод Кавелті синтезує «вивчення жанрів і архетипів від «Поетики» Арістотеля, дослідження міфів і символів у фольклористичній компаративістиці й антропології, та студіювання практичних посібників для авторів масової літератури» [176, 33]. На концепцію Джона Кавелті, ймовірно, вплинула фольклористична «формульна теорія», засади якої розробили американський філолог Мілмен Перрі та його учень Альберт Лорд (праця «Співець» – «The Singer of Tales», 1960). Розглянувши специфіку усної епічної традиції, вони зосередилися на клішованих елементах, так званих «*loci communes*», тобто «загальних місцях». Повторюваний словесний зворот вони описали як «формулу», тобто «групу слів, що регулярно застосовується в тих самих ритмічних умовах, щоб виразити певну суттєву ідею» [Цит. за: 620, 4]. «Формульна теорія», або «теорія Перрі–Лорда» набула значного поширення в студіях над усною словесністю й ранніми етапами письменства.

Джон Кавелті запроваджує поняття «**літературної формули**»: «структура наративних чи драматичних конвенцій, що застосовуються в дуже великій кількості творів» [542, 5]. Кавелті зафіксував уживання терміна «формула» у двох значеннях. Насамперед формули – це традиційні способи описувати предмети чи людей, наприклад «гомерівські» епітети. І ширше – «це будь-який культурний стереотип, що часто зустрічається в літературі» [542, 5]. Для прикладу вчений наводить повторювані образи рудоволосих запальних ірландців, невинних білявок і сексуальних брюнеток, ексцентричних детективів, які є блискучими аналітиками.

Друге розуміння «літературної формули» – це певний тип сюжету, який не прив'язаний до часопросторової конкретики або до якоїсь культури – це загальнопоширені «архетипи», чи то «патерни». Кавелті робить висновок, що формули – це «способи, за допомогою яких конкретні культурні теми і стереотипи втілюються в більш універсальних оповідних архетипах» [542, 6]. Описуючи формулу як «комбінацію, або синтез, низки специфічних культурних штампів і більш універсальних оповідних форм та архетипів» [542, 6], дослідник підкреслює її близькість до поняття «жанр» популярного кіно чи популярної белетристики. Тому вестерни, детективи, романи правомірно називати і жанрами, і формулами. У трактуванні Кавелті формули є засобом

узагальнити великі групи подібних творів. Формули допомагають оприятити колективні фантазії великих груп людей у різні часи і в різних культурах. Формула і жанр для вченого – це дві фази, два аспекти цілісного аналізу. Кавелті стверджує, що формула з'являється раніше за жанр і стає жанром після нагромадження масиву подібних текстів.

Інтерпретуючи художні особливості формульної літератури, науковець прагне уникати несправедливих її оцінок, ґрунтованих на зневажливому ставленні до стандартизації в мистецтві. Для Кавелті стандартизація лежить в основі художньої комунікації: забезпечує почуття задоволення і безпеки читачеві і даючи можливість творити швидко письменникові. «Сучасні ідеології мистецтва не високо цінують стандартизацію, однак вона, багато в чому, може вважатися сутністю всієї літератури. Без певної долі стандартизації художня комунікація була б неможливою. Однак усталені загальноприйняті структури особливо важливі для створення формульної літератури, вони відповідають інтересам читачів, письменників і посередників між ними» [542, 10].

Науковець міркує: «...формула створює свій власний світ, який стає нам знайомим завдяки багаторазовому повторенню» [542, 10]. Базовим способом для існування масової культури Кавелті називає принцип варіації теми: «Щоб викликати інтерес і визнання аудиторії, в індивідуальній версії формули повинні бути унікальні чи неповторні властивості, але вони повинні в кінцевому рахунку працювати на якомога повніше втілення конвенційної формули» [542, 10].

Науковець описав два художні прийоми, важливі для принципу варіювання формули: це «вміння дати «нове життя» стереотипам і здатність поновому змінювати сюжет і середовище дії, не виходячи за межі формули» [542, 10–11].

Формульні письменники використовують два способи «відживлення» стереотипів. Можна надати, по-перше, стереотипному характеру риси, які здаються протилежними стереотипним. Кавелті наводить приклад Шерлока Голмса – інтелектуального супермена, раціоналіста, проте водночас мрійливого романтика. По-друге, до стереотипного характеру можна додати певні значущі риси, які ускладнюють його. Тут важливо зберегти художній баланс між впізнаваністю формули і складністю характеру: останній не може бути заскладним, але має бути достатньо індивідуалізованим.

Варіації сюжету й місця дії так само важливі. Зміни, привнесені автором, якщо вони набувають популярності, стають зародком нової формули: так сталося із «крутим» детективом Дешіла Хеммета, автор якого створив новий тип нишпорки і описав нове середовище його діяльності.

Джон Кавелті висвітлює ще одну суттєву характеристику формульної літератури – її ескапістську орієнтацію, спрямованість на розваги. Попри загальний негативізм щодо розважального мистецтва, вчений пояснює, що здатність людини поринати у вигадані літературні світи є корисною. Дослід-

ник чітко розмежовує літературу «міметичну» (високу, серйозну) і «формульну»: «Міметичний елемент у літературі представляє світ у звичному для нас вигляді, а формульний елемент відображає конструкцію ідеального світу, у якому відсутні безлад, двозначність, невизначеність і обмеженість світу нашого життєвого досвіду» [542, 13].

Кавелті порушує питання: що саме у формульній літературі забезпечує ескапістський характер? Насамперед це апеляція до інтенсивних і миттєвих переживань, сильних стимулів, таких як небезпека чи секс. Учений докладно розглядає під цим кутом порнографічну літературу, проте неконтрольоване фізіологічне збудження, що його вона викликає, вважає її недоліком. Кращим способом викликати ескапістські переживання є для Кавелті гарний детектив чи трилер. Ці формули дають сильні відчуття ризику, небезпеки, страху перед насильством, проте зміцнюють почуття безпеки й порядку через упевненість читачів у щасливій розв'язці.

Дослідник запроваджує поняття «світ формули»: «архетипна наративна модель, утілена в образах, символах, мотивах і міфах конкретної культури» [542, 16]. Кавелті описує три літературні прийоми, які використовують формульні письменники: це напруга (*suspense*), ідентифікація і створення дещо видозміненого уявного світу.

Найпростішою моделлю саспенса є опис постійної загрози життю головного героя. Читач упевнений у його порятунку, проте не знає, яким способом він здійсниться. Кавелті описує й витонченіші форми саспенса, коли читач / глядач не впевнений, що автор втримається в межах формули з обов'язковою щасливою розв'язкою.

Ідентифікація, на думку науковця, відрізняється в міметичній і формульній літературі. У першій «ми повинні навчитися визнавати і приймати нашу спорідненість із героями, мотивами і ситуаціями, до яких ми навряд чи стали би причетними в реальному житті» [542, 18]. Читач zarazом усвідомлює глибоку відмінність від такого персонажа і переймається його долею. Формульна література дозволяє читачеві втекти від себе, створивши «власний ідеалізований образ. Тому головні герої формульної літератури бувають, як правило, кращими і більш успішними, ніж ми самі» [542, 18]. Щоб читач міг легко ототожнити себе з таким протагоністом, його портретування має бути схематичним, без психологічних нюансів і тонкощів – таку просту і грубувату модель ідентифікації з героєм Кавелті помітив у творах Міккі Спіллейна. Полегшує ідентифікацію створення уявного світу, до якого читачеві важко підійти з критеріями життєподібності. Учений наводить приклади таких цілісних сфантазованих світів, до яких легко зануритися: детективи про Шерлока Голмса чи описи Півдня США в «Розвіяних вітром» Маргарет Мітчелл.

Таким чином, класична праця Джона Кавелті допомогла з'ясувати істотні риси популярної белетристики, дала ефективний інструментарій для

студіювання окремих її жанрів і формул. У дослідженні було акцентовано не маргінальність, а своєрідність масової літератури порівняно з елітарною, визначено її сутнісні характеристики та психологічні ефекти від її читання.

### 3.4. Концепт читабельності в масовій літературі

Для з'ясування специфіки масової літератури в аспекті стилю й художньої мови важливо звернутися до поняття «**читабельності**» (англ. readability).

У найзагальнішому сенсі «читабельність» – це характеристика тексту з точки зору його сприйняття людиною. Розрізняють читабельність поліграфічну (вимоги до розміру літер, полів, конфігурації шрифтів тощо) і читабельність семантичну. Останню часто трактують лише з погляду стилістики: читабельний текст не має бути переобтяженим дієприкметниковими чи дієприслівниковими зворотами, складними реченнями, рідковживаними лексичними одиницями тощо.

Теорію читабельності з 1920-х років переважно розробляють стосовно сфери масових комунікацій та журналістики: йдеться про можливість людини сприймати і розуміти текст телевізійних новин чи газетної статті. Перше суттєве дослідження читабельності здійснив Рудольф Флеш у 1948 році [568, 221–223]. Головними критеріями, за якими визначалася читабельність тексту, були такі: використання важких слів, довжина речення, аспекти персоналізації та читацької зацікавленості.

Згідно з теоріями читабельності, журналістам радять уникати надмірного вживання термінів, абстрактної лексики, іншомовних слів, латинізмів, незрозумілих скорочень, кліше, пасивного стану дієслів, не робити закладними речення і загалом не бути зарозумілими й нудними. Польський учений, директор Інституту пресознавства Ягеллонського університету Валері Писарек, який уклав поради для журналістів «*Retoryka Dziennikarska*» (1975, 1988), стверджує, що «ступінь складності мови повинен відповідати рівневі читачів» преси. Задля досягнення зрозумілості й доступності він рекомендує працівникам ЗМІ орієнтуватися на розмовну мову, вживати конкретні вислови, уникаючи абстракцій; надавати перевагу словам рідної мови замість іншомовних; уникати багатослів'я, прагнути стислості, називати речі прямо, не вживаючи надмірно складних суджень; пояснювати нові терміни, писати короткими реченнями, не вживати закладних речень тощо [651, 226]. Однак Писарек зазначає, що таку методику читабельності тексту не можна застосувати до художньої літератури [651, 203].

В останні десятиліття «читабельність» стала концептом літературознавства, критики і включається як критерій до оцінювання нової літератури. «Читабельний текст», «роман», «проза» – це комплімент автору і видавцю, який

зміг відшукати такого автора. Так, наприклад, Микола Жулинський вважає «читабельність» роману Василя Шкляра «Ключ» ознакою його художньої вартості, артистичного таланту письменника, якого він підтримував на здобуття премії «Золотий Бабай» та Шевченківської премії [144, 9]. Володимир Єшкілев в інтерв'ю «Дотягнутися до простоти» (2009) ставить читабельність собі за орієнтир. Читабельність для нього означає «масовість» і «зовнішню простоту тексту», що в ідеалі має поєднатися з художньою якістю, «добротністю» з літературного погляду». Таке сполучення є свого роду «планкою», до якої письменник бажає дотягнутися в нових творах [138, 19]. Степан Процюк зізнається, що вдосконалює написані тексти, адже «...проза повинна бути читабельною і цікавою» [352]. Сергій Пантюк висловлює прагнення писати тексти для читачів, орієнтуючись на такий зразок, як Конан Дойль: «...це для мене є не те щоби взірцем, а настановою. Я повинен робити читабельний роман, щоб людина, яка взяла його і відкрила, вже не відклала книгу». Отже, для письменника читабельність є синонімом цікавості, здатності твору захопити читача [332].

Набагато частіше цей критерій застосовують до характеристики масової літератури, белетристики, ніж до текстів високої елітарної літератури. Остання наче за визначенням мусить бути скомплікованою, герметичною, призначеною лише для обраних читачів з відповідною філологічною підготовкою, які в змозі оцінити вишукану інтелектуальну гру письменника, небанальність його слововжитку чи мовну творчість.

Наприклад, Тарас Федюк в інтерв'ю «Ми – люди Півдня» (2008) згадує «читабельність» як невід'ємну ознаку масової літератури: «...часто в гонитві за «читабельністю» втрачаємо голову. І розум. І талант. Масова література має бути. Але не тільки. І не винятково» [463].

В інтерв'ю Олені Логвиненко представник видавництва «Факт» Леонід Фінкельштейн охарактеризував як «читабельну продукцію» книжки серії «Excerptis excipiens» (тобто «Все за винятком того, що варто виключення») [254, 61]. Як зазначено на сайті «Факту», ця серія містить «художню літературу для масового читача»: «...тут є все, крім того, чого не повинно бути. Це твори, які є знаковими для сучасного літературного процесу, не є попсовими, але розраховані на масового читача. Видані твори вичерпно ілюструють погляди видавництва на те, що «повинно бути» [63]. Леонід Фінкельштейн наголошує, що читабельність – це ознака саме масової літератури як проміжної ланки між попсою та елітною літературою.

Василь Шкляр часто посилається на слова Івана Кошелівця: на думку першого редактора «Сучасності», писати читабельні книжки на кшталт «анжелік» набагато складніше за серйозний роман. З останнім може впоратися будь-який філолог, а от «Анжеліка» вимагає, щоб автор був «суперталановитим». Для Василя Шкляра «читабельність» забезпечується якраз використанням елементів масової літератури, включенням еротики, детективу, містики [509].

Іван Андрусяк характеризує читабельність як потрібну ознаку «середнього пласту» «екзистенційної психологічної прози, яка намагається відповідати на актуальні питання й виклики сучасності», така проза розташована між «попсою» та «експериментальним письменством». Вона має поєднувати риси останніх двох: відповідно, читабельність і прагнення «схилити читача до серйозного розмислу» [10].

Брати Капранови вважають читабельність книжки запорукою її успіху. Тому їхнє видавництво позиціонує себе як спеціалізоване на читабельній літературі. До неї Капранови зараховують жанри масової літератури («дамські романи, детективна серія, фантастика, дитячі книжки, бібліотека пригод») [43, 7]. Праця редакторів спрямована на те, щоб зробити початковий текст «читабельним». Капранови вивели й формулу сучасної української літератури, яка, «відповідно до заповіту Великого Кобзаря, має бути читабельною за формою, сучасною за методом і національною за змістом» [44]. Таким чином, читабельність фігурує серед трьох найбільших критеріїв якісної та успішної книги. На думку Олександра Стусенка, читабельність – один із критеріїв відбору класики: «...вся класика – як наявна, так і прийдешня – априорно читабельна. Твір може бути недоступний читачеві в усій смисловій повноті, але він має бути доступний принаймні для комфортного читання» [421].

Питання читабельності стосовно дитячої літератури порушувалося в інтерв'ю з Іваном Малковичем. Взірцем читабельного дитячого роману для нього є «Тореадори з Васюківки» Всеволода Нестайка. Цей письменник спромігся створити нового героя дитячої літератури. Ознакою читабельності є жива, «нормальна» мова: діти в романах не повинні розмовляти як професори філології. Малкович бачить, що у вітчизняному письменстві накреслилися позитивні тенденції: «Мені здається, що зріє дуже цікава, читабельна, справжня українська література» [268, 7].

Як бачимо, читабельність у літературі не зводиться до зрозумілості мови, її доступності для читача. Мається на увазі також здатність тексту захоплювати, утримувати увагу, що забезпечується яскравим конфліктом, наявністю інтриги, динамічним розгортанням дії. Марія Литовська називає кілька факторів, які надають твору масової літератури читабельності:

- упізнаваність сюжетних моделей,
- стереотипність іміджів героїв,
- містичний пафос зображення соціальних практик,
- умовна екзотичність фабули,
- правдоподібність деталей зображуваного,
- відсутність соціальної критики,
- відтворення «вічних» почуттів»,
- співзвучність життєвим інтересам кожного читача [276, 60].

Проблема «читабельності» як ключова винесена в заголовок розмови Анатолія Дімарова з Романом Кухаруком – «Про читабельність літератури і не тільки» («Кур'єр Кривбасу», 2000, № 125–126). Для Романа Кухарука «читабельність» – синонім «динамічності», він загалом ділить прозу на «рефлексійну» і «динамічну». Критик називає приклади читабельних українських прозаїків: Панас Мирний, Іван Нечуй-Левицький, Володимир Винниченко, Павло Загребельний, Юрій Винничук. Для Дімарова «читабельність – це емоції в першу чергу... Кожен по-справжньому читабельний твір має в собі захований гачок з наживкою. І цю наживку читач моментально ковтає» [123, 4].

Анатолій Дімаров називає найчитабельніших письменників ХХ століття в Україні – Григор Тютюнник і Володимир Дрозд. У першого, попри відсутність карколомних сюжетів, є «неймовірно цікаві живі люди» [123, 5], тому його твори можна перечитувати безліч разів. Читабельність же В. Дрозда, на думку Дімарова, забезпечує його здатність до «самоіронії» [123, 5]. Однак більшу частину української прози Дімаров вважає все ж нечитабельною. Основна причина – стилістична невправність письменників, «мляві заспіви», «відсутність повноцінних діалогів»: «О ця млява, позбавлена м'язів фраза, – найбільша причина нечитабельності» [123, 7]. Зразком читабельності для Дімарова є проза Ірини Вільде: «Я у неї пройшов велику школу читабельності. Ви подивіться, як вона починає кожен свій твір. Саме від неї я збагнув, що значить перша фраза для читабельності повісті чи роману» [123, 8].

В іншому інтерв'ю «Наші хлопці вже навчилися писати...» (2004) Анатолій Дімаров ще раз акцентує виняткову читабельність прози Ірини Вільде: «Який це прекрасний письменник і як вона вміла писати – читабельно! За її романами не знутьгуюєшся, які це прекрасні широкі полотна» [122, 121]. Для письменника ознакою читабельності є здатність захопити читача: «...треба писати так, щоб з першої фрази взяти читача і щоб він уже не міг від тебе нікуди подітися і не міг відірватися. Коли у мене цікава книжка на столі лежить, а я десь ходжу, то весь час думаю: а в мене сьогодні вдома свято, ось зараз прийду і читатиму далі. А більшість наших книжок дуже нудні. Там, де треба одну-дві фрази сказати, у нас іде безкінечний опис тієї ж природи. І замість того, аби пов'язати його з емоційним станом героя, наш письменник нанизує й нанизує слова...» [122, 119].

На думку Романа Кухарука, упередження стосовно української прози як у масі своїй нечитабельної зумовлене незнанням вітчизняного письменства, відсутністю нормального літературного процесу, критики. Дімаров і Кухарук схвалюють ідею друкувати читабельні твори з продовженням у газетах: у такий спосіб література швидше прийде до читача, до того ж, це апробований класикою спосіб знайти ширшу аудиторію [123, 8–9].

Таким чином, концепт «читабельності» прикладається до всієї сучасної літератури – як масової, так і «високої», «серйозної», а подеколи – і до класичної спадщини вітчизняного письменства. Однак як обов'язкову вимогу до художньої форми його частіше розглядають у царині популярної белетристики, орієнтованої на швидкий успіх і широку популярність. Концепт «читабельності» в літературній критиці далеко відійшов від його тлумачення в журналістиці та теоріях масової комунікації. Окрім смислової доступності, зрозумілості, стилістичної вправності, він включає в себе оцінку сюжетної динаміки, композиційну майстерність, вміння захопити читача, створити яскраві і життєподібні характери. Загалом, цей концепт відповідає вимогам комфортного читання, спрямованого на рекреативні завдання: «читабельна» книга, у першу чергу, повинна відволікти читача від реальності, занурити його у світ фантазії, втішити й розважити. Можна сказати, що «читабельність» як ознака форми масової літератури зумовлена її функціональною своєрідністю.

### 3.5. Масова література як нормативна поетика

Тексти масової літератури є суворо регламентованими, вони підкоряються наперед визначеним нормам. Марія Литовська окреслила таку рису масової літератури як структурно-смислову жорсткість: «Тексти масової літератури не створюються за натхненням, але будуються за заздалегідь заданими правилами» [276, 57–60]. Стівен Кінг порівняв авторів популярних романів із пролетаріями, які працюють за чужими кресленнями. Правила обмежують письменників-ремісників у самовираженні.

Варто взяти до уваги судження Лідії Гінзбург, висловлені після написання тексту масової літератури – книги «Агенція Пінкертона»: «Тут – умови задані і взагалі дані ті елементи, що є пошукуваними в процесі справжньої творчості. Тут треба тільки щось зробити з цими елементами – і виходить річ не своя, але для самого себе цікава; творче задоволення особливого ґатунку. Задоволення полягає у відшуканні правильного співвідношення вже наявних елементів. Вам майже здається, що навіть саме співвідношення вже існує десь: як правильний розв'язок задачі на останній сторінці підручника» [Цит. за: 276, 61].

Микола Мельников пише про наявність чітких **жанрово-тематичних канонів** усередині масової літератури. Це «формально-змістові моделі прозових творів, збудованих за певною *сюжетною схемою*, яким притаманна *спільність тематики, усталений набір дійових осіб* (частіше за все підкорених тій чи іншій сюжетній функції); у них переважають *клішовані елементи художньої форми*, що включають готовий контекст ідей, емоцій, настроїв, що відтворюють звичні естетичні шаблони, психологічні та ідеологічні сте-



реотипи, використовуються «канонічні», за термінологією Бориса Томашевського, *художні прийоми*, як правило, запозичені з «високої» літератури й закріплені як «технічні зручності» (курсив наш. – С. Ф.) [285, 186]. Марія Литовська вважає, що така заданість, жорсткість тексту є умовою популярності творів масової літератури.

Можна сказати, що масова література підкорюється свого роду **нормативній поетиці**. За словами Бориса Томашевського, «завданням нормативної поетики є не об'єктивний опис наявних прийомів, а оціночне судження про них і приписи тих чи інших прийомів як єдино закономірних. Нормативна поетика має за мету навчити, як слід писати літературні твори» [439, 26–27]. Георгій Косіков стверджує, що нормативна поетика була за своєю спрямованістю не лише телеологічна, але й прагматична, оскільки містила практичні правила написання творів [220].

Нормативна поетика орієнтує авторів на певні зразки, що вважаються непорушними, навіть незалежними від плину часу – у цьому сенсі така поетика позаісторична. Вона спрямована на сортування художніх творів як відповідних і невідповідних взірцю, канону, «правильних» і «неправильних». Останні проголошуються беззмістовними, нековирними. Тому ще одне завдання нормативної поетики – відітнути всі «неправильні» твори з літератури. Крім того, центральною категорією нормативної поетики був жанр. Сергій Аверінцев зазначає стосовно нормативної поетики: «...жанр неначе має свою власну волю, і авторська воля не наважується з нею сперечатися. Автору для того й дана його індивідуальність, його характерність, щоб брати участь у «змаганні» зі своїми попередниками й послідовниками в рамках одного жанрового канону, тобто за одними правилами гри» [1, 111–112].

Стосовно літератури «високої» принципи нормативної поетики поступово змінилися визнанням творчої свободи письменника, індивідуально-авторського начала в мистецтві слова. Однак у масовій літературі принципи нормативності збереглися майже непорушними. Звісно, це не означає, що автор творів масової літератури не може бути оригінальним. Ця оригінальність реалізується через принцип варіації, варіювання в рамках готового канону (моделі, формули). Так, Микола Мельников зауважує, що в «рожевих» романах автор може вільно розпоряджатися зовнішністю, статусом, рисами вдачі як героїні, так і її коханого. Однак він не має права завершити історію трагічно (смертю когось із них) або не змалювати весілля чи возз'єднання пари. Детективіст владен вигадувати види злочинів, доказів, проте не повинен відступити від законів жанру Ван Дайна [285, 189].

Трапляється, що варіювання все ж виходить за рамки жанрового канону. Якщо такий твір є успішним на ринку, то це призводить до появи нової формули, нового жанру. Так, із романсу розвивається чикліт, порушуючи правила жанру: у чикліт не завжди є щасливий фінал, або він не полягає в до-

вічному поєднанні закоханої пари; любовна історія не домінує в тексті – часом більшу роль відіграє розвиток кар'єри чи самовдосконалення героїні; у чикліт, на відміну від романсу, може бути відсутній Герой її роману – фігура коханого часто є досить умовною – як це означила Таня Модлескі, замість Містер «Ідеал» (Mr. Right) – Містер «Може бути» (Mr. Maybe) [634, xxiv].

Так само, через порушення певних жанрових приписів, із класичного інтелектуального детективу, зосередженого на питанні «whodunit?» (хто винен?), розвинулася нова жанрова формула «Hard-Boiled» – «крутий», «жорсткий», «чорний» детектив (Дешіл Хеммет, Міккі Спіллейн, Реймонд Чандлер). У центрі його – не логічна загадка, а дія, що стрімко розгортається: головне не пізнати злочинця, а переслідуючи, зловити його. Замість фігури детектива-інтелектуала в «крутому» детективі з'являється хлопець із міцними кулаками, у міру цинічний. Часто він сам чинить правосуддя, оскільки існує в корумпованому суспільстві, де державні інституції не спроможні і не бажають захищати права людини.

Регламентованість поетики масової літератури спричиняє поширення готових шаблонів, кліше, оповідних блоків. Із них, наче із велетенської мозаїки, автор складає власний візерунок, дотримуючись канви жанру.

Підсумовуючи, слід сказати, що специфіка масової літератури визначається не лише на рівні її функціонування, але й на рівні поетики, яка тяжіє до стандартизації, жорсткої регламентації, насамперед за жанровими ознаками (жанрові канони, формули). У стильовому плані популярна белетристика мусить забезпечувати легке й комфортне споживання, що характеризується через критерій «читабельності». Вона досягається також впізнаваністю літературного матеріалу, апеляцією до сучасності, застосуванням «поетики повсякдення».

### 3.6. Функції масової літератури

Функції масової літератури, у принципі, тотожні з функціями масової культури в цілому. Серед ключових Ганна Костіна назвала адаптаційну, комунікативну, соціалізуючу, рекреативну, ідеологічну, ціннісно-орієнтаційну» [222, 135]. На думку Григорія Тульчинського, масова культура виконує такі соціальні функції:

- соціалізація особистості в умовах індустріальної і постіндустріальної цивілізацій;
- вироблення спільного ціннісно-сміслового сприйняття реальності;
- акумуляція й тиражування знань, створення нових можливостей самореалізації;
- стандартизація інтересів і потреб населення;

- виправдання реальності на основі її міфологізації та симуляції;
- згладжування й «каналізація» деструктивних тенденцій;
- забезпечення стабільного й комфортного існування;
- регуляція психічного й морального стану суспільства, зняття стресу особистісного вибору й соціальної відповідальності;
- ефективне маніпулювання громадською думкою і особистістю;
- маркетингізація практично всіх інтересів і потреб, створення передумов консьюмеризму й ефективного маркетингу безперервного масового споживання («машина бажань і спокуси») [446].

Узагальнюючи функції масової культури, Ганна Костіна підсумовує: «Ця культура функціонує як адаптаційна система, як механізм соціалізації, соціальної регуляції, гармонізації, ціннісної орієнтації. Широкий спектр функцій, які виконує масова культура в сучасному суспільстві, дозволяє розглядати її як одну із форм, що здійснює стабілізацію існуючої соціальної системи» [222, 120].

Подібною точки зору дотримується Нінель Литвиненко: «...У цілому в добу руйнування моноцентричних і бінарних опозицій у всіх сферах громадської і наукової свідомості масова література, як не парадоксально, як і раніше виконує **стабілізуючу функцію**. Її могутність, майже торжество в сучасному світі – це потужний захисний механізм, який на свідомому й не-свідомому рівнях породжується культурою в умовах виживання під загрозою всезагальної деструкції, з метою самозбереження – виконання тієї початкової функції, яку вона зберегла протягом багатьох століть» (виділено нами. – С. Ф.) [249, 24].

Науковець наділяє масову літературу функцією «впорядковувати світ», гармонізувати світ і людину, говорить про те, що популярне письменство здійснює «сакралізацію моделей життєбудови» [249, 24]. Сугестивну (навіювальну) функцію Нінель Литвиненко розуміє як пріоритетну, спрямовану на захист психіки людини від жаху буденної рутини.

У працях Джона Кавелті особливо наголошується **ескапістська функція** масової літератури – одна з двох найважливіших її характеристик укупі зі стандартизацією. Учений зазначає, що саме через домінування ескапістської функції масову літературу називають «паралітературою», «розвагою», «популярним мистецтвом», «низовою літературою» свідомо принижуючи її зіставленнями із літературою «високою, серйозною, справжньою» [542, 13]. Теоретик гостро критикує такий підхід, вбачаючи його основний недолік у тому, що «..він змушує розглядати й оцінювати формульну літературу лише як нижчу чи спотворену форму чогось кращого, замість того, щоб у її «ескапістських» характеристиках побачити риси мистецтва певного типу, що має власні цілі і так само має право на існування» [542, 13]. Джон Кавелті вважає спроможність створювати «альтернативні світи» вельми корисною.

Однак багато хто з дослідників масової культури цю ж рису оцінює негативно, переводячи її в соціальний вимір. Так, Ганна Костіна називає масову культуру «простором ілюзорних комплексів», зміст ідеології масової культури – «створення ілюзорної, міфологізованої, псевдореалістичної картини світу. Особливе ставлення до світу, який не сприймається об'єктивно і слугує лише для здійснення бажань, призводить до формування споживацької, консьюмеристської свідомості, яка створює світ нереальних іміджів, ілюзій, відірваних від дійсності» [222, 125].

Олексій Радугін у підручнику «Культурологія» (2001) акцентує **консьюмеристську спрямованість** масової культури: «Метою масової культури є не стільки заповнення дозвілля і зняття напруження й стресу в людини індустріального й постіндустріального суспільства, скільки стимулювання споживацької свідомості в реципієнта... що, своєю чергою, формує особливий тип – пасивного, некритичного сприймання цієї культури в людини. Усе це і створює особистість, яка досить легко піддається маніпулюванню. Інакше кажучи, відбувається маніпулювання людською психікою й експлуатація емоцій та інстинктів несвідомої сфери почуттів людини, і насамперед почуттів самотності, провини, ворожості, страху, самозбереження» [355, 86].

Розгляд провідних функцій масової культури й літератури допомагає більш об'єктивному пізнанню її сутності, висвітленню особливостей її рецепції і впливу на свідомість людини. Популярне письменство осмислюється не лише як сфера маніпуляцій, простір стандартизованих ілюзій і стимул до консьюмеризму, але і як потужний психотерапевтичний інструмент, який забезпечує захист і адаптацію людини до життєвих реалій, гармонізує її психіку і стабілізує суспільство в цілому.

#### 4. Вивчення масової літератури: наукові підходи

У західній філології й мистецтвознавстві у ХХ столітті розвинулися три провідні напрями вивчення масової літератури: «обвинувачувальний», «фаталістичний» та «виправдовуючий» (Марія Литовська) [276, 30]. Аксіологічна складова простежується в кожному з них.

*«Обвинувачувальний»* напрям виходить із чіткої ієрархії в літературі, де масовому письменству відведена роль «низу». Розглянута з погляду «вищої», масова література виглядає неповноцінною та навіть шкідливою, характеризується як псевдомистецтво, кітч. Часом масова література навіть демонізується, її звинувачують у маніпулюванні свідомістю з метою нав'язати споживацькі цінності.

*«Фаталістичний»* напрям стверджує неунікненність масової літератури через бурхливий розвиток новітніх комунікаційних технологій, нових

способів поширення мистецтва. Однак масова культура і література не свідчать про смерть мистецтва.

Представники «*виправдовуючого*» *напрям*у пояснили поширення масової культури і літератури тим, що вони відповідають справжнім потребам сучасної людини, здатні виконувати терапевтичну та соціалізуючу функції. Учені не бачать принципової різниці між «високим» і «масовим», вважаючи таку ієрархію конвенційною [276, 30].

«Обвинувачувальний підхід» настільки укорінився у свідомості науковців, що масова література перебувала під негласним табу для них. На думку Марії Литовської, «...бажання усвідомлювати себе культурною людиною робило неможливим зізнання в пристрасті до читання масової літератури» [276, 22]. Пітер Свірські іронізує з приводу так званого синдрому «розщеплення особистості» в літературознавців: він полягає в тому, що критик водночас проголошує анафеми масовій літературі, але потай захоплюється її читанням [679].

Автори підручника «Література і суспільство» називають дві лінії «дискредитації» масової літератури: її звинувачували в «художній низькопробності й шаблонності, псуванні читацького смаку» та «дорікали розважальністю, відсутністю серйозних проблем, прагненням зтуманити свідомість читача і всього-на-всього потішити його» [103]. Майкл Шадсон і Чандра Мукерджі згадують критику популярної культури як «правими», так і «лівими» теоретиками: загрозу для «високої» культури вони бачили в любовних романах, дешевих кінотеатрах, масових газетах, коміксах. «Гріхи» цих суперпопулярних явищ маскульту такі: вони, мовляв, «апелюють до почуттів, а не до розуму; демонструють і тим самим заохочують злочинність і сексуальну розбещеність; легко засвоюються неосвіченими чи погано освіченими людьми і не вимагають від останніх жодних інтелектуальних зусиль» [299, 489].

Розвитку досліджень масової літератури сприяла дискусія про неї, розпочата в 1920-30-ті роки. Наталія Висоцька зазначила, що в США на захист «вічних цінностей» виступили «...адепти найбільш впливового національного критичного руху другої третини ХХ ст. – «нової критики», чия позиція щодо масової культури була «непримиренною» [68]. Особливе загострення дискусії припало на післявоєнні часи в Америці, 1947-1960 роки. В історії зарубіжної гуманітаристики явище відоме під назвою «**mass culture debate**». Самі ці десятиріччя стали «значущими поворотними пунктами у вивченні та оцінюванні популярної культури» [672, 3]. Порядок денний дебатів сформувався, на думку Домініка Стрінаті, завдяки таким чинникам, як винайдення кіно й радіо, масове продукування та споживання культури, піднесення фашизму та визрівання ліберальних демократій у певних західних суспільствах [672, 3].

Увагу вчених: Карла Грінберга, Двайта Макдональда, Ганни Арендт – привернув стрімкий розвиток та інновації кіно й телебачення, поп-музики,

реклами і коміксів. Дебатувалися співвідношення високої і популярної культури, політизація останньої, небезпечний вплив маскультури на юне покоління. У результаті обговорення склався образ масової культури як тривіальної, шаблонної, такої, що паразитує на низьких інстинктах і затуманює голову, наче наркотик. Так, Макдональд писав: «Народне мистецтво було інститутом, створеним самим народом, і приватні садочки людей були відгороджені від великого акуратного парку Високої Культури. Але Масова Культура проломила ці огорожі, поєднавши людей за допомогою знеціненої Високої Культури і, відтак, ставши інструментом політичного панування» [Цит. за: 419, 58–59].

Ендрю Росс окреслив три чільні позиції вчених у дискусії:

- «Естетсько-ліберальна»: нарікання на вибір більшості населення, зроблений на користь маловартісних розваг.
- «Загально-ліберальна чи прогресивно-еволюційна»: масова культура адаптує людей у суспільстві споживання.
- «Радикальна чи соціалістична»: масова культура розуміється як «форма чи засіб соціального контролю» [419, 56–67].

Протягом тривалої дискусії нагромадився досить усталений набір аргументів pro et contra, якими дотепер оперують учені та критики.

Пітер Свірські в статті «Популярна і висока література: компаративний погляд» (1999) піддав критичному аналізу міфи про масову літературу. Він змальовує образ письменника, який потягує коктейль на вершечку своєї Вежі зі слонової кістки й міркує про те, що «*Роман Помер*», що «*Люди Більше Не Читають Книжок*», що «*Книжки в М'якій Обкладинці – це Нові Кумири Публіки*», що «*Захоплюватися Читвом Шкідливо*» і що «*Ми Можемо Ігнорувати Масову Літературу*» [679]. Із цих міркувань випливають дві тези:

- «Популярна Література=Погана Література (якби вона була гарною, то не була б популярною, у першу чергу) і
- «Популярна Література=Жанрова Література» (це означає, що вона спрощена, схематична й повторювана) [679].

П. Свірські узагальнює критичні закиди масовій літератури, згрупувавши їх у чотири пункти:

- Негативний характер процесу створення популярної літератури.
- Негативний вплив, який вона справляє на високу літературну культуру.
- Її негативний вплив на публіку (читачів).
- Її негативний вплив на суспільство в цілому [679].

Дослідник послідовно спростовує ці поширені міфи й упередження. За словами Анни Таранової, «...проаналізувавши основні міфи щодо масової літератури, П. Свірський доходить висновків, що більшість із них – безпідставні й продукуються критикою за інерцією, із позицій переваги високої літератури над масовою» [426, 53].

Учений зауважує, що наука, яка залишає 97 % свого предмету за межею дослідження, є «методологічно підозрілою», і проводить іронічні аналогії: «Хімік, який стверджує, що хімія мусить зосередитися на вивченні лише одного елементу, навіть такого цінного, як золото, насправді не вартий свого NaCl. Ботанік, який ототожнив усю флору із ретельно виплеканою клумбою гібіскусу та ігнорує «листя трави», що зусібіч оточує його, не зможе оприлюднити плоди своєї праці в жодному авторитетному науковому часописі» [679]. Подібне міркування зустрічаємо в статті російського вченого Лева Гудкова: «Погодьтеся – все ж таки це дивна наука про літературу, якій не цікаво, яку не хвилюють 97 % літературного потоку, те, що називають «літературою» і що читає переважна більшість людей. **Може, зведемо всю біологію до метеликів?** Сучасні форми літератури (як і культури в цілому) залишаються поза увагою й розумінням філологів...» (виділено нами. – С. Ф.) [104, 78].

Унаслідок виведення масової літератури за межі наукових студій відбулося «звуження репертуару текстів, що вивчалися, рамок літературного процесу» [276, 22–23]. Своєрідним підходом до проблеми масової літератури і культури відзначалося так зване «радянське літературознавство». Приміром, Іван Зуб у статті «В нетрях антикомунізму» 1976 року обурювався «потужним розвитком так званої «масової культури» в капіталістичних країнах, рівно як і мистецтвом модернізму та авангардистськими експериментами. Масову літературу він затаврував як «отруйне читиво», «стандартизований ширпотреб», чії активні споживачі – неодмінно «учасники фашистської війни» [165, 172–173]. Критик, з одного боку, викриває буржуазію, для якої розвиток масової культури є економічно вигідним («великий бізнес»), з іншого – наголошує на ідеологічній спрямованості поп-культури: «...усі ті антиморальні, антиестетичні, антикультурні вироби позначені своєю (буржуазною!) класовістю й партійністю» [165, 173–174].

Подібну риторіку зустрічаємо в статті Олександра Мулярчика «На літературному узбіччі (Масова белетристика США в 70-ті роки)» 1982 року. Дослідник американського письменства ганьбить літераторів, які тенденційно перекручують «...реальні явища в суспільному й духовному розвитку країни»: «...то прагнуть потішити душу читача мрією, пробуджуючи в нього заспокійливе відчуття, наче світ влаштовано саме так, як йому безперервно навіюють усіма доступними засобами, то навпаки нагромаджують гори жахів, вражаючи описами різноманітних катастроф і злочинів, психічних і фізіологічних пороків, епатуючи традиційний пуританізм й природну сором'язливість і все далі відсуваючи межі дозволеного в літературі, що й без того вже давно втратили хоч якусь визначеність» [301, 71–72]. Розгляд феноменів масового в мистецтві провадився на матеріалі «буржуазної» культури і був складовою суспільно-ідеологічної критики капіталістичної сис-

теми. Як твердить Нінель Литвиненко, «буржуазне» мислилося не як змінна, а як сутнісна ознака масової культури» [249, 7].

У середині ХХ століття ситуація поволі змінюється. Масова література опинилася в полі зору багатьох галузей науки – соціологів, психологів, культурологів і, зрештою, філологів. У науці утверджується нове ставлення до проблеми ієрархії в культурі. Замість спрощеного протиставлення «верху» та «низу» утверджується думка про багатовимірність художнього життя (Олександр Захаров). Усвідомлюється відносність культурних полюсів, їхня взаємна залежність, опертя на соціально-політичні стратифікації [154, 458]. Таким чином, «елітаристський підхід» змінився на «плюралістичний» [276, 37].

Цей методологічний поворот розглянуто у відомій статті Чандри Мукерджі та Майкла Шадсона «Новий погляд на поп-культуру». Автори говорять про стрімкий розвиток досліджень останньої, що «...перетворилися на широку інтелектуальну річку, до якої впадають потоки з різних дисциплін» [299, 456]. На думку Мукерджі й Шадсона, поширилося розуміння спільності двох типів культури як двох форм суспільної практики. Акцент тепер робиться не на їх протиставленні, але на взаємодії. Сам розподіл на високе й низьке було піддано сумніву як скоріше політичний, аніж культурний чи естетичний. Дослідники розкритикували посилену увагу лише до ексклюзивного в культурі, що призводило до обмеженого її розуміння. Новий підхід передбачає значущість повсякденного, ординарного, звичайного, яке «сприймається як законний об'єкт теоретичного інтересу» [299, 457].

Оглядаючи зміни в багатьох наукових царинах, автори статті наголошують, що найсуттєвіші з них відбулися в літературознавстві. Залучення нового матеріалу до дослідження вимагало перегляду традиційного методологічного інструментарію. Сучасна критика, звернувшись до любовних романів чи наукової фантастики, обов'язково розглядає відношення між текстами, їх творцями й публікою, дійшовши висновку, що «текст може бути зрозумілим лише в аспекті цих відношень» [299, 461].

Сучасні студії масової культури й масової літератури мають міждисциплінарний характер. Нінель Литвиненко закликає подолати «дисциплінарний ізоляціонізм» [249, 5], принагідно звертатися до концепцій психології, соціології, етнології, антропології, психолінгвістики, семіотики. Подібну тезу розгортає Біргіт Менцель: варто розглядати зв'язку між літературними й аудіовізуальними практиками, кіно й телебаченням, музикою, враховувати усні форми побутування масової культури, зв'язки лубків і коміксів із образотворчим мистецтвом [286, 393–394].

Спочатку масова література була об'єктом скоріше історичних, соціологічних та культурологічних студій. Із часом з'явилося розуміння того, що її можна вивчати й філологічними методами. Джон Кавелті зауважив: «Формульна література – це насамперед вид літературної творчості. І тому її



можна аналізувати й оцінювати, як і будь-який інший вид літератури» [542, 8]. Біргіт Менцель назвала дві причини правомірності літературознавчих студій над популярною літературою. Насамперед «формульна література» становить тип літератури зі своїми власними правилами, власними естетичними законами, із розмаїттям жанрів, ідеологій і способів зображення дійсності» [286, 395]. Другий аргумент ученої полягає в тому, що «висока й популярна література завжди доповнюють одна одну» [286, 396].

Марія Черняк та Ірина Савкіна в передмові до збірника праць «Культуровари. Феномен масової літератури» (2009) окреслили коло питань, які наразі на порядку денному стосовно популярного письменства: «Чи застосовані до цього матеріалу традиційні філологічні способи аналізу, чи це об'єкт, який скоріше належить до відомства соціології культури (Culture Studies)? Чи треба досліджувати ці тексти як *авторські* чи як *видавничі* проекти? Чи існують між масовою і так би мовити немасовою літературою відношення вертикальної ієрархії та/або «горизонтальної» взаємодії? Масова література – це резервуар, джерело тем і проблем чи «помийка» високої словесності? Хто, у який спосіб, чому і навіщо купує і споживає маскульт? Чи є сучасна масова культура винятково глобальним й інтернаціональним або все ж таки національним феноменом? Якими є відносини формульної літератури з іншими видами поп-культури? Які жанри (нові і старі) розвиваються всередині масиву масової літератури? Чому ті або інші жанрові формати стають популярними й перестають бути такими?» (курсив у тексті. – С. Ф.) [231, 8].

Ганна Костіна зафіксувала «мозаїку теоретичних суджень» в осмисленні масової культури [222, 44–45]. На сьогодні філософією, соціологією, культурологією вироблена низка теоретичних підходів і концепцій. Серед них можна виділити такі: 1. Теорії «культурного модернізму». 2. Дослідження Франкфуртської школи. 3. Структуралізм і семіотика. 4. Постструктуралізм і постмодернізм. 5. Марксизм. 6. Культурні студії. 7. Гендерні і феміністичні підходи. Оглянемо стисло їх теоретичні позиції, найбільше уваги приділивши останньому підходу.

**Теорії «культурного модернізму».** Масова культура розглядається як культура масового суспільства. Акцент робиться на процесах урбанізації та індустріалізації, на технологічних інноваціях, що уможливили функціонування культурної індустрії. У цих теоріях були зроблені спроби досягнути сутність нової соціальної структури суспільства і нового типу культури. Чинниками його постання стали руйнування сільського ладу, секуляризація свідомості, розповсюдження механізованої праці, формування міського способу життя [495, 17].

У дослідженнях цього напрямку розглядається феномен масової людини, атомізація індивіда. На розвиток теорій культурного модернізму справили вплив ідеї Джеремі Бентама, Метью Арнольда (підхід під гаслом

«культура і цивілізація»). Найвизначнішими його представниками стали **Квінні Дороті Лівіс** і **Френк Реймонд Лівіс**, які прагнули порятувати культуру від кризи масовізації за допомогою створення канону класичних літературних творів («Масова цивілізація і культура меншості», 1930, «Художня література і читацький загаль», 1932, «Культура і довкілля», 1932). Масову культуру вони розглянули як джерело дешевих задоволень для пасивної публіки, базованих на гіпертрофії візуального елемента та еротизації, тому цю культуру не можна аналізувати як справжню. У річищі цього ж напрямку перебувають праці **Хосе Ортеги-і-Гассета** «Бунт мас» і «Дегуманізація мистецтва», у яких він створив критичну концепцію масової культури, розглянув феномен людини-маси. Масова культура, на думку мислителя, – це культура масової людини, самовдоволеної і посередньої, яка нав'язує суспільству свій вульгарний смак.

У рамках теорій культурного модернізму оформилася дихотомія «популярного» і «високого» мистецтва, пояснена соціальними чинниками: появою масового суспільства й масової людини, причому «популярне» оцінювалося негативно. За словами Тамари Гундорової, «...та модель стосунків високої культури і масової культури, яка складається в рамках канону високого модернізму, принижує та інфантилізує популярну культуру та знецінює її роль у процесах модернізації» [106, 73]. Представники цих теорій прагнули проаналізувати кризовий стан сучасної культури і вбачали загрозу в поширенні масових її форм, а порятунок – у поверненні до високого мистецтва.

**Дослідження Франкфуртської школи.** Ці теорії пов'язані з поняттями «культурне виробництво», «культурна індустрія». Їх було сформовано внаслідок наукової діяльності Франкфуртської школи соціальних досліджень та Інституту соціальних досліджень, пов'язаних із іменами Теодора Адорно, Макса Горкгайма, Вальтера Беньяміна і Герберта Маркузе. Вони провадили свої студії спочатку в Німеччині, але в 1940-х роках переїхали до США.

Представники цієї теорії визнали розрив між минулою і сучасною популярною культурою. Вони твердили, що когнітивні зміни в суспільстві призводять до втрати індивідуальності. Об'єктом критики став проект Просвітництва, який не приніс масам свободи, але обернувся фашистським страхіттям. Поняття «культурна індустрія» розумілася як «трансформація культури в сукупність культурних продуктів із товарними властивостями» [222, 47]. Вона тлумачилася як антипросвітницька, бо була заснована на масовому обмані.

Представники Франкфуртської школи сфокусували увагу на функціонуванні культурних інститутів за капіталізму, твердили, що масова культура негативно впливає на високе мистецтво – автономне і незалежне. Особливістю культурної індустрії вважався товарний фетишизм. **Теодор Адорно** в працях «Філософія сучасної музики» (1948), «Діалектика Просвітництва» (1947),

«Авторитарна особистість» (1960) піддав аналізу культурний фетишизм індустрії масової культури. **Вальтер Беньямін** у праці «Твір мистецтва в добу технічної відтворюваності» дослідив сучасну технологію механічного репродукування, яка відкрила нову добу в чуттєвому сприйнятті. Учений запровадив поняття «аури» (унікальності, автентичності), яка властива високому мистецтву. Оскільки продукт культурної індустрії є репродукованим, існує як множина копій, то він втрачає ауру. Замість унікальності «високого» мистецтва «постауратична» масова культура пропонує стандартизацію, серіалізацію, дублювання культурного продукту.

**Структурно-семіотичні підходи.** У структурно-семіотичних теоріях масової культури акцент було перенесено із визначення сутності масової культури на «віднаходження оптимального способу її аналізу» [495, 34]. Витоки структуралізму пов'язані з дослідженнями Фердинанда де Соссюра в царині лінгвістики і Клода Леві-Стросса в царині культурної антропології. Структуралістський метод останнього було застосовано до аналізу жанру голлівудського вестерна **Віллом Райтом** (студія «Шестизарядні кольти й суспільство», 1975), який довів, що оповідна структура вестерна з 16 функцій концептуалізує американські суспільні переконання. Одним із перших застосував структурно-семіотичний підхід до дослідження масової літератури **Умберто Еко** (студія «Наративна структура у Флемінга», 1982). Романи про Джеймса Бонда розглянуті ним як «наративна машина», яка працює за чіткими правилами, що гарантують популярність у публіки кожного чергового роману. Успіх романів Флемінга забезпечує поєднання системи бінарних опозицій із універсальною наративною схемою.

Методологію семіотики застосував до аналізу масової культури **Ролан Барт** у книзі «Міфології» (1973), яка є збіркою нарисів про французьку масову культуру. Ґрунтуючись на вченні де Соссюра про знак як сукупність означального і означеного, він розвиває ідею про вторинне означення, або конотацію. На цьому рівні, як показує він, формуються міфи (міф – «ідеологія як сукупність ідей і практик, котрі, активно просуваючи цінності та інтереси панівної групи суспільства, захищають наявні структури влади» [402, 115]). Барт твердить: «семіотика вчить нас, що мета створення міфу полягає в тому, щоб надати історичному наміру природне обґрунтування та зробити так, аби випадковість виглядала як щось довічне. Саме це характеризує буржуазну ідеологію» [419, 118–119].

**Марксизм.** Як наголошує Джон Сторі, «марксистський підхід до культури припускає, що культурні тексти та практики слід аналізувати з огляду на історичні умови їх створення (а в деяких варіантах марксизму – і на змінні умови їх споживання та сприйняття» [419, 138]). Застосування марксистського підходу до масової культури передбачає пов'язання її конкретних форм зі способом виробництва, економікою, з певним історичним моментом.

Ці ідеї були розвинуті багатьма теоретиками, у першу чергу **Луї Альтюссером та Антоніо Грамші**.

Альтюссер зосередився на поняттях «ідеологія», «практика», «проблематика», яку він виділяє в тексті за допомогою «симптоматичного читання» (віднайдення в тексті прихованого тексту через «симптоми»: замовчування, перекручення, лакуни). Ідеї Альтюссера щодо ідеології до вивчення масової літератури застосував П'єр Машері («Теорія створення літератури», 1978), до вивчення масової культури – Джудіт Вільямсон («Розшифруємо рекламу», 1978). Італійський марксист Антоніо Грамші розвинув політичну концепцію гегемонії, розумів масову культуру як компроміс, «нестійку рівновагу між опором і прийняттям».

**Культурологічні студії.** Культурологічні студії (cultural studies, культуралізм) як новітній напрям виникли в другій половині ХХ століття. Спочатку вони розвивалися в Британії, згодом і в США та Австралії. У 1964 році було відкрито Центр досліджень сучасної культури при Бірмінгемському університеті. Учені, які зібралися навколо нього: **Стюарт Гол, Анжела МакРоббі, Джон Гебдідж** – виходили з марксистських позицій. Найвідоміші праці, у яких було закладено теоретичні підвалини для культурологічних студій: «Користь від письменності» **Річарда Гоггарта** (1990), «Культура і суспільство» **Реймонда Вільямса** (1963), «Виникнення англійського робітничого класу» **Едварда Палмера Томпсона** (1980), «Популярне мистецтво» **Стюарта Гола та Педі Веннела** (1964).

Галузь культури розуміється як сфера ідеологічної боротьби між різними суспільними групами – класовими, етнічними, расовими. Представники культурологічних студій досліджували смисл текстів і практик, зважаючи на умови їх виробництва та споживання, прагнули встановити моделі поведінки та ідеологію творців та споживачів. Підхід культуралізму допоміг розхитати культурну ієрархію, заперечити дихотомію високої та низької культури, зробити популярну культуру легітимним об'єктом вивчення. На відміну від попередників, які розглядали її реципієнтів як пасивну масу, представники культурологічних студій стверджують, що популярна культура може надавати силу і спротив підкореним групам.

**Постструктуралізм і постмодернізм.** Постмодерні теорії масової культури розвинулися під впливом постструктуралізму Ролана Барта, Жака Дерріди, Мішеля Фуко, Юлії Крістєвої. Однак не існує єдиного «постмодерністського-постструктуралістського» підходу до масової культури. Геннадій Чернов виділив три підходи: *плюралістичний, конформістський і критичний* [483]. Одна з чільних ідей плюралістичного підходу полягає у відмові визнати абсолютну категорійну відмінність між високою і масовою культурою: «У новому плюралістичному проекті межа між елітарною і масовою культурою розмивається, а процеси дифузії констатуються у всіх культурних

компонентах: елітарному, масовому й народному» [222, 64]. За словами Наталії Маньковської, «постмодернізм лікує нанесену культурі рану» [269, 183], що утворилася внаслідок модерністського «великого розлому». Конформістський підхід проаналізовано Фредеріком Джеймсоном, який пов'язав виникнення постмодернізму з пізнім, консьюмеристським, транснаціональним капіталізмом: формальні особливості постмодернізму виражають глибинну логіку цієї формації. Твори постмодернізму підкорені соціальності й мають комерційний успіх, вони інкорпоровали масову культуру. Критичний підхід (Гі-Ернст Дебор, Кармен Відаль) висловлює неприйняття маскультури як вульгарного інструменту панування квазіеліт. Сучасне суспільство трактується як «суспільство вистави», де в політиці, праві панує шоу.

Постмодерністські дослідження масової культури пов'язані зі студіюванням засобів масової комунікації (Маршал Маклюен, Жан Бодріяр). Постмодернізм розуміє масову культуру вже не стільки як прояв індустріального прогресу, як систему впливів на масову свідомість через новітні технології, зумовлену розвитком інформаційної індустрії. Людство існує як глобальна спільнота, об'єднана спільністю спожитої інформації (Ганна Костіна). Особливу роль відводять телебаченню як симуляції дійсності, дослідженню так званої «гіперреальності», продукуюваної через медіа. Бодріяр запровадив поняття «симулякру» як знаку без денотата, автономного від референта. Велику увагу він приділив сексуальності, тілесності, еротизму, що також стають частиною гіперреальності (масова культура симулює еротизм).

**Гендерні і феміністичні підходи.** Одним із найбільш продуктивних підходів до масової культури й літератури є гендерний, який утвердився в науці наприкінці ХХ століття. У сучасних дослідженнях гендер уже не розглядають як випадкову або «додаткову» категорію аналізу явищ маскультури. Таня Модлескі зазначає, що **гендер – ключове, центральне поняття** для її вивчення. У статті «Жіночність як мас(с)карад: феміністичний підхід до масової культури» (2005) вчена доводить, що «...наші способи раціонального й суттєвого осягнення масової культури настільки ув'язані із уявленнями про фемінність, що необхідність феміністичної критики стає очевидною на будь-якому рівні дискусії» [633, 38].

Актуальність гендерно-орієнтованих, феміністичних підходів до масової літератури Модлескі обґрунтовує виходячи з ідеї про «мізоґіністську позицію», закладену в самій «опозиції культури / масової культури» [674, xiv]. Учена відсилає читачів до статті Андреаса Гюссена «Масова література як жінка: Інший у модернізмі» (1984). У ній проаналізовано асоціювання масової культури з жіночим началом і, відповідно, між високою культурою і творчістю чоловіків. Це уявлення закріпилося в політичному, психологічному й естетичному дискурсах із кінця ХІХ століття й було пов'язане з приписуванням масі, натовпу традиційних «жіночих» характеристик (афективність, маніпульова-

ність тощо). Гюссен вважає, що саме «масова культура завжди була прихованим підтекстом модерністського проекту» [602, 46], що останній стверджував себе, відмежовуючись від маскультівських, «жіночих» цінностей.

Таня Модлескі акцентує, що феміністичній критиці має бути піддана базова система протиставлень:

<b>Висока культура (мистецтво)</b>	<b>Масова культура (популярна культура)</b>
мужність	жіночність
виробництво	споживання
робота	дозвілля
інтелект	емоція
активність	пасивність
письмо	читання [672, 178].

Джерелом гендерних досліджень популярної белетристики послужив феміністичний аналіз різноманітних культурних практик і сучасних медіа. Масову літературу вивчали в одному ряду з кіно і телебаченням, популярною музикою і рекламою, як один із проявів масової культури. Слідуючи цій традиції, навіть новітні філологічні дослідження детективу, трилера, горора та інших жанрів не обмежуються рамками літературознавства, а залучають дані й методи інших дисциплін: культурної антропології, соціології, історії тощо.

Гендерний підхід до вивчення масової літератури набув розголосу лише в останні десятиліття ХХ століття. Дослідження феміністичної спрямованості з'являлися й раніше, ще на початку минулого століття, однак не потрапляли в канон академічної науки. Лана Ф. Раков у статті «Феміністичні підходи до популярної культури: віддаючи належне патріархату» (2000) слушно зауважує: занепокоєння критиків-феміністок викликає той факт, що в дискусії про популярну культуру не чути жіночого голосу, оскільки дослідниці виключалися з канонічного списку учасників дискусії унаслідок упередженого ставлення до жінок-теоретиків [654, 200].

Тим не менш, жінки також брали участь у формуванні теоретичного дискурсу: наприклад, Шарлотта Перкінс Гілман у книзі «Світ, створений чоловіками: наша андроцентрична культура» (1911) писала про те, що світ дозвілля монополізовано чоловіками, і про існування двох секторів дозвілля – жіночого й чоловічого, причому обидва формуються чоловіками. У дослідженні Беатріс Форбс-Робертсон Гейл «Чого прагнуть жінки: інтерпретація феміністичного руху» (1914) розглядався контроль чоловіків над сферою культури, де жінці залишалося мовчати й виконувати роль чоловічої фантазії. Саме ці дві книги, на думку Лани Ф. Раков, демонструють новий підхід до популярної культури, аналізують її з жіночої точки зору, стверджують, що жіноча популярна культура часто створювалася чоловіками [654, 201–202].

Відзначивши, що феміністичний напрям у дослідженні популярної культури ще має реконструювати власну історію, Лана Ф. Раков простежила, як розвивалися чотири основні підходи до аналізу маскультури:

- Підхід «Образи та репрезентації» («Images and Representations»).
- Підхід «Реконструкція й переоцінка» («Recovery and Reappraisal»).
- Підхід «Рецепція і досвід» («Reception and Experience»).
- Підхід «Культурологічні дослідження» («Cultural Theory»).

Феміністичні дослідження масової культури почалися із вивчення **«образів і репрезентацій»** жінок, створених переважно чоловіками-авторами. Було зафіксовано розрив між ролями жінок у житті та їх відбиттям у кіно, літературі, мас-медіа. Виявилось, що реальний досвід жінок, трансформація гендерних ролей після II світової війни, після завоювань емансипаційного руху не знайшли відображення в цих сферах. Жінку продовжували описувати як «дружину й матір, домогосподарку» (Бетті Фрідан, «Загадка жіночності», 1963). Гей Тачмен висунула продуктивну ідею «символічної анігіляції» (знищення) жінки. Цей термін «... розкриває, яким способом культурне виробництво виключає, маргіналізує, тривіалізує чи ігнорує жінку, яка представлена у формі стереотипу, заснованого на сексуальній привабливості й занятті домашньою працею» [495, 40].

Джерелами другого підходу **«Реконструкції і переоцінки»** були дослідження мистецтва, літератури та соціальної історії. Учені реконструювали особливу жіночу культуру, яка існувала в умовах чоловічого домінування, писали про різницю двох гендерних типів культури, про причини дискримінації жіночої творчості. Представниці цього підходу: Елісон Адбургем, Енн Даглас, Джозефін Донован, Мадонна Майнер, Глорія Т. Галл і Барбара Сміт, Ліліан Робертсон, Таня Модлескі – цікавилися способами опису жінками власного досвіду, переслідували ціль відновити «втрачені жіночі голоси», жіночу культурну спадщину. Жінку розглядали і як виробника, і як споживача масової культури. Особлива роль відводилася вивченню роману, популярної жіночої белетристики й періодики. У рамках цього підходу йшлося про зміну літературного канону: до нього не пропонувалося механічно додавати жінок-авторів, а скоріше з'ясувати й переглянути естетичні й соціальні критерії, за якими він створювався.

Тенденція більше довіряти жінці як споживачці масової культури знайшла відбиття в третьому підході – **«Рецепції і досвіду»**. Розглядаючи традиційні жіночі жанри («мильна опера», «дамський роман», дівчачі журнали), Мішель Мателар, Анжела МакРоббі, Дороті Гобсон і Дженіс Редвей приділяли особливу увагу процесам їх сприйняття аудиторією. При цьому з'ясувалося, що рецепція цих жанрів далеко не така пасивна й некритична, як це передбачалося раніше. Беручи інтерв'ю безпосередньо в споживачок маскультур, феміністки вчилися поважати їхні смаки і глибше усвідомлювати, як саме жінка адаптується до культури патріархального суспільства.

Четвертий підхід до феміністичного аналізу масової культури сформувався завдяки взаємодії з **культурологічними студіями** (cultural studies). Їх перспектива не передбачала жорсткої критики соціальних структур і відношень, а скоріше об'єктивне й неупереджене вивчення жіночої культури як субкультури. Цей підхід презентовано в працях Елізабет Джейнвей, Джессі Бернард, Мері Дейл, Шеррі Ортнер, Елізабет Кові.

Лана Ф. Раков дійшла висновку, що феміністичний аналіз «...не означає просто критики культурного продукту – чи то дамський роман, рекламне оголошення або музичний хіт – як сексистського або несексистського. Феміністки в підходах до популярної культури використовують різноманітні теоретичні позиції» [654, 212]. Учена гадає, що «в академічній дискусії про маскультуру слід зробити паузу, щоб почути, що кажуть феміністки» [654, 212].

Думка про продуктивність гендерного підходу до аналізу популярної культури й літератури прозвучала не лише в зарубіжних дослідженнях. Російські соціологи Вікторія Шмідт і Костянтин Шуршин вказують, що «співвіднесення проблем масової й елітарної культури із сучасними тенденціями розвитку концепції гендеру стає... прийомом, евристичним для дослідження даних проблем. Розгляд гендеру як соціокультурного феномена зачіпляє питання про те, які його характеристики і яким чином відбиваються в масовій та елітарній культурах» [510, 58].

Таким чином, гендер є важливою категорією для аналізу масової літератури, що дозволяє глибше осягти не лише її зміст, але й процеси продукування й рецепції, критичної рефлексії над нею. Як видно, на сьогодні зарубіжна гуманітаристика нагромадила значний науковий матеріал студіювання гендерного дискурсу популярної культури, популярного письменства. Особливий інтерес становить взаємодія гендеру і жанру, про що докладніше йтиметься в п. 4 третього розділу.

\*\*\*

Масова література є багатоаспектним явищем, що окреслюється у взаємовідносності зі своєю протилежністю: літературою «високою», «елітарною», «серйозною», «класичною». Її трактування залежить від механізму побудови літературної ієрархії, канону. Ключовими критеріями визначення масової літератури для нас є жанровість та спосіб функціонування літератури в суспільстві. **Масова література** – це сукупність літературних творів, які адресуються широкому читацькому загалу, функціонують за законами літературної індустрії відповідно до своєї виразно декларованої жанрової приналежності. У різних проявах масова література може бути описана як популярна, тривіальна, розважальна і паралітература.

Масова література не дорівнює сумі текстів: істотним є також їхнє функціонування в суспільстві. Її виробництво, розповсюдження і спожив-



вання зумовлені глибокою комерціалізацією та маркетинговою. Специфічність масової словесності проявляється на кожному з цих етапів як адресація текстів максимальній аудиторії, підкорення принципам повторів, серійності, імітації, наслідування. Орієнтація на швидкий успіх віддзеркалює феномен бестселера. Масові тексти активно «просуваються» на ринку за допомогою реклами, піар-засобів, вони підвладні літературній моді. Автор масової літератури мислить себе не творцем, а «райтером», продуктивним і адаптованим до існування в ринкових умовах. Тому особлива увага приділяється формуванню письменницького іміджу, добору яскравого й незвичного літературного імені. У масовій літературі тривають процеси створення «зірок», культових письменників, письменників-знаменитостей, літераторів-брендів, які в добу панування медійних технологій цілком можуть бути віртуальними сутностями. Специфіка розповсюдження масової літератури в місцях максимального скупчення людей, за допомогою технологій мережевого маркетингу впливає на технічні й дизайнерські вимоги до книжок (формат, обкладинка). Споживання популярних текстів переслідує головним чином рекреативні, ескапістські, психотерапевтичні цілі і практично не осмислюється літературною критикою.

«Літературний конвеєр» масової продукції визначає її зміст і поетику. Порушуючи практично ті самі проблеми, що й література «висока», масова література тяжіє в їхньому розв'язанні до «парадигми примирення і гармонії». Зорієнтована на злобу дня, оперативна, масова словесність активно послуговується маркерами сучасності і повсякдення, що відбивається в її особливій поетиці. Для масової літератури характерний високий ступінь стандартизації тексту, його «формульність» (Джон Кавелті), структурно-смілова жорсткість, що полегшує процеси творення й рецепції. Зміст масової літератури описує концепт читабельності, під яким розуміють не лише доступність, зрозумілість тексту, стилістичну вправність автора, але і сюжетну динаміку, яскравість і життєподібність образів, вміння встановити контакт із читачем, полонити його увагу. Суворі регламентації поетики масової літератури проявляються в існуванні жанрово-тематичних канонів. Відтак, поетика є нормативною, вона приписує текстам певні правила і задає критерії їх оцінки. Формально-змістові особливості масової літератури сприяють якнайкращому виконанню нею специфічних функцій: адаптаційної, розважальної, регулятивної, соціалізуючої, психотерапевтичної.

Літературознавство, культурологія, соціологія нагромадили значний матеріал аналізу й оцінки масової словесності. Об'єктивному їй розгляду подеколи заважають міфи, негативізм у ставленні до неї або некритичне захоплення. Дослідження масової літератури упродовж ХХ століття велися в рамках конкретних наукових підходів, серед яких найвпливовішими були: підхід «культура і цивілізація», підхід Франкфуртської школи, структурно-

семіотичні, марксистські підходи, підхід «культурологічних студій», постмодерністські підходи. Продуктивним є гендерний аналіз масової літератури, обґрунтований у працях Тані Модлескі, Лани Ф. Раков, Джоанн Голлоуз, Дженіс Редвей та ін. Він дозволяє критично подивитися на репрезентацію гендерних стереотипів у масовій літературній продукції, проаналізувати специфічний гендерний досвід її творення та рецепції, висвітлити гендерну зумовленість практик її споживання.

**РОЗДІЛ ДРУГИЙ**

*Формування масової  
літератури в сучасній  
Україні*

Сучасний етап розвитку української масової літератури можна збагнути як початковий, у термінах її «зародження», «появи», «виникнення». Однак вона не постала на порожньому місці. Специфіка функціонування української масової літератури в 1990-х та 2000-х роках стане більш зрозумілою, якщо зазирнути в попередні періоди її існування. Олександр Гриценко справедливо зазначає: «...власне українська (за мовою, за «способом мислення», так би мовити) популярна культура існувала віддавна, хоча й далеко не посідала в Україні домінуючої позиції» [309, 14]. Вивчення сучасної масової літератури потребує історичного погляду на неї, визначення чинників, які сприяли її розвитку. Заразом неможливо описати феномен сучасної масової літератури в Україні без урахування дискусії про неї, яка ведеться письменниками, критиками, журналістами, видавцями і просто читачами. Обговорення торкається питань, які виходять за межі літературознавства і стосуються історії культури та соціальної психології. Ідеться про проблему українського бестселера, а також про глобалізаційний дискурс, який так чи інакше супроводжує розмови про популярне письменство.

## 1. Чинники розвитку масової літератури

Питання походження масової літератури є одним із найскладніших у літературознавстві. Час її постання різні дослідники проєктують практично на всі культурно-історичні епохи: античність, Середні віки, Новий час, XVII, XVIII і XIX століття, позаяк у кожен добу спостерігалися масовидні культурні феномени або літературні явища, що зажили великої популярності та успіху. Наталія Мусієнко каже, що «масові та елітарні тенденції притаманні мистецтву протягом усього його історичного розвитку», хоча сам термін «масова культура» з'явився лише у XX столітті [304, 236]. Нінель Литвиненко обґрунтувала думку про «полігенезу масового в літературі й культурі Нового часу» [249, 12].

Поява масової літератури в суспільстві, як відомо, вимагає певних умов. Серед них можна вказати такі:

- поширення масової освіти, загальної писемності, що забезпечує масового читача;
- зосередження населення у великих містах – урбанізація;
- технічні можливості книгодруку, готовність до виробництва дешевих масових видань;
- розвинений ринок, мережа книготорговель і книготоргівлі;
- розвинена літературна інфраструктура, спеціалізована літературна періодика;
- професіоналізація письменницької праці, наявність авторського права.

Фред Е. Г. Шрьодер у вступі до книги «5000 років популярної культури: популярна культура до книгодруку» (1980) показав, що вирішальним для

появи масової белетристики стало винайдення друкарського верстата: від цієї події до модерної популярної літератури – невеликий проміжок часу, не більше одного-двох століть [708, 10]. В унісон до цієї думки звучать міркування Віри Лебедевої: «Галактика Гутенберга» – друкована комунікація покликала до життя космополітичні субкультури, нейтралізуючи конфесійні, національні, станові та інші фактори» [241, 39].

У підручнику «Література і суспільство» наголошено, що поширення масової літератури – знак «великомасштабних соціальних і культурних змін» [103]. Вони пов'язані з формуванням масового суспільства, масової свідомості, масової людини. Ганна Костіна вважає, що чинниками появи масової культури і літератури стали промислова та науково-технічна революції, розвиток засобів масової комунікації – телеграфу, телефону, радіо, кінематографу [222, 88]. На думку Марії Черняк, «розділення літератури на масову й елітарну пов'язане насамперед із якісно новим існуванням літератури в умовах індустріального суспільства, із кінцем існування писемності в закритих салонах та академічних гуртках» [485, 6].

Класичною країною масової культури й масової літератури вважаються США. Наталія Висоцька називає провідні чинники, які зумовлюють специфіку функціонування американської масової культури й белетристики: «незмірно вищий ступінь суспільного демократизму» порівняно з Європою; «високий рівень писемності серед населення»; «змасовішання соціуму, яке відбулося швидкими темпами»; «раннє усвідомлення фантастичного комерційного зиску від орієнтації на багатотисячну читацьку аудиторію» [68].

**Масова література в контексті культури XVIII – початку XX століття.** Ранні етапи масової літератури залишаються недостатньо вивченими. Наталія Мусієнко наголосила, що вони становлять безпосереднє джерело сучасної масової літератури. За відсутності самого терміна, масову літературу XVIII – XIX століть описують як «популярну», «комерційну», «бульварну», «лубочну», що її в Німеччині називали «тривіальною літературою», а у Франції – «паралітературою». Дослідниця перелічила характерні риси тодішньої масової літератури: «...система адаптації та заниження, нарочита різкість у змалюванні характеру, підкреслена протилежність світлих та темних тонів, а також позитивних та негативних персонажів, використання суцільних яскравих барв, пишномовний тон, тяжіння до зображення аристократії» [306, 146]. Як попередницю масової літератури у Франції описують так звану «Голубу бібліотеку» (La Bibliothèque bleue), книжки в сіро-блакитних обкладинках вартістю в су, що вже у XVIII столітті розходилися накладками в мільйон видань щорічно. Сюжети черпалися з міфів, казок, лицарської та ренесансної літератури. Популярними були твори про хрестові походи, про Карла Великого, Короля Артура, Тіля Уленшпігеля тощо. Однак найбільш «масовими», купованими виданнями були Біблія, молитовники, житія святих та богословські трактати [305, 148].

Новаторські ідеї стосовно зародження української масової літератури висловила Тамара Гундорова в книзі «Кітч і література. Травестії». Дослідниця говорить про те, що вищі класи, суспільна еліта вже з початку XVIII ст. втратили монопольні права на культуру. Широка освіта та формування нових класів спричинили розвиток підприємництва, яке забезпечувало їхні культурні запити й вимоги. З'явилося масове виробництво культурної продукції – літератури, музики, періодики, що у великій кількості викидалася на ринок. Тому змінився тип масової культури – від фольклору до культури «популярної, міщанської, буржуазної» [106, 80].

Тамара Гундорова називає літературні жанри, які були прототипами масової літератури: пригодницькі твори, подорожі, мандри [106, 80-81]; перекладні повісті і лубки на кшталт «Бови-королевича»; історії про подвиги Олександра Македонського, «метелики» «Народної бібліотеки», ранні оповідання Миколи Гоголя [492, 56]. Як літературу популярну можна розглядати повісті Григорія Квітки-Основ'яненка, «Енеїду» Івана Котляревського з її численними наслідуваннями. Отже, Тамара Гундорова дійшла висновку, що «...в українському літературному контексті початку XIX століття зафіксована поява того типу культурної практики, який пізніше буде названий популярною літературою і який має різні іпостасі – і простонародні, і міщанські, і дворянсько-поміщицькі, але в цілому це культура, яка має свій ринок і покликана розважати» [106, 82]. Олександр Гриценко стверджує, що «нова українська література народжувалася як література популярна *par excellence*, як «альтернативне джерело світобачення», кажучи словами Дж. Хартлі» [309, 14].

Дмитро Чижевський в «Історії української літератури» (1956), розглядаючи український класицизм, розвинув ідею української літератури як «неповної» порівняно з «повними» європейськими. Аргументом слугувала відсутність «високої» класицистичної традиції, панування лише «низьких» жанрів. Чижевський ув'язав це явище з колоніальним становищем України, яка втратила власну національну культурну еліту, що пішла на службу Російській імперії. «Неповна» література є породженням «неповної» нації [490, 356], «неповна» література існує як «доповнення до чужоземної» (у даному випадку – російської), вона несаможиттєва. Це говорить не про її низьку якість, а про її неспроможність задовольнити всі верстви населення: «...з усієї різноманітності літературних гатунків репрезентовані лише кілька та до того в кожному разі такі, які не могли б цілком задовольнити духовні потреби модерної людини і без якихось занадто вже загострених духовних інтересів» [490, 356].

Цій ідеї затято опонує Григорій Грабович у статтях «До історії української літератури» (1977–1995), «Ще про «неісторичні» нації і «неповні» літератури» (1981). Він зазначає, що «...поняття повноти / неповноти націй – і літератур зокрема – не має жодного обґрунтування: ні теоретичного, ні логічного, ні емпіричного забезпечення, ні евристичної користі, ні, що найважли-

віше для цих спостережень, чіткого роз'яснення» [97, 558]. Учений відкидає ідею неповноти літератури, позаяк «...будь-яка література є завершеною системою, котру треба оцінювати за її власними критеріями та в її культурному контексті...» [96, 529]. Думка Григорія Грабовича видається нам науково обґрунтованою і плідною. На наш погляд, замість нарікати на «білі плями» нібито «неповного» українського письменства в зіставленні його з європейським чи американським, літературознавцям-компаративістам варто зосередитися на студіюванні типологічно подібних явищ у різних національних літературах, їхніх взаємозв'язків, із одночасним окресленням самотності словесного мистецтва кожної країни. При цьому має враховуватися унікальність історичного шляху й культурних реалій вітчизняної літератури (приміром, постколоніальна, посттоталітарна ситуація сучасного періоду її розвитку).

Виникнення масової культури в Російській імперії дослідники датують другою половиною XIX століття. Так, Віра Лебедева називає пореформений період – 1860–80-х роки: «У другій половині століття збіглися в часі два процеси: з одного боку – формувалася масова аудиторія культури зі специфічним естетичним запитом, а з іншого – література і мистецтво перетворювалися на галузь промислового виробництва і один із важливих сегментів ринкової економіки. Нерозвинений смак здобув визнання як законний і значущий для ринкового успіху» [241, 320]. Формування книжкового ринку масової продукції супроводжувалося симптоматичним явищем «піратства» – літературного, драматургічного, оперного [239]. Воно засвідчило зростання попиту на закордонні твори в умовах дефіциту російських.

На думку Олександра Захарова, зародження масового суспільства в Росії припадає на 80–90-ті роки XIX століття. На це вплинули такі економічні чинники: промисловий підйом, будівництво заводів і залізниць, формування все-російського ринку, зростання національного та іноземного капіталу. Вирішальним фактором стало виникнення масового фабричного виробництва і, відповідно, масового споживача. Становлення масової культури стимулювали розвиток комунікацій, поширення дагеротипів і телеграфу, поява багатотиражних газет та ілюстрованих видань, великої кількості приватних друкарень. Ці процеси, на думку дослідника, були органічними, «виростали з товщі народного життя» [153]. Істотним чинником розвитку масової культури Російської імперії, міркує Кирило Разлогов, стала секуляризації свідомості, внаслідок якої виникли нові види мистецтва, що відповідали вимогам більшості. Дослідник стверджує, що новонароджена російська масова культура частково взяла на себе гармонізуючу психотерапевтичну функцію релігії [357, 161–163].

Наприкінці XIX століття в Російській імперії, твердить Захаров, відбулися зміни в способі життя, повсякденні через поширення ресторанів-трактирів, приватних комерційних театрів, бульварної літератури, популярних танців. Ранніми формами масової культури були народні гуляння. Місцями

її існування стали міська площа, цирк, кінематограф. Для ранньої масової культури було характерно стирання станових границь, небувала видовищність, синтез усіх видів і стилів мистецтва. Тогочасна критика зафіксувала формування якісного нового глядача, нової читацької і театральної аудиторії. Першою реакцією на ці процеси було схвалення, адже поява нової аудиторії демонструвала демократизацію мистецтва. Поступово масова література стала адаптувати й соціалізувати нових городян: вона стає «наставницею в повсякденному, анонімному й динамічному міському («буржуазному», «громадянському») існуванні, у нових конфліктах і проблемах» [153].

Водночас дослідники відзначають панування в Російській імперії елітистської концепції культури: «із середини ХІХ століття культура (заснована на російській класичній літературі) розумілася в однині із великої літери і була основою національної самосвідомості... Єдність культури пов'язувалася з єдністю нації» (Світлана Бойм) [37, 58]. Інші культури й субкультури (міщанська, купецька, селянська, комерційна) не усвідомлювалися як рівноправні стосовно високої культури, а смаки народу «не хвилювали інтелігенцію».

Становище української – колоніальної – культури в Російській імперії було специфічним. Проблеми масової / популярної літератури впродовж ХІХ століття дискутувалися в контексті питань про шляхи розвитку національної культури, про її місію, про особливого творця та реципієнта. Тамара Гундорова знайшла витoki романтичної концепції «народності», «загальнонародності» української літератури в працях Миколи Костомарова («Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке»), де він ставив за приклад Тараса Шевченка, чийми вустами промовляв цілий український народ [105]. Народницьку концепцію популярної літератури в 1860-х роках обґрунтував Пантелеймон Куліш: вона мусила стати «простонародною», тобто українські письменники мали ототожнювати себе з «великою збірною особою простолюдина». На думку Тамари Гундорової, ця концепція «...опонувала і культурі бурлескно-травестійного стилю, яку, наприклад, Куліш вважав ганьбою та насмішкою, і пізнішій «високій» модерністській культурі» [137, 41–42].

Просвітницька концепція загальнонародної популярної літератури була уточнена Михайлом Драгомановим як «...синтез європейських цивілізаційних ідеалів, народної мови і просвітницької ідеології», література, яку творила б українська інтелігенція для просвіти народу [137, 42]: «...зваживши, що література живе для людей, а не люди для літератури, і зваживши, що в українській літературі найбільше має потребу той простий нарід, котрий ніякої мови не знає, окрім української, а нарешті, що ся мова простого нашого народу єсть основа і живої вищої літератури української, ми все-таки скажемо, що *головною працею наших писателів мусить бути вироб літератури нашої знизу вгору*. Тут популяризаційна література мусить зайняти широке місце» (курсив у тексті. – С. Ф.) [101, 265]. Драгоманов наголосив, що тво-



рення популярної літератури є вельми «пекучою» справою для патріотів, бо більшість літераторів зайнята творенням літератури «високої».

Усвідомлення масової літератури відбувається в часи «модерністичного перелому», коли, за словами Ярослава Поліщука, була «діагностована» «колізія елітарного й масового». «Саме тоді, – зауважує дослідник, – конфлікт популярного смаку та елітарної форми набув значення незворотного, закріпивши в суспільній свідомості аксіологічні асоціації, що тяжіють до цього дня» [342, 63]. Тоді ж утверджується «модель багатofункціональної творчості», що адресована різним суспільним групам. З одного боку, це новелістика Михайла Коцюбинського, драматургія Лесі Українки для інтелектуального читача, з іншого боку – оповідання Адріана Кашенка, романси Олександра Олеся і Григорія Чупринки для масового попиту [340, 172].

Тамара Гундорова дотримується ідеї Андреаса Гюссена, що масова література стала тим «Іншим», відштовхуючись від якого конструювалася висока література. Остання самостверджується як автономна, така, що не залежить ні від політичних колізій, ні від законів комерції, вона є віддаленою від реальності. Модерністи, таким чином, віддають поле реальності у володіння масовій літературі, мистецтву, свідомості. За твердженням ученої, «...різка опозиція високої / масової культури створена передусім в процесі виокремлення високого модернізму, з тим щоб підкреслити максимальну чистоту артистичного смаку» [106, 86–87].

Дилема масової / елітарної літератури в українському контексті накладалася на протистояння «народників» і «модерністів». В українському варіанті концепція масової літератури набула особливого виміру – як літератури популярної, що становила народницький варіант масової [106, 91]. Висока ж культура була ототожнена із «майбутньою модерною нацією» [106, 87]. За словами Тамари Гундорової, саме «модерністська формула вестернізації», тобто засвоєння новітніх європейських стилів, тем, героїв, змінила вигляд української літератури, яка стала «моделюватися ...по типу «високої», а не «загальнонародної» літератури» [137, 11].

**Масова література за радянських часів.** На перший погляд здається, що за часів СРСР розвиток масової літератури було перервано. Масова література і культура завдячують своїм існуванням «розвитку і зміцненню політичних демократій», отже, робиться висновок про відсутність офіційно визнаної масової літератури в тоталітарних державах [276, 16].

Деякі студії пропонують інакший погляд на масову культуру в СРСР. Так, Олександр Захаров вважає, що в Радянському Союзі було «створене масове суспільство мобілізаційного типу і відповідна до нього масова, або популярна культура». Учений визначає «тоталітаризм як масове суспільство без демократії і гарантії прав особистості» [153]. Радянська масова культура соціально орієнтувалася на потреби нижчого класу, тоді як на Заході вона спиралася на

середній клас. У СРСР заперечувалися цінності добробуту, індивідуального успіху, комфорту, благополуччя родини, стабільності, порядку, їх проголосили «історично безперспективними, міщанськими» [153]. Натомість були актуалізовані цінності доіндустріального, традиційного суспільства: зрівняльний розподіл, колективізм, трудова взаємодопомога, жертвенний аскетизм. Віра Лебедева слушно говорить про дихотомію двох світів у радянській культурі: «світ великих подій, складних текстів і теорій і світ буденності й повсякдення. Перший був доктринальним, систематичним, раціональним і суворим до слабкостей людських. Інший – хаотичний, безпосередній, нерелексивний, неформальний і природний, незважаючи ні на що» [239].

Істотними факторами становлення масового суспільства і масової культури в СРСР стали індустріалізація, розвиток технологій, конвеєрного виробництва. Заразом у країні поширилися соціальні технології управління масами, запотребуваним став тип людини «масовика», «орговика». У державі «...встановилася амбівалентна система понять. Були легалізовані терміни «масова пісня», «масова естрада», «радянські масові свята», але термін «масова культура», як узагальнююча категорія, використовувався лише в негативному сенсі і застосовувався до «капіталістичного» суспільства» [153].

Статус масової літератури в СРСР був особливим. Деякі книжки, пише Біргіт Менцель, видавалися велетенськими накладками, проте це не свідчило про їх справжню популярність, адже «...створення, видання й поширення ... планувалося на державному рівні, із центру» [286, 396]. Не можна навіть вести мову про радянські бестселери, оскільки в книговидаванні не працювали комерційні та економічні фактори. Популярність дисидентської літератури була обмежена вузьким колом. Біргіт Менцель завважила фактичну офіційну ліквідацію дихотомії високої і низької літератури після 1917 року [286, 397]. За словами Марії Литовської, «масова література з її завданням утвердження «простих цінностей» у їх непорушності не усвідомлювалася в радянському суспільстві як специфічний сектор художньої літератури» [276, 17].

Проте масове мистецтво все ж таки інкорпоровалося новою радянською культурою. Особливі симпатії до популярного виявляли авангардисти. Орієнтуючись на урбанізовану масу, прагнучи завоювати її увагу, вони шукали нової техніки мистецтва, де б легальними були «кіно, грамофон, механічне піаніно, сенсаційний роман, джаз» як атрибути міського життя [478, 12]. У студії «Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків» Майк Йогансен обґрунтовує, що мистецтво є «ремесло», а його суть і функція в першу чергу – це розвага: «Соціальна вартість мистецтва дорівнюється приблизно вартості мороженого й сельтерської води літом та гарячого чаю взимі. Соціальна виробнича функція мистецтва така, як каруселі чи невинної гри; словом – це один із способів відпочивати» [174, 556]. Ярина Цимбал наголосила, що завдяки авангардистам в українській літературі були реабіліто-

вані традиційно «низькі» жанри: «Саме представники авангардистських течій вперше звернулися до бойовика, детективу, мелодрами, авантюрної повісті. І саме ці жанри офіційна ідеологія вважала «жовтими» [478, 12].

В Україні 1920–30-х років масова література обговорювалася в контексті проблеми **масовізму** – масового залучення робітничо-селянської молоді до творення нової літератури. Віра Агеєва в статті «Канон як мистецтво пам'ятати» точно підмітила спадкоємність ідеології позитивізму й комунізму 1920-х років: якщо перша генерація «бачила трудящі маси, селянство ідеальними реципієнтами мистецтва, до рівня яких мали пристосовуватися (спрощуватися) освічені і обдаровані його творці, то «неопересувники» 20-х... вважають масу навіть не зразковим споживачем, читачем, а ідеальним творцем художніх текстів» [3, 73]. Запеклу боротьбу з масовізмом провадив Микола Хвильовий у памфлетах «Камо грядеши?», «Думки проти течії», «Апологети писаризму». Він протиставив дві позиції: «олімпійців», орієнтованих на «психологічну Європу», обізнаних у світовій літературі (зразком є Микола Зеров), і «червону Просвіту», що по суті є «червоною халтурою», недолугим епігонством, яке пропагували очільники «Плугу» і «Гарту». Хвильовий виніс вирок графоманам: «Ви ж прекрасно розумієте, – пише він, звертаючись до Сергія Пилипенка, – що вся та «масова література», що її ви друкуєте, і близько не лежала біля мистецтва» [473, 433]. Памфлетист обстоював елітистську концепцію пролетарського мистецтва, яке мало творитися не буквально масою, а її «більш-менш талановитою молоддю» [473, 474]. Література твориться обраними й освіченими одиницями: «...творити те, що називається мистецтвом, може не кожна людина, навіть не кожна культурна людина» [473, 548]. Голос Хвильового не було почуто в літературній дискусії, тому «нова література» народжувалася саме як вираження масових посередніх смаків.

Євген Добренко в книзі «Мистецтво належати народу. Формовка радянського читача» (1997) перераховує ті конкретні вимоги, які ставили радянські читачі до нової літератури: «Книга має бути пізнавально корисною, повинна вчити», «Книга повинна містити ясну авторську оцінку подій», «Книга має виховувати», «Книга повинна створити картину майбутнього «доброго життя», «Література мусить бути оптимістичною», «Література повинна бути героїчною, піднесеною», «Герой книги повинен бути зразком для наслідування», «У творі має бути показана керівна роль колективу й партії», «У книзі все має бути «як у житті», «Сюжет повинен розвиватися поступово», «Книга повинна бути великою, грубою», «Мова має бути «художньою» і водночас «зрозумілою», «Не можна друкувати «похабщину», «Кохання має бути «піднесеним», «Фантастика» і «небилиці» не потрібні». За цими вимогами дослідник побачив струнку естетичну систему і дійшов висновку, що «... вона будувалася в явній відповідності до масового соціального замовлення... Соціалістичного реалізму вимагав читач» [124, 116–126].

Масову радянську літературу Біргіт Менцель убачає в зразкових соцреалістичних творах. Соцреалізм вона сприймає як нормативну поетику, подібну до формульної літератури способом і прийомами відображення дійсності. Отож, коли на Заході масова література розумілася як «неканонізована», то в СРСР «тривіальна література стала офіційним каноном» [286, 397]. Соцреалізм як масова культура задіював не лише фінансові, але й владні механізми (Світлана Бойм). Тетяна Свербілова зазначила, що різниця між соцреалістичною масовою літературою і масовою комерційною літературою Європи та Америки 1930-х років полягає лише в замовникові, у тому, хто платить гроші авторові: в першому випадку це «держава з відповідними владними структурами», а в другому – «середньостатистичний споживач» [385, 300]. Оксана Забужко в есе «Синдром Галілея: кілька завваг до психології митця соцреалізму» зауважує «вельми тонку» «грань» між «величезною частиною ринкової масової культури» та «культури соцреалізму»: «...єдина ...відмінність ...полягає в тому, що тільки в тоталітарному суспільстві чистий маскульт маскується «під реалізм», безальтернативно висуваючи себе на місце скасованої реальності...» [149, 55–56].

У сучасних студіях офіційна радянська соцреалістична література розглядається як особливий варіант масової; знаки масовості віднаходять і в радянській тоталітарній культурі. Тетяна Свербілова пояснює ці тенденції культурології поширенням «...нових антропологічних підходів до теорії культури, зокрема культури тоталітарного типу» [387, 35]. Світлана Бойм підсумовує: «Складається враження, що кітч і соціалістичний реалізм – синоніми, або, правильніше, соціалістичний реалізм – один із різновидів масової епідемії кітчу»; «соцреалізм став офіційним стилем радянської масової культури» [37, 54].

Тамара Гундорова довела, що соцреалістична література апелювала до смаків широкої публіки, насамперед тієї, яка внаслідок урбанізації скупчувалася у великих містах. Соцреалізм допомагав здійснити процеси соціалізації численних поколінь радянських людей: «...окрім суто пропагандистських та ідеологічних моментів, література соцреалізму складалася як література масова» [106, 170]. Дослідниця називає ознаки цієї літератури: фрагментарність, «відкритість кінця і тяга до повторення та продовження історії», «перетворення текстів на своєрідні палімпсести, які переписуються і корегуються залежно від партійної лінії», «штучність багатьох колізій та конфліктів» [106, 176]. Така література була офіційно канонізована. Унаслідок цього втратилася межа між офіційною високою і популярною літературою.

Біргіт Менцель на прикладі двох романів, створених непрофесійними літераторами: «Як гартувалася сталь» Миколи Островського та «Далеко від Москви» Василя Ажаєва, – демонструє, як ці тексти, початково документальні та автобіографічні, перетворювалися на зразкові, що стали моделями соцреалістичної прози. Це був результат «колективного моделювання», до

якого залучили багатьох редакторів. Вони виправляли недоліки і наближали твори до офіційної ідеології [286, 397]. Книги були прохолодно сприйняті критикою, але стали популярними серед читачів.

Марія Литовська зазначила, що «масовість» радянському письменству «надавав сам спосіб роботи із текстом. Останній «доводився» до остаточної нормативності не тільки автором, а й рецензентами, редактором, критиком, цензором» [276, 17]. Популярність, якої заживали такі «колективно відредаговані» тексти, була не так реальною, як демонстрованою, ілюзорною. На цю ілюзію працювала велика кількість суспільних інституцій [276, 17]. Ця практика стирала границі між масовою та популярною літературою. Ярослав Поліщук вважає парадоксальним перехід у СРСР «...функцій елітарної літератури ...на масову й навпаки» в результаті «ідеологічних аберацій та репресій літератури» [342, 63].

Особливою межею у формуванні масового суспільства й культури в Радянському Союзі Олександр Захаров вважає період 60-70-х років, час «застою»: «завершувався перехід від традиційного до індустріального типу суспільства – до масового індустріального, від тоталітарного (мобілізаційного) типу – до споживацького» [153]. Чинниками його постання були урбанізація, покращання побутових умов, розвиток медіа, поява нових форм дозвілля: туризму, самодіяльної пісні, клубів за інтересами, аматорського фото тощо. Зміни в статусі масової літератури відбулися з настанням політичної «відлиги». Біргіт Менцель слушно пише про те, що, хоча легке читання засуджувалося з погляду офіційної ідеології, все ж існували офіційна популярна література (наприклад, Юліан Семенов із його політичними детективами, брати Стругацькі з науковою фантастикою) і неофіційна популярна література (Валентин Пікуль, бардівська пісня Володимира Висоцького і Олександра Галича). Отож, у 1960-80-ті роки царина масової літератури в СРСР, на думку Менцель, не збігалася з офіційним та неофіційним канонами.

**Масова література в 1990-х – 2000-х роках.** 1990-ті роки на пострадянському просторі стали переломною епохою, часом суспільної кризи, якої зазнала й культура. Економічні катаклізми, перехід до вільного ринку й капіталістичного способу виробництва докорінно трансформували спосіб існування літератури й окремого письменника. Позбавлений державної підтримки й піклування, але і звільнений від цензурних заборон, літератор змушений був увійти до світу вільної конкуренції, боротися за видання своїх книжок і за свого читача. Ярослав Поліщук пов'язав сутнісні зміни в літературному процесі з постанням «вільного ринку», що зробив більш рухомими колись статичні функціональні механізми, хоча й не запропонував нової ієрархії [342, 64–65]. Для цього періоду загалом характерний «розклад літературних ієрархій і канонів» [286, 391].

Падіння «залізної завіси» призвело до посиленої експансії західного маскульту у формі популярної музики, телешоу, серіалів, голлівудського кіно, мюзиклів тощо. Роксана Харчук згадує: «...Саме західне мистецтво – пере-

дусім Голівуд, рок-н-рол і Стівен Кінг – були важливими чинниками трансформації тоталітарного суспільства в демократичне» [492, 48]. Раптом у 1990-х роках з'явилася злива перекладів зарубіжної масової літератури, що, правда, не завжди якісних. Книжковий ринок окупували детективи, трилери, вестерни, романси, еротичні романи тощо. Новий читач віддавав перевагу розважальним жанрам, а не класиці. Критика болісно сприйняла ці процеси, затаврувавши практично весь масліт як «мотлох» і «макулатуру».

Згодом у пострадянській Україні народжується оригінальна масова література, що спричинило повільне формування відповідної інфраструктури. Як занотував Володимир Даниленко, «при значному літературному потенціалі в Україні лише зараз починають формуватися комерційні передумови для розвитку літератури. Розвиток книжкових супермаркетів, входження іноземного капіталу в українські книготорговельні мережі свідчать, що українська література розвивається за законами ринку, щоправда, зі своєю постколоніальною специфікою» [112, 4].

На виданні популярних творів спеціалізуються Продюсерська агенція «Зелений пес» братів Капранових та Літературна агенція сестер Демських. Перша видає низку серій: «Золотий Бабай» (гостросюжетна пригодницька література, бойовики), «Мелодії серця» (любовний роман), «Авантюристка» (жіночий авантюрний роман), «Алфізика» (фантастика), «Під Партою» (пригодницькі історії для підлітків) та ін. Є у видавництва й авторські серії: «Світи Марини та Сергія Дяченків», «Світи Генрі Лайона Олді», «Маестро інтелектуального детективу». Агенція сестер Демських видавала серію «Український любовний роман», так звану «Серію з дельфіном». Окремі серії масової літератури репрезентовані у видавництвах «Дуліби» («Книжечка для дамської сумочки», «Склянка крові з льодом»), «Кальварія» («рага bellum», «Квіткова»), ВД «Панорама» («Дволиций детектив», «Фантастика»), «Факт» («Excerptis excipienda», частково «Поза фокусом»), «Піраміда» («Готика»), «Навчальна книга – Богдан» (серія «Український детектив»), «Нора-друк» (серії «Лауреати конкурсу «Коронація слова», «Популярні книжки», «Мандри»), «Клуб сімейного дозвілля» («Золота бібліотека детектива», «Грези любови», «Любовь к жизни», «Бібліотека приключень»), «Фоліо» («Графіті», «Колібри», «Українська фантастика», «Беркут», «Сплетница», «Інтрига», «Криминальная Украина», «Знамениті українці»), «Грані-Т» («Дивний детектив», «Життя видатних дітей»), «Класні комікси», «Мультстудія», «Українська майстерня фантастики»).

Найзгуртованішою на сьогодні є мережа авторів фантастичної літератури. Діють літературні угруповання «Чумацький шлях» і творча майстерня Марини та Сергія Дяченків у Києві, «Демосфера» в Дніпропетровську, «Літературна палуба» в Одесі. Із 2007 року видається спеціалізований часопис «УФО. Український фантастичний оглядач», який редагують Тимур Литовченко, Радій Радутний, Олександр Левченко. Існує київський часопис «Реаль-

ность фантастики». Письменники-фантасти мають спеціалізовані Інтернет-портали: «Аргонавти Всесвіту», «Українська фантастика», «Лабораторія фантастики», конкурси, наприклад, «Зоряна фортеця» – конкурс українського фантастичного оповідання (<http://starfort.in.ua>), проводять конвенти, фестивалі: «Зоряний міст» у Харкові, Кримський фестиваль фантастики «Сузір'я Аю-Даг». Наявні спроби теоретичної саморефлексії: так, «УФО» друкує цикл статей «Минуле української фантастики» Віталія Карацупи та Олександра Левченка; у 2007 році побачив світ російськомовний енциклопедичний довідник «Фантасты современной Украины» (Харків, 2007) [460].

Кільком творам української масової літератури пощастило на екранізацію. За детективом Андрія Кокотюхи «Легенда про Безголового» знято стрічку «Тривожна відпустка адвоката Ларіної» (2008). Серія Валерія і Наталі Лапікур «Інспектор і кава» екранізована як міні-серіал «За загадкових обставин» (2009), що отримав дві нагороди XII Міжнародного телекінофестивалю DetectiveFEST. За мотивами романів Марини Меднікової «Зірка, або Терористка» і «Крутая плюс, або Терористка-2» зроблено серіал «Чужие тайны» (2007). Екранізовано романи Ірен Роздобудько «Гудзик» (2008) і «Зів'ялі квіти викидають» (фільм «Осінні квіти, 2009»), а також два твори Лади Лузіної: «Комплекс принца» («Мой принц», 2006) і «Маша і море» (2007).

Питання масової літератури час від часу обговорюються на сторінках видань «Книжковий огляд», «Книжник – review», «Книжковий кур'єр», «Друг читача», «Книжковий клуб плюс», «Дніпро», «Дзеркало тижня», новинки рецензуються на Інтернет-сайтах: «ЛітАкцент», «Сумно», «Буквоїд», де діє авторський проект Андрія Кокотюхи «Кримінальне читиво». Активізувати виробництво масової літератури й поцінувати її авторів націлені рейтинги: «Найкраща українська книга року» за версією журналу «Кореспондент», «ЛітАкцент року», Всеукраїнський рейтинг «Книжка року», «Книга року» за версією ВВС.

Велику роль у розвитку українського розважального письменства відіграли літературні конкурси «Коронація слова» і «Золотий Бабай». «**Коронація слова**» – це проект «Крафт Фудз Україна», заснований підприємцями Юрієм і Тетяною Логушами. Проголошена мета – підтримка новітньої української культури: «Література, кіно і театр – обрані не випадково, адже саме ці жанри є стратегічними жанрами культури, які формують і визначають зрілість нації. Метою організації й завданнями конкурсу є пошук нових імен, видання найкращих романів книжками, стимулювання й підтримка сучасного літературного процесу кіно й театру, і як наслідок – наповнення українського ринку повнокровною конкурентоспроможною літературою, а кіно й театру – якісними українськими фільмами й п'єсами» [217]. У програмових гаслах конкурсу прочитується літературоцентричний національний дискурс, який оперує поняттями «якісна», «конкурентоспроможна», «повнокровна» література, «гостросюжетна, цікава, захоплююча».

Конкурс було засновано 1999 року. У результаті діяльності «Коронації слова» було видано 75 романів, конкурс відкрив 187 імен. Переважна більшість текстів, які подано на конкурс, можна зарахувати до масової літератури. Організаторам закидають те, що вони примножують «попсу». Критик Любов Багацька підтримала свідому позицію подружжя Логушів: «...Чи не можна поглянути на цей закид як на комплімент? Адже масова культура – неодмінна частина інформаційного простору кожної культури. І якщо в певній культурі ця ніша лишається вільною – завжди знайдеться хтось, спритніший за інших, який її спробує заповнити повністю. І тоді відвоювати позиції важко» [15]. Одна з цілей конкурсу – розвиток національних масових жанрів (детективів, «дамських» романів, містики, трилерів, побутових драм). Любов Багацька називає знакові імена, відкриті конкурсом: Ірен Роздобудько, Марина Гримич, Анна Хома, Олександр Вільчинський, Лариса Денисенко, Наталка Очкур, Марина Медникова, Андрій Кокотюха, Василь Шкляр, Володимир Лис. Важливим є партнерство конкурсу з телеканалами: спочатку «1+1», згодом із «Інтером».

Продюсерська агенція «Зелений Пес» у 1999-2001 роках проводила конкурс гостросюжетного українського роману «**Золотий Бабай**». Він мав на меті «привернути увагу спільноти до масових жанрів української літератури – трилера, жіночого роману, детективу, фантастики тощо» [225, 59]. Переможцями конкурсу в різні роки були Леонід Кононович, Дана Дідковська, Олексій Волков, Тетяна Парнюк, Олександр Винокуров, Роксана Гедеон. Засновано однойменну книжкову серію детективів. Привертає увагу спосіб «комплексної оцінки» конкурсних творів: професійним журі, журналістським журі, голосуванням читачів і за допомогою рейтингів за результатами продажів. Такий підхід максимально враховує думки всіх чільних гравців книжкового ринку: видавців, письменників, журналістів і читачів, які голосують і словами, і гривнями.

Певна річ, ситуація з формуванням масової літератури в Україні ускладнена постколоніальним становищем держави: доводиться витримувати нерівну конкуренцію з російським маслітом, індустрія якого спирається на потужний капіталізований ринок. Український літератор зіштовхнувся в 1990-х роках із практичною відсутністю масового україномовного читача. Вітчизняна публіка воліла задовольняти потребу в розважальній прозі за допомогою російської книги чи російськомовних перекладів зарубіжної літератури. Своєрідною альтернативою до масової літератури, виданої в Росії, можна помислити **російськомовну масову літературу** в Україні.

Окремого розгляду потребує феномен популярності російськомовних українських письменників в Україні, Росії та в Європі. Генрі Лайон Олді, Андрій Валентинов, Марина і Сергій Дяченки, Андрій Курков, Сімона Вілар, пишучи російською мовою, стали відомими за межами Батьківщини. Володимир Даниленко називає їх «українськими легіонерами», подібно до іноземних гравців у футбольних командах. Він визнає за ними повне право



заробляти на російському книжковому ринку (зважаючи на малу капіталізацію українського), але числить за відомством української популярної літератури, щоправда, враховуючи думку самих авторів [112, 47–53].

Російськомовні письменники Лада Лузіна, Юрій Макаров зорієнтовані, у першу чергу, на внутрішній український книжковий та медійний ринок: це засвідчує співробітництво першої авторки з газетою «Бульвар» і документальні проекти другого для українського телебачення. Чи можна їхню творчість зараховувати до української масової літератури? Якщо підходити до цього питання історично, то треба згадати, що українська література віддавна творилася багатьма мовами: латиною, польською, російською. Частина доробку українських класиків: Тараса Шевченка, Євгена Гребінки, Миколи Костомарова, Григорія Квітки-Основ'яненка, Пантелеймона Куліша, Марко Вовчок – є російськомовною. Гадаємо, що й сучасних російськомовних письменників, які працюють у розважальних жанрах, правомірно розглядати в контексті української літератури. Це, однак, не виключає можливості вивчати твори, які набули особливої популярності в Росії, у зв'язках із російським літературним процесом.

Олександр Гриценко доречно порушив питання про «критерії приналежності певного явища до системи української культури»: «україномовний текст? Українська аудиторія? Творець-українець? Існування в українському суспільно-культурному контексті? Наявність усіх цих ознак чи лише деяких з них?» [309, 21]. На наш погляд, визначальними є самоідентифікація письменника та ступінь його інтегрованості в українське культурне середовище.

Володимир Даниленко пропонує дати право вибору самим літераторам. Якщо письменники, живучи і працюючи в Україні, почувають себе частиною російського літературного процесу, інтегровані в російське культурне середовище, то нелогічно вписувати їх в українську літературу. Натомість, якщо літератори вважають себе «українськими російськомовними», як-от Андрій Курков, Марина і Сергій Дяченки, Юрій Макаров, інтегруються до українського літературного середовища, перекладають свої твори українською, то їх доробок доречно розглядати в контексті української літератури [112, 52–53].

Нам до вподоби міркування Андрія Куркова в інтерв'ю ВВС: «...Я за ментальністю я українець. Я тут виріс, і як чотирнадцять мільйонів інших українців, я вдома розмовляю російською. ...Я себе називаю завжди, особливо за кордоном, *українським письменником російського походження, який пише мовою походження*. Я громадянин цієї країни, я не хочу бути закордонним письменником, який випадково живе у Києві... я вважаю, що все, що робиться на території України, це належить українській культурі. Наприклад, якщо це література татарською мовою, угорською, на мові їдиш, якою пише письменник Йозеф Бург, найстаріший письменник, що пише мовою їдиш, проживає у Чернівцях, – це все належить українській культурі. Звичайно, можна бути етноцентристом і казати, що тільки україномовна література є

українською, але це поза логікою, бо *кожна національність, яка є активна, кожна національність продукує свій культурний продукт, який належить Україні*» (курсив наш. – С. Ф.) [232].

Підсумуємо сказане вище. Провідними чинниками постання масової літератури є формування масового суспільства внаслідок урбанізації, демократизації та індустріалізації, розвиток технічних можливостей виробництва й розповсюдження літературної продукції, комерціалізація праці письменника. На кожному етапі розвитку масова література мала специфічні умови й функції, що зумовлювалося ідеологічними, політичними завданнями, загальними особливостями культурного процесу, трансформаціями соціальної структури. Сучасна українська масова література розвивається в посттоталітарних і постколоніальних умовах, що задає певний ракурс рефлексії над нею, яка здійснює вітчизняна гуманітаристика.

## 2. Дискусія про популярне письменство

«Нам треба» не «голосу Тараса», а українського Стівена Кінга...» – такі слова прозвучали в інтерв'ю **Оксани Забужко** «Мені пощастило на старті...», яке вона дала Людмилі Таран у далекому 1992 році. Питання про вітчизняний масліт вирінуло під час обговорення прогнозів розвитку української культури на найближчу «п'ятирічку». Прикметно, що виживання національної культури Оксана Забужко поставила в залежність саме від формування «...бодай блазенького «гумусу» української масової культури, спроможної, отак вульгарно й неприкрито, приносити бариші!» Відома письменниця нарікала, так би мовити, на «зачароване коло» вітчизняної традиції: все ті ж самі завдання – на порядку денному і на початку віку, і наприкінці його. Причому завдання гостроактуальні, першочергові: «Свого часу Винниченко писав «Сонячну машину» – і вона вибухла фантастичними тиражами! – тому, що в Україні «на гвалт» пекла потреба української читабельної книжки, читива, аналогічного за функцією тому, котрим завалено сьогодні київські книжкові розкладки, – всім цим Чейзам, Хемметам, Жаклін Сюзенн... Отак самісінько нині, через 70 літ, нас бере за горло, і то аж ніяк не фігурально, потреба в касовому українському бойовикові, в «мильно-оперовому» українському телесеріалові з гарненькими актрисами... в українському шоу-бізнесі, якого немає в принципі, як льоду в Сахарі, і неясно, за браком чого – грошей чи уяви...» [425, 148]. Оксана Забужко чи не першою артикулювала необхідність появи в Україні міжнародного типу професійно успішного автора, творця маскульту, здатного, принісши в жертву Божий дар, уможливити існування літератури для елітаріїв у сучасних ринкових умовах. Тому, відкинувши снобізм, письменниця емоційно проголошує: «Якщо він приїде – я наперед низько йому вклоняюсь» [425, 149].

Подібні міркування знаходимо і в невеличкій статті **Соломії Павличко** «До читачів (Про дебют Андрія Кокотюхи)». Учена розповіла про ентузіазм членів журі літературного конкурсу видавництва «Смолоскип» 1995 року, викликаний читанням рукопису роману «Шлюбні ігрища жаб». Пояснення цьому наступне: «...перед нами лежав твір для української літератури рідкісний. Це був твір кримінального жанру» [328, 551]. Соломія Павличко апелювала до загальноєвропейської ситуації в літературі, де налагоджене поточне виробництво творів розважальних жанрів: «Поряд з детективами друкуються трилери, науково-фантастичні романи, бойовики, любовні романи, мелодрами... І вже давно ніхто не вважає масову літературу конкурентом власне літератури з усіма її жанрами, законами, новаціями і пошуками» [328, 551–552]. Повертаючись до стану речей в Україні, дослідниця писала про відсутність повноцінного «верху» та «низу» у вітчизняному письменстві, про кризу національного книговидання, через яку книжковий ринок заповонила перекладна (переважно з англійської на російську) масова література. Для Соломії Павличко «...дебют Андрія Кокотюхи великою мірою символічний. Масова розважальна культура неунікненна. Якщо національна культура не спроможна її продукувати, то вона приходить з інших країн і культур» [328, 551–552].

Таким чином, уже на початку 90-х років ХХ століття українські інтелектуали усвідомлювали потребу розвитку вітчизняного масового письменства – якісного, конкурентоспроможного. Проте існувала (і досі існує) велика кількість опонентів такої ідеї, які сприймають маскульт як національну загрозу. Тамара Гундорова зазначає: «Чимало сучасних українських критиків вважають, що масова культура є втіленням антиморальних і низькоартистичних цінностей, які загрожують збереженню та розвитку органічної моделі, яка нібито лежить в основі національної української культури», згадуючи імена О. Логвиненко, І. Кравченка та ін. [108, 66]. Стривоженість стосовно розповсюдження масової літератури й масової культури висловила **Любов Процюк** у статті з публіцистичною назвою «Ідоли. Ідеали. Симулякри» (2004): «Щось негаразд у нашому літературному «господарстві». Відбувається якась тотальна підміна понять. Іміджі замість змісту. Бренди замість творів. Симулякри замість любові. Порожнеча замість ідеалів» [351, 116]. Критик не виступає безоглядно проти всієї масової літератури, а лише проти тієї, що веде до «масової читацької дебілізації». Тут Любов Процюк послуговується лексиконом Миколи Хвильового, викриваючи «графоманський масовізм», репрезентований, на її думку, доробком багатьох лауреатів конкурсу «Коронація слова» [351, 116].

Апофеозом негативного сприйняття масліту можна вважати статтю **Ніли Зборовської** «Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема» («Слово і Час», 2007 рік, № 6). Її пафос зосереджено в такому пасажі: «Масова література як суто імперське явище, незалежно від

того, надходить вона до нас з Америки чи з Росії, свідчить про слабкість традиційних аристократичних структур, які вже не можуть забезпечити соборність національного культурного простору, щоб чинити опір імперським культурним практикам... Комерційне розвінчання культурної національної єдності, з одного боку, послаблює авторитет традиційної високої культури, з другого – кидає прямий виклик новоствореній формі державності. *Масова культура як імперське явище стає засобом деконструкції нації, що підтримує анархію та хаос*» (курсив наш. – С. Ф.) [155, 6].

У сучасному літературознавстві відчувається прагнення перевести розмову про популярне письменство й масову культуру з **емоційно-оцінювальної площини в дослідницьку**. Вказана тема час від часу виринає в медіа, конкретизуючись у різних аспектах: дискусія йде про сам факт існування вітчизняної масової літератури, про можливість українського бестселера і відповідність критеріям бестселерів окремих комерційно успішних творів, про видавничі стратегії, про роль літературних конкурсів, премій, рейтингів, книжкових виставок і ярмарків у формуванні ринку популярної літератури, про необхідність піару, реклами в цій царині тощо. До дебатів залучаються письменники – «масові» й «елітарні», критики, журналісти, видавці, книго-торговці, подеколи висловлюючи суто «цеховий» погляд на проблему. Спробуємо проаналізувати матеріали дискусії про масову літературу, поєднавши висловлені думки відповідно до чотирьох позицій – «голосів»: письменника, видавця, критика і читача. Не претендуємо при цьому на всеохопність представлених міркувань, позаяк нам ідеться переважно про характерні тенденції у висвітленні питань сучасного популярного письменства.

**«Голос письменника».** Дискусії про масову літературу потребують, у першу чергу, самі її творці. Наприклад, автор детективної прози **Андрій Кокотюха** скаржитися на відсутність нормального відкритого обговорення цього питання, «бо ця тема насправді болить лише двом десяткам зацікавлених осіб» [200, 95]. Письменник нарікає: «...Поки що немає фахівців, які б повели подібну розмову на професійному, компетентному рівні» [200, 95]. На його думку, критики недостатньо розбираються в теорії масової літератури, знайомі з невеликою кількістю її текстів, часто підмінюють фаховий дискурс негативними, презирливими оцінками «чтива». Романіст описує ситуацію з популярною літературою в Україні як «досить кумедну і незвичну»: «... автентична популярна література загнана офіційною думкою, яку формують українські поети й ті, хто їм співчуває, в глибокий *андеграунд*. Таким чином, Україна – чи не єдина з читаючих країн, у якій детективи, фантастика, трилери та мелодрами перебувають у статусі альтернативної культури, або ж – *контркультури*» (курсив наш. – С. Ф.) [200, 99]. Імовірна причина такого статусу, з погляду Андрія Кокотюхи, – елементарний страх конкуренції: «...поетам та «елітним письменникам», котрі естетствують і прагнуть бути

ще й літературними критиками, вигідно і далі не випускати читиво з андеграунду» [200, 99].

Рідко яке інтерв'ю з автором успішної книжки в Україні обходиться без питання про масову літературу і приналежність самого письменника до неї (аналогічно до того, як жінку-авторку завжди питають про жіночу прозу і чи є вона її представницею). Популярні письменники Андрій Курков, Василь Шкляр та інші стверджують, що вітчизняна масова література таки існує, однак скаржаться на відсутність нормального книжкового ринку, зруйновану систему книгорозповсюдження, слабкість маркетингу. **Андрій Курков**, прикладом, вірить у силу реклами: «Якщо взяти одного письменника і зробити серйозний національний тур, але «по-дорослому», з плакатами, постерами, бордами, прес-конференціями, теле- і радіоефірами... Це б спрацювало. Коли реклама постійна, люди звикають, довіряють інформації» [234]. **Василь Шкляр**, хоч і наголошує, що український ринок «дуже деформований книжковою експансією Росії», проте особисто не знає проблеми з виданням рукописів. В одному з інтерв'ю він зазначає: «Найбільшою нашою проблемою залишається не видання книжки, а розміщення її на видному місці в книгарні. Одне, що цих книгарень кіт наплакав, а друге – там, де вони є, українська книжка ніколи не потрапляє на покуть, а губиться в найвіддаленіших закарпелках серед джунглів чужинського читива. Явище типове в цілому – все українське почувається вдома сиротою» [507].

У 2007 році оригінально відповіла на означену Шклярем проблему партизансько-громадянська акція «**Велика листопадова книжкова революція**», приурочена до 9 листопада – Дня української писемності та мови. Дійство пройшло 7 листопада у великих містах України під гаслом «Покладемо край культурному імперіалізму!» і полягало в тому, що в книгарнях треба було витягнути улюблені українські книжки із запилюжених куточків і переставити на видне місце, поклавши поруч аркуш із поясненням, що це зробила «група партизанського книжкового мерчандайзингу». Організатори спорядили учасників цікавою пам'яткою, яка констатує проблему: «Зайдіть до будь-якого книжкового магазину та спробуйте знайти там українську книгу. Це буде не просто. Ми навіть підкажемо, де і як її слід шукати:

- Знайдіть найвіддаленішу полицю в найбільш глухому кутку, з табличкою «Обережно, тигр».
- Подивіться у самий низ.
- Якщо на полиці можна розмістити книги у два ряди, подивіться в другий ряд.
- Переконайтесь, що там немає мишоловки чи капкана на ведмеда.
- Покопирсайтесь у пилуці та знайдіть. Те, що ви знайдете, імовірноше за все й буде українською книжкою.
- Якщо з першої спроби вам це не вдалось, повторіть операцію щодо всіх відділів, включно з «магією, езотерикою та куховарством» [60].

«Книжкові партизани» розглядали власні дії як «цілком законний та швидкий спосіб популяризації української книги» та відстоювали право українців читати книги рідною мовою: переставлені наперед екземпляри пропонувалося доповнити табличкою: «Я хочу бачити цю книгу на центральній полиці! **Тут живемо ми та наша література!**» (виділено нами. – С. Ф.) [60].

Василь Шкляр також вірить у позитивний вплив літературних змагань: «Конкурси... потрібні, вони стимулюють і все ж таки відкривають нові імена. Це кількісне накопичення неодмінно переросте в якісне» [508, 20]. Андрій Курков із радістю спостеріг появу в останні роки низки письменників, культурних у молодіжному середовищі – це Ірена Карпа, Сергій Жадан, Наталка Сняданко, Любка Дереш, а також привітав видання серії «Графіті» видавництва «Фоліо» [233, 19]. Автор бестселерів говорить, що не боїться конкуренції з боку молодих прозаїків, радіє успіхам популярних літераторів.

Із погляду Василя Шкляра, хвороби росту вітчизняного популярного письменства викликані також відсутністю літературної традиції («здорового родоводу»), і, як не парадоксально це звучить, надмірною складністю написання якісного читива для українських авторів. Прозаїк солідаризується з думкою Івана Кошелівця про те, що «...«анжелік» писати набагато складніше. Позаяк щоб створити динамічну книгу, яку б читали всі, треба вміти Дуже Добре писати. Так воно чи ні, але для нас, українських письменників, оця нестерпна легкість жанру... виявилася найскладнішою» [508, 20].

Сучасні популярні письменники загалом толерують масову літературу, не заперечують проти віднесення своїх творів до неї. Однак подеколи в їхніх інтерв'ю звучить сумнів у потребі поділу мистецтва слова на «масове» й «елітарне». Андрій Курков і Василь Шкляр бачать власні романи такою собі «проміжною ланкою» між цими двома полюсами, вважають своїми досягненнями читабельність, динамічність сюжету, майстерність розповідача. **Марія Матіос** в інтерв'ю, згадавши про потребу розмаїття книжок, у тому числі й масових жанрів, усе ж таки відмежовується від легкого читива: «Я не хочу, щоб мене читали в метро, щоб від моїх творів «ловили кайф» тривалістю поїздки від Хрещатика до Оболоні» [269, 18]. Коментуючи окремі свої тексти (причому, «Фуршет», «Бульварний роман»), письменниця, втім, неодноразово акцентувала на їх «масовості». Марія Матіос виступає проти «низькопробності» книжок, хай навіть читаних у метро, формулюючи своє бачення потреб сучасного читача: це «розумна, благородна література», «добре написана, добре видана» [282, 18].

Таким чином, сучасні письменники одноставні в розумінні потреби формування масової літератури українською мовою, особливо наголошуючи на її естетичній якості, фаховому підході до створення такого типу текстів. Претензії авторів адресовані почасти видавцям і книготорговцям, почасти – літературним критикам і філологам, які цураються «низької» теми і не здатні,

через брак теоретичної підготовки, виробити критерії відбору вартісних творів із масового потоку. Успішні літератори не бояться конкуренції з боку початківців і вітають появу нових «зірок».

**«Голос видавця».** 2002 року відбулось обговорення популярної української літератури з представниками найбільших українських видавництв: Петром Мацкевичем («Кальварія»), Олександром Красовицьким («Фоліо»), Леонідом Фінкельштейном («Факт»), Сергієм Ткачовим («Підручники й посібники»), Дмитром та Віталієм Капрановими (агенція «Зелений пес»). Ініціатори цієї розмови: Анатолій Лучка, Леся Ганжа та Юлія Поцілуйко – в передмові до реплік видавців зазначили актуальність дискусії про вітчизняний масліт і про ті завдання, які ставлять перед ним критики й письменники: мовляв, «...*повернути читача українській літературі* (та й українській мові!) *можна на привабливий гачок легкої захопливої прози* – детективу, жіночого роману, авантюрної оповіді тощо...» (курсив наш. – С. Ф.) [323]. Інтернет-журналісти слушно зауважили: «...масове читиво логічно виникає не як відповідь літератури на запити літкритиків, а як реакція на потреби ринку, розвинутої книжкової індустрії. Як побічний продукт цієї самої індустрії» [323]. Звідси випливає причина звернення із питанням про популярне читиво саме до видавців.

Петро Мацкевич, головний редактор «Кальварії», дав позитивну відповідь на питання про існування масліту в Україні, однак акцентував на відсутності чітких критеріїв для поділу літератури на масову й елітарну (сплутування популярного й масового письменства). «Кальварія» не бажає публікувати популярні тексти у форматі «покетів», характерному саме для масової літератури, через комерційну неуспішність таких проектів і прагнення привчити читача до якісного, естетичного вигляду україномовних видань. Директор видавництва «Фоліо» Олександр Красовицький так само прагне розвести поняття «популярне» й «масове»: першому відповідає кілька серій класики, друге репрезентоване детективною серією «Беркут», де друкуються як україномовні, так і російськомовні автори: Андрій Курков, Олександр Золотько, Світлана Зоріна, Володимир Гриньков, Юрій Рогоза. Олександр Красовицький висловив упевненість у появі популярних письменників в Україні, чий успіх буде співмірним із успіхом романів Мариніної та Донцової, відзначив зростання попиту на українську масову літературу. Проте, на думку видавця, завдання повертати читача до вітчизняного письменства – прерогатива держави, а не підприємців. Головний редактор видавництва «Факт» Леонід Фінкельштейн вважає, що в його продукції сектор масліту презентовано серією «Сучасний французький жіночий роман». Відтінок «масовості» властивий дебютним книгам багатьох молодих авторів, які друкуються у «Факті» [323].

Брати Капранови, засновники Продюсерської агенції «Зелений пес», пояснили інтерес до масліту суто комерційними причинами: це вигідна й не зай-

нята досі ринкова ніша. Видавці були твердо переконані в тому, що повноцінна масова література обов'язково розвинеться в Україні: адже на 2002 рік уже спостерігався певний прогрес у цій справі. Віталій та Дмитро Капранови вважають, що «... національна культура має бути повноцінною і мати всі галузі – від філософії до еротики. Українці – нормальні люди і їм хочеться того ж самого, що й іншим нормальним людям, і приблизно в тих самих пропорціях» [323].

Богдан Шевчук, директор видавництва «Скриптум», в інтерв'ю під назвою **«Бісить снобізм української літератури»** (2008) міркував про «малочитабельність» вітчизняного письменства. Відсутність масової літератури він вважає однією з ключових проблем української літератури взагалі. Видавець наголосив на потребі професійних письменників, необхідності подолати «тусовочність» і «снобізм» сучасних авторів. Богдан Шевчук сформулював власний ідеал масової літератури: «Масова – не в значенні низькопробна. Це має бути література зрозуміла, доступна, цікава й така, що виховує. Щоб це було легке, якісне й КОРИСНЕ читиво» (виділено в тексті. – С. Ф.) [500, 8]. Тому його видавництво прагне спеціалізуватися саме на такому типі літературної продукції.

У 2010 році видавці продовжили обговорювати постання масової літератури. У вересні на сайті «ЛітАкцент» була оприлюднена стаття Тетяни Савченко **«Чи є комерційна література в Україні? – відповідають видавці»**. Журналістка, оглянувши книжкові полиці з нечисленною українською книжковою продукцією, дивується, «як не кривдно українському видавцеві втрачати такий ласий шматок?» Тетяна Савченко з'ясовує чинники ситуації, що склалася, з видавцями, які працюють у цьому секторі. До розмови були запрошені Світлана Скляр («Клуб сімейного дозвілля»), Елеонора Симонова («Нора-друк»), брати Капранови («Зелений пес») і Олександр Красовицький («Фоліо»). Привертає увагу зміна терміна: питають не про «масову», а про «комерційну» літературу. Очевидно, у такий спосіб авторка статті намагалася уникнути негативних конотацій, що супроводжують перший термін, і акцентувати ринкову привабливість масліту хоча б для видавців. Тому суттєвим аспектом розмови стало тлумачення самих термінів. Елеонора Симонова визначила «некомерційну літературу» не як ту, що не знайшла читацького попиту (по суті, непопулярну), а як ту, «... яка призначена для невеликої кількості потенційних читачів через вузьку спрямованість теми» [380]. Однак нерозвинений український ринок книг робить усю літературу некомерційною через малі прибутки. Олександр Красовицький розмежував книги неякісні та комерційно успішні, зауважив відсутність авторів, які б писали в масових жанрах.

Коментуючи відповіді видавців, Тетяна Савченко запроваджує ще один термін: «легка література», синонімічний, імовірно, до «масової / розважальної». «Легку літературу» також відділено від «комерційної». Задля того, щоб «легка література» мала комерційний успіх, міркує журналістка, її потрібно просувати на ринок рекламою. У статті зафіксовано одвічну суперечку між автором



і видавцем: «видавець закидає авторам невміння написати годящий бестселер, а автор видавцеві – невміння розкрутити». Тетяна Савченко шукає нестандартні, специфічні способи просувати книжки, не подібні до реклами прального порошку, – вона запитує видавців про успішний досвід таких проєктів.

«Нора-друк», як зазначається, використовує «тури письменників», «участь у конкурсах, піар-заходи»; «Фоліо» влаштовує «автограф-сесії, роздачу примірників журналістам-рецензентам, поїздки авторів країною» [380]. Проте найважливіша практика – серійність видань і забезпечення пріоритетного розташування книжок видавництва в книгарнях. «КСД» зважає на яскраві обкладинки й поширення літератури за каталогами: попри асоціацію цього способу продаж із набридливим мережевим маркетингом, він усе ж добре спрацьовує. Світлана Скляр, представниця «Клубу», акцентує первинність турботи видавництва про місце продажу видання: без цього решта піар-заходів позбавлені сенсу. Ідеться про нестандартність підходів до просування книг на ринок, оскільки надзвичайна жорстка конкуренція ведеться не так із іншими видавництвами, як із іншими видами розваг (кіно, телебачення, комп'ютерні ігри тощо). Брати Капранови, аналізуючи практику агенції «Зелений Пес», вважають «провальною» ідею «розкручувати» книжки: успіх залежить винятково від особистих зусиль і везіння автора, коли він піарить своє ім'я.

Подальше обговорення тривало навколо питання жанровості масової літератури. Тетяна Савченко висловила припущення, що задля успішної конкуренції з російським ринком слід шукати нового автора з новим цікавим жанром. Світлана Скляр наголосила, що жанрові технології не завжди спрацьовують, оскільки українська проза є «багатожанровою, еkleктичною» [380]. Успіх жанру зумовлений популярністю постаті автора. Із цим погоджуються і брати Капранови. Вони міркують про комерційну неуспішність проєкту видання «легкої» літератури в Україні, що став «примхою видавців». Брати Капранови трактують причини цього явища як суто економічні: потужність російського книжкового ринку, величезні накладки, експансія російських книг до України. Засновники агенції дивляться в майбутнє з песимізмом, прогнозують, що українська проза лишиться «історико-етнографічним постмодерним» гетто.

Елеонора Симонова вважає, що процес відвоювання ринку українською книгою відбувається, але поступово, позаяк накладаються загальнодержавні проблеми. Світлана Скляр очікує від держави доброго законодавчого забезпечення книгорозповсюдження, а від видавців – ефективної сумлінної праці без покладання надій на державну підтримку. Олександр Красовицький оптимістичний у передбаченнях: він гадає, що для перемоги української продукції досить 10 років. Низку порад і вимог видавці адресують молодим пошукувачам літературної слави: багато читати, надсилати рукописи до видавництв, брати участь у конкурсах, тренувати письменницьку дисципліну.

Отож, жоден із видавців не висловив сумніву в наявності чи потребі вітчизняного масліту. Нарікання стосуються головним чином відсутності якісних текстів, письменницького «снобізму», проблем книготоргівлі. Директори й редактори видавництв розглядають масову літературу в першу чергу як бізнесовий проект, потенційно успішний із комерційного боку, тому виступають проти того, щоб їм нав'язували завдання реформування національної культури чи відродження інтересу до української книги.

**«Голос критика».** Виявляється, сучасна критика не є абсолютно «глухою» до масового письменства. І хоча до повноцінної, масштабної дискусії з цього предмету ще далеко й виступи критиків досі спорадичні, все ж певну низку ключових проблем філологи останніми роками встигли артикулювати, а почасти й осмислити. До питань масового письменства небайдужі «Слово і Час», «Критика», «Кур'єр Кривбасу», «Дніпро», «Дзеркало тижня», «Книжковий огляд», «Друг читача», «Літературна Україна», «Українська літературна газета»; наразі новими «майданчиками» для розмови стали спеціалізовані Інтернет-сайти «ЛітАкцент» ([www.litakcent.com](http://www.litakcent.com)), «Сумно» ([www.sumno.com](http://www.sumno.com)), «Буквоїд» ([www.bukvoid.com.ua](http://www.bukvoid.com.ua)).

У статті 2005 року «Розрахунок із соцреалізмом» **Віра Агєєва** констатувала, що «проблема формування елітарної та масової літератури, а відтак і множинності читача» постала в українській гумінаристиці лише в 1990-х роках [3, 109]. Однак і в 2000-х науковець не знайшла на батьківщині «розважальної книжки», хоча «...необхідність заповнення цієї лакуни очевидна як для видавців, так і для критиків, дослідників-соціологів» [3, 110]. Уважно відстежує становлення української масової літератури **Михайло Слабошпицький**: «...добре, що все ж таки почало з'являтися легке українське читво, яке не претендує на звання високочолої літератури, бо в кожній літературі світу воно було, є і буде, адже це книжки, які люди читають, аби забутися чи розважитися» (інтерв'ю «Чи напише детектив письменник, який не може вигадати анекдот?», 2004) [404, 88]. Прикметно в наведеному висловлюванні те, що критик апелює до світового культурно-історичного досвіду й мотивує потребу створення популярної белетристики незмінністю функцій, які вона виконує щодо читача (ескапістської, гедоністичної, компенсаторної).

Помітною спробою відрефлектувати новітні літературні тенденції, у тому числі появу популярної белетристики, стала монографія **Володимира Даниленка** «Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес» (2008). Автор описав формування книжкового ринку, подав цікаву студію про літературний піар («Мистецтво розпускання павичевого хвоста»), розповів про фігуру літературного агента, письменницькі гонорари і спроби підкорити російський ринок, зрештою, піддав аналізу «комплекс Нобеля в Україні». Питання вітчизняного масліту Володимир Даниленко зводить передусім до екстралітературних чинників, виходячи з того, що «...сучасна література – не

стільки змагання літературних талентів, як *змагання капіталів*» (курсив наш. – С. Ф.) [112, 4]. Проблему автор убачає в «постколоніальній специфіці» українського книжкового ринку, яка «...пов'язана з обмеженим простором функціонування української мови, колоніальною ментальністю влади, виразників великого капіталу і широких верств населення, низькою культурою власників, топ-менеджерів і журналістів засобів масової інформації, які не орієнтуються або поверхово орієнтуються в сучасній українській літературі, не бачать у ній нічого цікавого, і тому в нас відсутня критика в масових ЗМІ, яка є в усьому світі» [112, 4]. Розгорнутий аналіз ситуації Володимир Даниленко подає в окремому розділі – «Колоніальна ментальність і книжковий ринок» [112, 64–66], визначаючи 13 причин, що негативно впливають на останній.

Питання масової літератури побіжно торкається **Роксана Харчук** у навчальному посібнику «Сучасна українська проза: Постмодерний період» (2008)<sup>13</sup>. У підсумковому розділі «Дещо про все і всіх» авторка тішиться з появи масових жанрів («детектив, трилер (роман жахів), еротична повість, мелодрама, порнографічна література, містика»), згадує в цьому контексті імена Лариси Денисенко, Анатолія Дністрового, Василя Кожелянка, Андрія Кокотюхи, Люби Клименко, Юрія Покальчука, Ірен Роздобудько, Василя Шкляра та ін. Однак Роксана Харчук діагностує: «...поки що про повноцінну масову літературу в українському варіанті говорити не доводиться, що спричинено відсутністю українського книжкового ринку й української книжкової індустрії. Український книжковий бізнес лише почав формуватися: кілька українських прозаїків живуть на гонорари від продажу своїх творів; літературного агента мають лічені письменники; українська критика з'являється спорадично; українське книговидання назвати індустрією неможливо» [472, 233]. Як бачимо, труднощі українського масліту, як і в праці Даниленка, дослідниця переважно пояснила позалітературними факторами; питанням мистецької вартості текстів вона не приділила уваги.

Роксана Харчук акцентувала мовний чинник творення українського читива: «Легалізація ... українського масового мистецтва насамперед пов'язана із легалізацією української мови. Саме через немасовість останньої навіть масове українське мистецтво перетворюється на альтернативу» [478, 47]. Подібну тезу висуває **Ярослав Поліщук**: «...модель масової творчості, притаманна українським реаліям сьогодення, не є органічною з причини позалітературних обставин, оскільки сама українська мова не може вважатися елементарним показником чи умовою популярної культури» [340, 185].

Розвиток популярного письменства є предметом статті оглядача «Українського Тижня» **Вікторії Поліненко** «Блиск і вбогість масуокрліту. Дев'ять

<sup>13</sup> В інтерв'ю «Дзеркалу тижня» («Українська мафія Роксани Харчук», № 23 (702) від 21-27 червня 2008 року) дослідниця шкодує, що не присвятила масовій літературі окремого розділу: «Скажімо, в цій книжці немає розділу про масову літературу, а мав би бути» [133, 12].

відмінностей українського та світового читива» (2008) [339, 70–72]. Проте названі не так відмінності, як проблеми, які заважають вітчизняним авторам набуті популярності. Претензії авторка адресувала як письменникам, так і видавцям. Вікторія Поліненко нарікає на низьку якість українського масліту: «багато зайвого і недоречного для жанру», «штучність діалогів», «пафос і штучність замість сюжету і характерів», а також на те, що автори часто змінюють жанри, у яких працюють, а талановиті обмежуються однією книгою. Водночас критик відзначає, що труднощі викликані недорозвиненістю ринку (немасові тиражі), «штучністю» самого проекту масової української літератури, проблемами рецепції творів, коли «справді популярних авторів у нас не вважають масовими». Згадано і психологічний чинник, пов'язаний зі зміною статусу письменника в нових умовах: «Масовість – сором для українського письменника? Засвітитися в масових жанрах для тих, хто наважилися стати українським письменником – однаково, що зізнатися в кримінальному злочині. Заважає тягар інтелігентності...» [339, 71]. Власне, ці спостереження аргументують вихідну тезу статті: «Масова українська література хворіє на елітарність. І це заважає їй пробиватися до народу» [339, 70]. Констатуючи проблеми, Вікторія Поліненко, проте, не накреслює жодних шляхів розв'язання, хоч і рекомендує читачам «Українського Тижня» кілька вдалих творів («Таксі-блюз» Юрія Покальчука, «Я, «Победа» і Берлін» Кузьми Скрябіна, «Кривава осінь у місті лева» Наталки та Олександра Шевченків).

Критики захищають вітчизняне масове мистецтво, апелюючи до популярності окремих жанрів. Особливу активність у цьому виявляють віддані читачі й оглядачі української фантастики й фентезі. Ще в 2004 році **Марина Муляр** емоційно доводила право жанру на існування й любов публіки: «Мені набридло вибачатися! Так, мені набридло вибачатися за мою любов до фентезі!» (стаття «Контроверсійно про фентезі» [300, 83]). Про перспективи цього жанру розмірковувала письменниця й критик **Єлизавета Дворецька** в статті «Конан у жупані. Трохи про долю слов'янської фентезі» (2004) [115].

**Володимир Пузій** у статті «Чекаючи на вітчизняного Т.» (тобто Толкієна; сайт «ЛітАкцент», 12 травня 2011 року) аргументує потребу українського фентезі двома позиціями: 1) цей жанр впливає на формування ціннісних орієнтацій юного читача, бо говорить «...про кохання, дружбу, відданість, чесність без обов'язкової для мейнстріму іронічної недбалої посмішки...»; 2) жанр має виражене пізнавальне значення, здатен «...підвищити рівень обізнаності читача у різних сферах знань» (точні науки, історія, міфологія) [353]. Володимир Пузій назвав кілька чинників, що можуть посприяти появі «вітчизняного Т.». Насамперед це культурне підґрунтя – треба розробляти національну традицію «декорацій» («сетінгу» – від англ. setting), подібно до Дикого Заходу чи Британського середньовіччя. Варто пошукати автентичні «сетінги», скористатися готовими українськими «комплектами чарівних істот». По-друге, слід усвідомити істо-

ричні засади жанру, перекладати класичні для нього тексти українською, заснувати збірники і журнали для початківців, які створять «гумус» для вершинних досягнень. Критик наголошує, що українська фантастика «...не з'явиться на порожньому місці, не самозародиться у вакуумі. Має бути певне мовне середовище, тексти, від яких автор «відштовхуватиметься» [353]. Третім Володимир Пузій називає економічний чинник, розуміючи жалюгідний стан видання вітчизняної фантастики в Україні. Як вихід він пропонує розвивати профільні газети й журнали, заснувати курси для письменників-початківців. Однак за теперішніх обставин поява «українського Толкієна» була б радше дивом, ніж закономірністю, бо практично відсутнє інформаційне середовище [353].

У гострополемічній статті «Під ворожим прапором фентезі» (сайт «Літ-Акцент», 13 квітня 2011 року) **Яна Дубинянська** обороняє улюблений жанр від закидів у низькопробності й породженому ним «підлітковому ескапізмі» (втечі в субкультуру «рольовиків»). Для початку критик проводить «лікнеп» для представників літературних кіл, домовляючись про дефініції, відмежовуючи наукову фантастику від фентезі. Яна Дубинянська підкреслює, що справді гарні зразки жанру не обмежуються змалюванням інакшого, екзотичного світу – у них порушуються важливі для підлітка моральні, психологічні, соціальні проблеми. Так, у «Гаррі Поттері» авторка «проговорює без жодного дидактизму чи поблажливості до «маленьких читачів» «складні й важливі речі»; романи Марини і Сергія Дяченків виходять на «глобальний, філософсько-світоглядний рівень»; співавтори літературного імені «Генрі Лайон Олді» в жанрі «філософського бойовика» розв'язують «масштабні загальнолюдські питання», залучаючи дані багатьох гуманітарних наук; фентезійні твори Марини Соколян також позначені інтелектуалізмом [132]. Критик прагне встановити жанрову ієрархію, відмежувати справжні глибокі тексти від валу «ширвжиткових». Яна Дубинянська скептично ставиться до спроби нав'язати вітчизняній фентезі українізаційні завдання (привчити підлітків читати рідною мовою), а також до оцінювання книжок за мовою, а не за якістю, лише з огляду на національну кон'юнктуру. Отже, важливо, що дискусія про масову літературу в Україні поступово переходить до розгляду окремих жанрів і проблем, пов'язаних із їхнім функціонуванням у вітчизняному інформаційному середовищі.

До проблеми масової літератури в Україні послідовно й принципово звертається **Тамара Гундорова**. У монографії «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005) дослідниця стверджує, що «...суттєвим результатом літературного процесу останнього десятиліття стало переструктурування національної літератури, а саме – розвиток масової української літератури. Любовний жіночий роман і детектив, фентезі й еротика, молодіжний роман та готична повість з'явилися на книжкових полицях в Україні наприкінці ХХ сторіччя. І це вагомий здобуток українського пост-

модернізму, який став лабораторією інтелектуальних рефлексій і формальних експериментів – після-чорнобильською бібліотекою» [108, 63–64].

Новаторська праця «Кітч і Література. Травестії» (2008) спричинила новий виток дебатів, що, очевидно, дослідниця і ставила собі за мету («В Україні... досі не було серйозної розмови про долю масової, чи популярної, літератури. А між тим саме література українська до такої розмови дуже надається – і в аспекті літератури соцреалізму як масової культури, і в аспекті винайдення масової україномовної літератури в добу постмодернізму» [106, 9]; «Отож важливо бодай розпочати розмову про місце масової культури в розвитку національної літератури і при цьому доконче переглянути досить трафаретне й обмежене розуміння масової культури, яке по сьогодні можна зустріти в українському літературознавстві» [106, 9]).

Ми згодні з Агнешкою Матусяк, яка під час обговорення праці Тамари Гундорової на сайті «ЛітАкцент» назвала її «книжкою-провокацією», що має пробудити наукову громадськість [492, 57]. Полемічні ноти щодо обсягу понять «масова література», «масова культура», її місця у вітчизняному каноні, функцій у сучасному суспільстві вчуваються вже у виступах учасників (Олександр Пронкевич, Роксана Харчук, Агнешка Матусяк). Величезна заслуга Тамари Гундорової в тому, що вона ввела питання масової літератури в коло проблем, аналізованих теоретиками та істориками літератури. Агнешка Матусяк слушно твердить: «...невдовзі з'являться перші томи 12-томної «Академічної історії української літератури», яка без солідного наукового огляду популярної української літератури не зможе ані подати цілісну панораму українського письменства, ані накреслити провідні тенденції українського історично-літературного процесу» [492, 57].

Цікава дискусія навколо монографії Тамари Гундорової «Кітч і Література. Травестії» розгорнулася під час її презентації в межах роботи літературно-критичного клубу «Академічні бесіди» в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка у квітні 2010 року. Стенограма засідання клубу, дбайливо упорядкована Оленою Поліщук, вийшла друком у часописі «Слово і Час» (2011 рік, № 2 [5, 87–102]). Участь в обговоренні взяли такі відомі вчені, митці й журналісти, як-от: Микола Жулинський, Григорій Сивокінь, Тамара Денисова, Галина Сиваченко, Наталія Висоцька, Тетяна Свербілова, Тетяна Рязанцева, Наталя Шумило, Олена Дубініна, Людмила Тарнашинська, Євгенія Кононенко, Лариса Кадирова, Марія Рєвакович, Андрій Мокроусов та інші. У вступному слові авторка монографії наголосила на бракові спеціальних досліджень про кітч як «повноцінний естетичний феномен», про різні його форми, особливості творення й рецепції: «...Нині вже стає зрозуміло, що кітч неможливо звести до псевдомистецтва. Він емоційно і ясно втілює ідеї та ідеали, реалізуючи підсвідомі бажання людини й соціуму; він демонструє особливий, упізнаваний образ певних субкультур; він імітує т. зв. високе мистецтво і створює завдяки цьому одомашнений

вид мистецтва; зрештою, кітч виступає посередником у соціо-культурно-класово-гендерних міграціях» [5, 88–89]. У дискусії постали питання про співвідношення кітчу й духовності, кітчу й традиції, кітчу й народної творчості, кітчу й модернізму та постмодернізму, кітчу й гламуру, про кітч як стратегію читання й писання, про кітч свідомий і несвідомий, про розмивання кордонів між «високою» і «масовою» культурою, про рівні вияву кітчу в конкретних творах, про критерії його виявлення й розмивання самого поняття. Обговорення посприяло уточненню теоретичних позицій стосовно масової культури й літератури, активізації середовища літературознавців.

**«Голос читача».** Своєрідною паралеллю до академічної дискусії про масову літературу, «підводною течією» дебатів є обговорення у віртуальному середовищі, на Інтернет-форумах. Імовірно, що «топіки» – про масову літературу в Україні, про сучасне читання, про український бестселер – інспіруються форумчанами-філологами, які подеколи зізнаються, що їхній інтерес зумовлений фаховими завданнями: написання дипломної роботи, проведення соціологічного опитування, підготовка до семінарів із теорії літератури. На віртуальних форумах філологи не скуті академічними рамками, висловлюються максимально суб'єктивно, різко, у розмовному стилі, вчать сперечатися з нефаківцями – від архітектора до медсестри. До участі в онлайн-дискусіях, у віртуальних опитуваннях залучається велика кількість просто читачів, які переглядають власний літературний досвід. Це дає можливість аналізувати сприйняття масового письменства значною кількістю людей, які репрезентують різні типи читачів. Деякі думки, висловлені ними, вельми симптоматичні.

Ми проаналізували матеріали кількох форумів і спробували систематизувати висловлювання учасників, що складаються в колективну рефлексію над масовою літературою [див.: 253; 271; 350; 414; 424; 451; 452; 477; 515]. З огляду на анонімність мовців (більшість із них виступає під ніками, які неможливо ототожнити з конкретною людиною), ми не приписували цитати конкретним учасникам, при передачі думок дозволяли собі мінімальні виправлення орфографічних та пунктуаційних помилок, у цілому залишаючи графіку, стиль і мову – російську чи українську – недоторканими.

Питання, які пропонуються на форумах, по суті, збігаються з ключовими питаннями академічних дебатів: «Чи правомірний поділ на масову та елітарну літературу? що таке в такому разі масова література? і що таке тоді елітарна? чи справді «масова» література – низька і не варта уваги? чи варто вводити «поміж» ними також белетристику (як це робить Халізеv)? як виглядає цей поділ в історичному плані? як змінилася ситуація в епоху постмодерну?» [271]. Дискусія ведеться навколо термінології: на форумах завзято беруться окреслювати поняття «масова література». Поширені такі версії: «написана простою мовою», «жанри фентезі, детективів», «література, яку читають маси», «книги для всіх», «література, яка зрозуміла широким вер-

ствам населенням», «скоріше бізнес, ніж творчість», «одноденні книги типу Донцової і іншої дорожньої літератури», «это «Гарри Поттер» на украинском)))», «читиво для відпочинку», «недо-література», «мозкова жуйка, просто вбивця часу», «до шкільної програми вони (твори масової літератури) точно ніколи не потраплять», «такі книжки прирівняти до туалетного паперу», «просто зло или зло абсолютное», «пипл хаваает», «массовая література, которая рассчитана на любого не очень притязательного читателя, которому лишь бы почитать, не особо вдумываясь в сюжет, т.е. прочитал – и забыл (в общем, книги вроде Донцовой и т. п.)», «книги с большими тиражами, самые покупаемые и популярные», «своеобразные горячие пирожки в обложке... но бывают и исключения», «то, что лежит на полке «Читать модно», «читиво модное, легкое», «легко читаемая «попса» с хорошей раскруткой». Широкий діапазон дефініцій демонструє те, що масова література є не так аналітичною категорією, як аксіологічною, причому з амбівалентною оцінкою: маркованою негативно як щось шкідливе, неповноцінне, неякісне – і позитивно як дещо доступне, розважальне, модне, популярне, комерційно успішне.

Термін «елітарна література» викликає на форумах нерозуміння і неприйняття: «мені не подобається слово «елітарна». Я, наприклад, ні до яких-таким еліт не належу, а літературу читаю (от нахаба, а?)» [253]. Звучить думка про неможливість розрізнити «масову» та «елітарну» в сучасних умовах: «Загребельний, Курков чи Матіос – читаються масово, але переважно ця література за художнім рівнем, як на мене, відповідає поняттю елітарна» [272], «Ідіот» Достоевського елітарна книжка чи масова? Швидше елітарна. Але показали кіно і публіка в Росії її розкупила. То що, твір став масовим?» [253]. Отже, йдеться про сплутування понять «масовості» й «популярності» книг, а також про функціонування класичних творів у масовій культурі.

«Елітарність» літератури на форумах часом оцінюється як комерційна спекуляція: «Кожна людина підсвідомо вважає себе кращою за інших, своєрідною елітою, але для того, щоб цей статус став усвідомлюваним, потрібні певні знаки, які це підтвердять. Для когось таким знаком елітарності стає Коельо, для когось Ніцше, для когось Умберто Еко. Усі аудиторії вже давно прораховані, і читачем вдало маніпулюють і за допомогою нових книг, і за допомогою творів минулих віків» [253]. Учасники дискусій неодноразово акцентують зміну критеріїв, за якими оцінюються літературні твори: «сьогодні одна література масова, а інша ні. Завтра ж все буде з точністю до навпаки», «елітарна література створюється насамперед не мозками, а часом» [253].

Форумчани таврують елітарну літературу, яку ототожнюють з українським постмодернізмом: «Ну не хочу я читати про дебільні витівки збочених ідіотів! Дайте нарешті книгу про нормальних людей!» [31]. Дискутант звинувачує «елітарних» письменників у тому, що вони пишуть для вузького кола: «Українські письменники писатимуть для вибраних, а плебс читатиме



РОСІЙСЬКУ попсу», що їхні твори занадто песимістичні: «переважна більшість елітарного до афігівенія песимістична» (виділено в тексті. – С. Ф.) [272].

Дехто загалом заперечує розділення літератури на масову та елітарну, наголошуючи, що вибір книги визначає індивідуальний смак: «Что значит массовая??!! Каждый выбирает автора для себя и читает, что ему интересно. Я вообще никогда не подстраиваюсь под толпу...» [424], «кожен вибирає на свій смак. Мені подобається Ірванець, Дереш, Андрухович. І це тільки моя справа. Як подобається мені Франко і не подобається Шевченко. Як подобається Леся Українка... це тільки ваше діло», «ділить літературу мій внутрішній барометр» [424], «скільки не розробляй «чіткі критерії», а література – це тобі не точна наука, відносно усе» [253], «парадоксальним чином немає ні елітності ні поповості і водночас вони є, але об'єктивніше називати їх потрібно так: моє-не моє, подобається-не подобається, рулез-ацтой» [253], «є хороші твори і просто ...писанина» [253]. Масовість та елітарність визначається за допомогою читацької рецепції: «проблема масовості і елітарності не може обмежуватися тільки тим, як написані книги, бо кожен сприймає книгу по-своєму, і я впевнена, що навіть люди Вашого кола, шановна Ейсід, часом (а може, й часто) по-різному трактують прочитане» [272].

Поширена і протилежна думка: про неминучість поділу літератури на «елітарну» й «масову» через поділ суспільства на «пролетаріат» та «еліту». В одній із дискусій учасники групуються на «елоїв» та «морлоків», користуючись образами-знаками Герберта Веллса з роману «Машина часу»: «елої» захищають елітарну літературу, а «мороки» – масову. Від нових учасників дискусії вимагають визначитися, який табір він підтримує.

Надзвичайно гостре питання – існування масової літератури в Україні. Багато форумчан наголошують її відсутність: «Насправді в Україні такого немає – і слава Богу!!!», «Да не существует её!», «Україну, я конечно люблю ...но читать здесь нечего. Все настоящие шедевры и интересные книги пишут иностранцы», «неужели в Украине нет талантливых писателей, которые писали бы такие книги?! (фентезі) Пойдеш на Петровку – море российских авторов, а где спрашивается украинские?» [424]. Однак оцінюється цей факт по-різному: дехто радіє з того, що українцям не «запудрюють мізки» масовим читивом. Форумчани заперечують важливість створення української масової літератури: «Зрештою, не така вже й велика проблема – є в цій країні масова література чи немає. Головне, щоби не було масового безробіття. А про все інше можна прочитати й у газетах» [491].

Проте дехто нарікає на відсутність гарного читива, вважаючи, що масова література сприяє популяризації рідної мови: «Вважаю, що це дуже погано. Бо привернути увагу молоді до читання, без зайвих нотацій на прикладі героїв без масової літератури неможливо», «Для збереження мови треба толерувати «рідну» попсу, і нема на то ради», «молодь мимовільно прилучається

до українського, виробляє культуру читання українських книг, цінування свого» [272], «зараз для нашого широкого кола читачів потрібна цікава, недорога (в грошовому виразі) та зрозуміла література» [491].

Частина учасників дискусії гаряче заперечує відсутність українського масліту: «просто вона вам не потрібна, тому для Вас особисто вона і не існує. Я впевнений, що для вас також не існує, наприклад, сучасної австрійської або норвезької або індійської чи будь-якої іншої масової літератури» [424], «Я, наприклад, працюю в книгарні і можу вас запевнити, що продаються книги українських авторів досить непогано» [424]. Завважено регіональні відмінності сприйняття україномовної літератури: «Я знаю, що на заході України ситуація зовсім інша. СУЧ.УКР.ЛІТ. – ІСНУЄ І ПОСТУПОВО (ХОЧ І ПОВІЛЬНІШЕ, НІЖ ХОТІЛОСЯ Б) НАБУВАЄ МАСОВОГО ХАРАКТЕРУ» (виділено в тексті. – С. Ф.) [424]. Захисники українського масліту наголошують, що пройшло надто мало часу для формування повноцінного літературного процесу: «Ви очікували, що за 16 років у країні з'являться мільйони високоякісних книжок, все і одразу??? Даремно. Хоча зараз вже є багато класних авторів, але багато хто з них вчиться та експериментує. І не завжди результатами таких експериментів бувають бестселери» [491].

На форумах обов'язково обмінюються власними симпатіями-антипатіями щодо масових українських текстів: «Останні покупки – Роздобудько (вся серія), Кокотюха «Шукачі скарбів», «Легенда про безголового» (детективи для чоловіка), для себе ту ж Роздобудько (в неї є не тільки детективи), Наталка Сняданко...» [350]. Суперечки ведуться довкола окремих імен і їх місця в літературному процесі: «Скільки разів не намагалась хоча би починати читати його твори (А. Кокотюхи), з третьої сторінки вже нудно... не можу. Хоча сам автор мені симпатичний», «Шановна nestinarka, то не читайте надалі Кокотюху! Вас що, примушують? До речі, а що ви взагалі його читали? Ця література має свого вдячного (головне – постійного і масового) читача, і Кокотюха, мабуть, один з найкращих представників масової літератури» [452]. Доволі часто згадують імена Андрія Куркова, Марії Матіос, Любка Дереша, Дмитра Бондаренка, Ірен Роздобудько, рекламують їхні нові твори, інтерв'ю, письменницький імідж.

Захисники масової літератури доводять її корисність: вона є «підручником життя», може стати «першою сходиною» у формуванні літературного смаку: «Настоящая – стóящая – массовая литература всегда является проводником позитивных ценностей человеческой жизни, в ней всегда добро и благородство побеждает зло и низость, она всегда проводит четкую линию честной борьбы за справедливое решение» [253]. Проте частина учасників обговорення заперечує дидактичну спрямованість масліту і зводить її головну функцію до розважальної: «інколи бракує жартівливого іронічного відношення до всіх серйозних життєвих проблем» [272].

Учасники дискусій згадують про кризу читання в сучасному світі, наголошують на тому, що книги «мутували» в аудіоформат, що масовий український продукт повинен радше мати форму комп'ютерної гри, а не книги: «Молоде покоління читає по складах. Вони звикли до візуальної інформації. Іконки, фотки, аніме, фільми, 3D – це їхній світ. І мову засвоюють не від класиків, а з екранів ТБ та від диджеїв» [452], «Мені самому вже фізично неприємно тримати паперову книжку в руках, усе читаю з екранів – телефону, eBook, нетбуку, компа... Половину книжок із хати виніс у гараж, щоб менше пилу в домі» [452]. Трапляються і вкрай песимістичні прогнози: «поцінувачі літератури перетворяться у недалекому майбутньому на нечисленний гурточок за інтересами (щось на кшталт сучасних театралознавців), стануть такими собі викиднями сучасної цивілізації» [491].

У дискусії на форумах раз у раз порушується питання про співвідношення жанру й масовості. Читачів непокоїть зарахування всіх творів певного жанру до масліту: «Всіх-всіх авторів детективів треба вважали представниками неелітарної літератури? тобто не надто високого рівня? Чи як?» [272]. У деяких жанрів і авторів знаходяться захисники. У цілому ж, панує думка про різноякісність детективів, фентезі: «на підставі враження про одного чи кількох авторів не варто оцінювати весь жанр. У кожному є свої еверести. Навіть у фентезі і навіть у дамському романі» [253], «Я сподіваюсь, ви не прирівнюєте Конан Дойля до Даші Донцової?.. Очевидно, що між Мистецтвом, ремісництвом і банальним «штампуванням» існує різниця» [253].

Отже, учасники віртуальної дискусії оперують тим самим, по суті, набором аргументів, що й учені-літературознавці. Сама наявність «топіків» про українську масову літературу на форумах, зміст обговорення свідчать про те, що ця проблема є актуальною, болючою для українського суспільства.

Хоч і повільно, але дискусія про масову літературу в сучасній Україні розгортається. До неї підключаються не лише видавці й письменники, які першими відрефлектували наявну проблему, але й критики, історики й теоретики літератури, і це надає дебатам фахового характеру. Дискусія розширюється паралельно із накопиченням самого масиву маслітівських текстів, їхньою внутрішньою диференціацією, з появою «модних», «культових» авторів, сучасних «зірок». Приємно, що в ставленні до масової літератури перестають домінувати надмірні емоції: страх, гнів, роздратування чи некритичне захоплення. З'являється більш виважений, тверезий, об'єктивний, суто науковий погляд на цей феномен. Поле для дискусії збільшується завдяки залученню Інтернет-комунікацій, що мають потенціал оперативності реагування. Теза про неможливість опису сучасного літературного процесу без врахування «сектору» масової літератури, здається, стає самоочевидною.

### 3. Проблема українського бестселера

Проблема українського бестселера виходить за внутрішньолітературні рамці, стосуючись болісного самоусвідомлення вітчизняної культури, доконечної необхідності її модернізації, долання постколоніального комплексу меншовартості. Адже питання про бестселер – це насправді питання про успіх і визнання національного письменства і навіть ширше – українства. Чи може українська книжка (і культура) бути сучасною, популярною, комерційно успішною? Чи здатна вона витримати конкуренцію з бестселерами зарубіжними, особливо ж російськими? Чи спроможуться вітчизняні автори пристосуватися до ринкових умов існування літератури, або їхня творчість залишиться явищем вузькоелітарним, створеним для нечисленних і відданих україномовних читачів? Отже, в українському бестселері, як і в масовій літературі загалом, убачають мало не засіб національної консолідації, зняряддя порятунку вітчизняної культури від забуття. Звідси – пильна увага критиків, журналістів, авторів до проблеми створення бестселера в Україні, починаючи з 1991 року, так, начебто бестселер є обов'язковим атрибутом державності. Наталка Білоцерківець у 1998 році констатувала: «...клята Нобелівська премія і той нікчема бестселер заповнили, на жаль, усі наші думки» [30, 28].

Гарячковість подібних розмов і «заклинань» бестселера спародіював Юрій Андрухович у романі «Дванадцять обручів»: «Якось йому [Артуру Пені] спало на думку написати бестселер (у внутрішньопроцесуальному гетто з параноїчною нав'язливістю саме дискутувалася ця перспектива – і де наші бестселери? і чому ми не маємо бестселерів? і хто нарешті написав би для нас бестселера? здавалося, що на цьому ґрунті поїхали дахом усі навколо, від високочолих авторитетів-ідеологів до вічно дезінформованих і активних у пліткуванні газетних парвеню), таким чином йому захотілося показати всьому цьому кодлові півруки, язика і щось там ще» [11, 71].

Бестселер – одне з найцікавіших явищ сучасної масової культури, «ключ» до її розуміння, за висловом російської вченої Ірини Тартаковської [431, 177]. Його існування зумовлюється як соціологічними й економічними, так і культурними і внутрішньолітературними чинниками. Тому дослідження феномена бестселера неминуче стає міждисциплінарним. Дискусія навколо природи бестселера щойно розпочалася на пострадянському терені. Зарубіжна гуманітаристика на сьогодні нагромадила великий масив праць, присвячених цьому питанню. Найбільш авторитетні – монографії Френка Лютера Мотта «Золоті множини. Історія бестселерів у Сполучених Штатах» (1947), Еліс Пейн Гекетт – серія праць «50 років бестселерів. 1895–1945» (1945), «60 років бестселерів. 1895–1955» (1956), «70 років бестселерів. 1895–1965» (1967), «80 років бестселерів, 1895–1975» (1977, спільно з Джеймсом Генрі Берком), Джона Сазерленда «Бестселери: популярна белет-

ристика 70-х років» (1981), «Бестселери. Дуже короткий вступ» (2007), «Читаючи десятиліттями: п'ятдесят років національних бестселерів» (2002), Клайва Блума «Бестселери. Популярна белетристика з 1900 року» (2002). Окремі аспекти розвитку феномена бестселерів висвітлені в працях Рези Л. Дудовіц «Міф про супержінку: жіночі бестселери у Франції та Сполучених Штатах» (1990), Скотта МакКрекена «Чтиво. Читаючи популярну белетристику» (1998), Майкла Корди «Укладаючи список: культурна історія американського бестселера, 1900–1999...» (2001) та ін.

Дискусія про сутність поняття «бестселер» досі не вичерпалася в зарубіжному літературознавстві. Певну невпорядкованість у вживанні терміна фіксувала ще в 1990 році, приміром, Реза Л. Дудовіц: «Критики, видавці і публіка використовують і розуміють термін «бестселер» у численних різноманітних і часто суперечливих значеннях. Сьогодні лейбл «бестселер» автоматично прикрашає обкладинки багатьох щойно виданих книг... Як інтерпретувати це безладне вживання терміна «бестселер»? Чи дійсно всі ці книги написані авторами, чий роман були продані в достатній кількості копій, щоб забезпечити собі місце в національних списках? Чи «бестселер» тепер позначає певну форму або жанр літератури, що передбачає специфічну публіку? І якщо це справді так, то які цінності, визначені межами жанру, приховані за цим ярликом? ...Що робить роман бестселером і чи змінюються його критерії значною мірою в різних країнах? Чи означає термін «бестселер» те саме явище в інакшому культурному середовищі? Чи обов'язково підтверджується статус бестселера в одній країні, коли роман перекладають чи експортують до іншої?» [558, 19].

Звісно, феномен літературного успіху, особливої популярності існував віддавна. Однак до ХІХ століття накладі найчитаніших книжок зрідка перевищували кілька тисяч примірників. Поява бестселерів стала можливою лише зі здешевшенням книжки, коли вона стає загальнодоступною. Реза Л. Дудовіц наголошує, що вирішальними для існування бестселерів стало запровадження авторського права, а також відрахувань із продажу книжок (письменницьке роялті). Саме тоді літератори стали зацікавлені у створенні комерційно успішного продукту [558, 24].

Культура бестселерів прийшла зі США, де й зафіксоване перше вживання цього терміна (1889 рік, газета «The Kansas Times & Star»). У 1895 році Гаррі Тьюрстон Пек став друкувати – спочатку щомісяця, а згодом щотижня – у журналі «Букмен» списки книг, які добре продавалися в американських містах. Пізніше публікація списків бестселерів розповсюдилася в Європі – у Великобританії, Франції, Німеччині та інших країнах. Однак є національно-специфічні риси у формах культури бестселерів: так, у США списки бестселерів оприлюднюють загальнонаціональні газети, а у Франції – журнали. У видавничій практиці бестселери розрізняються також за критеріями «художня / нехудожня література» (fiction / nonfiction), а також за типом обкла-

динки – «тверда / м'яка» (hardcover / paperback). Із початку нового тисячоліття запроваджено також субкатегорію «дитячого бестселера».

Розгляд проблеми бестселера неминуче приводить до необхідності встановити чіткі термінологічні межі на літературному полі. Термін походить від англійського «*bestseller*» (або «*best seller*»), де *best* – найкращий, *sell* – продавати, буквально: «те, що продається найкраще». Сергій Чупринін у праці «Життя за поняттями» наводить терміни-аналоги зі сфери інших видів мистецтва: «шлягер» або «хіт» у популярній музиці, «блокбастер» стосовно кінематографу [494, 70–71]. Таким чином, окреслити бестселер можна кількісно, враховуючи обсяги продажу книги. На цьому наполягає, приміром, Клайв Блум: теоретично бестселер – це «літературний твір, проданий у максимальній кількості примірників (книжки в певному ціновому діапазоні) максимальному числу людей за певний проміжок часу» [534, 6]. Як бачимо, у такій дефініції до кількісного критерію долучено критерії ціни та часу. Та й сам науковець підкреслює, що це просте теоретичне визначення розходиться з практикою: адже варто уточнити, що саме вважати примірником книги – екземпляр у твердій (hardback) чи м'якій (paperback) обкладинці або серійне видання, який часовий проміжок брати до уваги – місяць, рік або все ХХ століття, що розуміти під «літературою» тощо [534, 6].

Дослідники також прагнули уточнити, яке конкретне число продаж розуміти під «максимальним». Френк Лютер Мотт вивів особливу **формулу для обрахунку бестселера**: повні продажі книги повинні дорівнювати одному відсотку від населення США в десятиліття, коли вона була видана [636, 6–7]. Важливо, що до формули включений показник населення певної країни, адже бестселер – здебільшого національне явище, і дуже мала кількість книжок стають всесвітньо популярними. Тому потрібний «максимальний» обсяг продажів для США не може бути однаковим із британським чи французьким, польським чи українським. Однак, Джон Сазерленд, аналізуючи формулу Мотта й загалом схарактеризувавши її як «статистично чітку» й «аналітичну», піддав сумніву взятий часовий проміжок – десятиліття: більшість бестселерів не «живе» так довго, «бестселери – це книги року (часом місяця або тижня), але не десятиліття» [676, 6; 683, 63]. Окрім того, Джон Сазерленд не погоджується з розумінням Моттом бестселера як «звичайної книги, що досягла надзвичайного успіху» [676, 6] – адже бестселер є «інакшим», є «зіркою» з-посеред решти книг, і саме ця його «інакшість» має стати предметом дослідження.

Еліс Пейн Гекетт, яка впродовж багатьох років студіювала історію американських бестселерів, укладаючи вищезгадані праці, користувалася в них суто таксономічним підходом, за словами Джона Сазерленда. Для неї бестселери – це книги, що з'явилися в американських списках бестселерів [590, 1–2]. Довіра до цих списків, які традиційно друкуються в загальнонаціональних газетах «New York Times», «Publishers Weekly» і вибудовуються на основі комп'ютерного узагальнення даних із тисяч книгарень, дуже велика. Вважа-

ється, що ці списки невіддатні до маніпуляцій чи фальсифікації. В Америці, пише Сазерленд, для письменника велика честь стати № 1 у списку «Нью-Йорк Таймс», від часу перебування в списку можуть навіть залежати додаткові гонорари, обумовлені в контракті автора із видавництвом [676, 14].

Динаміка продажу є надзвичайно важливим показником для окреслення феномена бестселерів. Саме на її основі Робер Ескарпі, французький соціолог літератури, побудував типологію бестселерів: «фастселери» (*fastseller*, від *fast* – швидко) – книжки, що швидко сягають максимального успіху і швидко забуваються; «стедіселери» (*steadyseller*, від *steady* – постійно) – книжки, що спочатку продаються повільно, але загалом стабільно добре упродовж значного часу. Третій тип – власне «бестселер» поєднує перші два типи: книга починає як «фастселер», а згодом стає «стедіселером» [Цит. за: 558, 29]. Джон Сазерленд зауважив, що це визначення технічне, однак ним важко скористатися для аналізу таких явищ, як «автор бестселерів» або «жанр-бестселер». Критично оцінив дефініції Ескарпі й Скотт МакКрекен, для якого «... термін «бестселер» звичайно описує великі продажі за короткий час, але не тривалу популярність» [621, 22].

Різні типи динаміки популярності творів можуть засвідчувати розрізнення бестселерів і класики. Так, у типології російського вченого і професійного винахідника Ігора Вікентьєва всі твори – не лише літературні, але й фільми чи суспільні винаходи – поділено на два типи: «імпульсні» та «довгограючі». Перші «привернули увагу значної кількості людей на короткий час... кілька тижнів або місяців», їх асоціюють із поняттями «хіт», «хіт сезону», «бестселер». Другі «привертають увагу значної кількості людей... на досить значний час, часто протягом кількох поколінь...», їх називають «великі книги», «класичні твори», «класика» [64].

Джон Сазерленд твердить, що визначення бестселера мусить бути нейтральним і непейоративним. Він розуміє бестселер скоріше як «фастселер», що не доживає до середнього віку, бере до уваги головним чином книжки в м'яких обкладинках, обсяг продажу яких для США коливається в межах від 1 до 6 мільйонів (відповідно, для твердих обкладинок – від 100 до 800 тисяч) [659, 8]. Часте використання прикладки «бестселер» на обкладинках книжок Сазерленд вважає суто рекламним трюком, справжнє значення цієї прикладки – те, що твір продається краще за середній рівень [676, 11].

Як видно зі сказаного, у зарубіжному літературознавстві немає однакостайності щодо «статистичного» розуміння бестселера. Кожний науковець мусить заново визначати це поняття в рамках власної студії і вносити потрібні уточнення й обмеження: приміром, брати до уваги виключно белетристику, або виключати з матеріалу успішні дитячі книжки, або не визнавати так звані «ранні бестселери» XIX століття, позаяк тоді не існувало самих списків популярності тощо. Очевидно, що винятково статистичного критерію не досить для інтерпретації явища бестселера, тому увага вчених, самих

письменників, читачів і критиків раз у раз звертається до його внутрішніх якостей, до царини естетики, мистецької природи.

Оглядаючи функціонування терміна «бестселер» у сучасному літературознавчому просторі, Сергій Чупринін зупиняється на трьох його трактуваннях. Відповідно до **першого**, бестселер визначається залежно від великої кількості проданих копій (від 5 до 100 тисяч примірників). Однак при цьому не враховується зміст книги або її приналежність до літератури fiction чи non-fiction. Тому ми можемо зустріти в Інтернеті, поруч із художніми новинками, рекламу таких бестселерів, як посібники із бухгалтерського обліку, практичної психології чи кулінарного мистецтва. Так, серед списку американських бестселерів лідерами є книга про виховання дітей Бенджаміна Спока, кухарська книга, словник Вебстера, кишенькові атласи і «Книга рекордів Гіннеса».

**Друге трактування** стосується лише царини художньої літератури та міدل-літератури. Йдеться про тексти «вдалі», особливо «розкручені», «доступні розумінню людини будь-якої читацької кваліфікації». Чупринін наголошує, що таке розуміння близьке книгопродавцям і видавцям, на ньому базують певну стратегію (конкурси, премії, піар), яка спрямована на пошук і промоцію книг [494, 71–72].

Лише в **третьому трактуванні** йдеться про власне літературні, естетичні якості бестселерів. Тут бестселер набуває жанрового виміру, стаючи «історично особливим типом великого повістування», за висловом Ігоря Смирнова. Сергій Чупринін стверджує: «Жанротворчою ознакою бестселера слід визнати контрапунктну взаємодію тривіального з екстраординарним, тобто випробуваних, легко впізнаваних сюжетних, персонажних і стилістичних формул, узятих із літератури масового попиту, з результатами креативної авторської винахідливості» [494, 72]. Отож, бестселери в такому розумінні не можуть бути окреслені як явища суто тривіальної літератури, хоча й користуються її прийомами. Ігор Смирнов запроваджує поняття «інтелектуальний бестселер», часом ототожнюючи останній із «бестселером узагалі» [494, 72–73]. Оригінально описала «рецепт бестселера» російська письменниця і критик Ольга Славнікова: «трохи трешу<sup>14</sup>, трохи філософії» [405].

Однак інші вчені, зокрема згадана вище Реза Л. Дудовіц, заперечують жанрове тлумачення бестселера: серед бестселерів зустрічаються твори найрізноманітніших жанрів – «від трилера до детективу» [558, 34]. Джон Сазерленд у роботі «Читаючи десятиліттями: п'ятдесят років національних бестселерів» (2002) запропонував говорити про «жанри-бестселери» (bestselling genres), тобто такі, що традиційно мають високі продажі – романи, детективи, наукова фантастика і горори [677, 59]. Скотт МакКрекен у монографії «Чтиво: читаючи популярну белетристику» (1998) зазначає, що бестселери можуть становити «гібридні жанри, поєднуючи кілька елементів популярного наративу» [621, 40].

<sup>14</sup> Треш – від англ. trash – сміття, макулатура, халтура.



У такого роду творів, на думку вченого, навіть більше шансів стати бестселерами.

Слушну думку висловила Марія Черняк: «Сьогодні слово «бестселер»... втративши помітку «економ.», набуло іншого стилістичного забарвлення і позначає захоплюючу, успішну, модну книгу» [485, 6]. Варто зауважити, що доволі часто критики й науковці а-пріорі визнають низькою літературну якість бестселера, оскільки він є продуктом масової культури: чи ж може масі подобатися щось справді вартісне? Так, ще за радянських часів В'ячеслав Шестаков у книзі «Міфологія ХХ століття: критика теорії і практики буржуазної «масової культури» атакував американську систему бестселеризму, засновану не на художніх цінностях, але на комерційному успіхові, і цитував принагідно американського історика Деніела Бурстіна: «список бестселерів слід вважати списком найгірших книжок. Книгарні продають не талант, а ім'я» [501, 98]. Подібне ставлення до бестселерів стало звичним у навчальних курсах літератури в університетах США. Так, Реза Л. Дудовіц говорить, що «...більшість студентів-філологів учать, що комерційний успіх книги – часто найсильніший аргумент супроти її літературної якості» [558, 20].

«Літературознавча енциклопедія», укладена Юрієм Ковалівим, визначає поняття «бестселер» у такий спосіб: «...книга, яка видається масовим тиражем, враховуючи неவிбагливий читацький попит чи комерційні інтереси, часто зумовлені модою, сенсаційною темою; зазвичай має м'яку обкладинку» [251, 125]. На наш погляд, ця дефініція дещо обмежує значення терміна: адже бестселерами можуть ставати, та й стають, твори класичні, наділені високими художніми вартостями, або й нехудожні тексти. Наприклад, серед списку ранніх бестселерів, виданих до 1895 року і проданих накладом більше 1 млн. примірників, значаться Біблія, алегорична книга англійського протестанта Джона Беньяна «Шлях пілігрима», романи «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо і «Мандри Гуллівера» Джонатана Свіфта, твори Чарльза Діккенса, Віктора Гюго, Лева Толстого...

«Зоряний» статус якоїсь книги і чинники, що його зумовили, цікавлять не лише філологів або культурологів, але, ясна річ, і практиків літературного процесу. Із зятятістю шукачів філософського каменя чи еліксиру безсмертя вони намагаються віднайти **«рецепт»**, **«таємницю»** чи **«формулу» бестселера**. Причому автори, які успішно досягли бажаного статусу, аж ніяк не квапляться ділитися «секретами поетичної творчості» з новачками та любителями: на ринку масової літератури існує жорстка конкуренція. Тому автори бестселерів переконують у відсутності якоїсь певної формули, у кращому випадку обмежуються банальними порадами «бути щирим», «одразу зачепити читача і тримати його в напрузі весь час» (див. опитування популярних російських белетристів «Як написати бестселер» [177]).

У відсутності готових рецептів упевнені літературознавці. Так, Френк Лютер Мотт у праці 1947 року пише: «Створення бестселера не слідує якомусь зразку чи зразкам, не більше, ніж народження успішної людини» [636, 285].

Загалом, бестселер завжди «непередбачуваний». У цьому випадку скоріше діє комбінація певних чинників, які ведуть до успіху книги. Цю комбінацію описують по-різному. Володимир Панченко назвав три чинники успіху книги: «літературні достоїнства твору», «урахування психології й смаків масового читача», «промоція, «проштовхування» твору» [513, 41]. Борис Акунін у згаданому опитуванні стверджує: «Формула бестселера складається з трьох компонентів: якісний текст + грамотне подання + фортуна. Перше залежить від письменника, друге – від видавця, третє – Самі Знаєте Від Кого» [177]. Причому третій – ірраціональний – компонент є визначальним.

Гаряче бажання письменників-любителів написати бестселер породило ціле відгалуження навчальної літератури – від грубесних письменницьких самовчителів із цього ремесла до численних статей у популярній пресі про «золоті правила» або «десять кроків» до написання бестселера. Останнє трактується суто технологічно: у назвах ідеться навіть не про «писання» як творчий процес, а про «конструювання» (manufacturing) успішної книги. Поради, що даються аматорам, переважно тривіальні, вони стосуються вдалого вибору героїв, сюжету, знання матеріалу, правдивої мови тощо.

Результативність цих порадників можна піддати сумніву: якби формула бестселера справді існувала й була загальнодоступною, то бестселери штампувалися б масово, й перша-ліпша книга могла б стати «зоряною», а її автор – «зіркою». Однак бестселер, як і раніше, лишається явищем рідкісним, винятковим. Недаремно автор порад такого штибу Андрій Гусєв до раціоналістичної назви статті «Як написати бестселер...» додає скептичне «...і чи треба це робити?», а в самому опусі, поміж рекомендацій, розпачливо зазначає: «Всі розуміють, що вірогідність сконструювати бестселер близька до нуля і що переважна частина літературних творів приречена на забуття» [110]. Олександр Балод, продивившись кілька посібників для майбутніх авторів бестселерів, вважає їх доволі суперечливими: «Головна їхня шкідливість – це синдром «Брюса всемогутнього», навіювана читачеві ілюзія того, що йому вдалося опанувати секрети літературної майстерності. Література – той самий спорт. Найкраща теорія не зробить людину чемпіоном, якщо вона не витратила роки на наполегливі тренування. Але й тренування під керівництвом найкращого тренера не мають сенсу, якщо в учня немає природного обдарування» [16].

Літературознавці, замість робити літературно-культурологічні узагальнення, воліють розбирати чинники популярності в «case-studies», аналізуючи надзвичайно успішні твори. Розглянемо дві статті такого характеру: «Єретик, або Короткий курс зі створення бестселера. («Безкорисливе письмо» Дена Брауна)» Яни Дубинянської та «Три мушкетери»: уроки створення бестселера» Олександра Балода. Авторка першої вбачає чинники успішності Дена Брауна насамперед у бездоганності сюжету, фабули й композиції, у прорахованій «голлівудській кінематографічній основі» творів; у харизматичності

героя його романів – професора Ленгдона, який із «...рафінованого інтелегента-«окулярника» ...трансформується у мужнього супермена, відважного, спритного і міцного фізично, у поєднанні цих непеєднаних іпостасей вивворюючи виняткової чарівності чоловічий образ» [131]. Яна Дубинянська акцентує на правильному, своєчасному виборі жанру конспірологічного роману, що резонує з бажанням публіки долучитися до таємниць езотеричного знання – це діє сильніше за просту пізнавальність тексту. Критик вважає, що на руку Брауну зіграв його безкорисливий інтерес до самого процесу написання романів, задоволення від творчості. На довершення – конфлікт із католицькою церквою, що привернув увагу публіки.

Олександр Балод у згаданій статті називає 12 чинників створення бестселера. Насамперед «бестселер – це співтворчість». Критик вустами Дюма радить скористатися з праці помічників, менеджерів, а тепер ще й спонсорів із «капіталом». По-друге, «бестселер – це тло, і краще тло – це історія». Читачів легко зацікавити відмінностями в способі життя і мислення, давні епохи мають свій чар для сучасників. По-третє, «бестселер – це вимисел, казка», адже письменник не повинен суворо дотримуватися історичної правди – задля успіху він має виходити за рамки буденного. По-четверте, «бестселер – це герой», який має вирізнитися на загальному тлі, бути привабливим і втілювати одвічний архетип героїчного начала. По-п'яте, «бестселер – це герой і колектив»: у головних ролях книг має бути три-чотири особи, наділені різними типами характерів, що, проте, синергетично доповнюють і посилюють один одного. По-шосте, «бестселер – це антигерой», який також має бути непересяченим (хоч і не яскравішим за героя) і втілювати глобальне зло. По-сьоме, «бестселер – це ідея», яка не обов'язково має бути глибокою чи оригінальною, але близькою і зрозумілою широким масам читачів. По-восьме, «бестселер – це нестандартне мислення», вміння автора виходити за рамки штампів і стереотипних ситуацій. По-дев'яте, «бестселер – це боротьба», обов'язковий конфлікт добра зі злом. По-десяте, «бестселер – це ремейк», вміння використати популярні сюжети попередників у постмодерністському ключі. Одинадцятий пункт – «бестселер – це серіал», оскільки читачі не хочуть розлучатися з улюбленим героєм, що перетворюється на бренд. Дванадцятий пункт – «бестселер, як і військове мистецтво, – це правильне сполучення стратегії й тактики», тобто таланту й літературної майстерності [16].

Таким чином, критики визнають, що для створення бестселера необхідний у першу чергу якісний текст, який зможе заволодіти увагою публіки. У ньому мають бути враховані певні закономірності, що й складаються у «формулу» або «рецепт» бестселера. Проте серед чинників бестселеризації твору обов'язково згадують успішну кампанію із його просування на ринок. «Дітиськом реклами» називає бестселер Євген Немировський [311]. Джон Сазерленд твердить, що феномен бестселера не можна розглядати ізольовано, лише

як породження свідомості автора. Співтворцями бестселера є весь ланцюг літературних агентів, видавців і продавців [676, xii]. Теоретик запровадив термін «**бестселеризм**» на позначення всього механізму зі створення бестселера.

Віктор Едвард Нойбург гадає, що «бестселер скоріше штучно створюється, ніж народжується» [641, 31]. Успіх книги прогнозується заздалегідь. Бувають випадки, коли книгу проголошують бестселером ще на тій стадії, коли вона є просто задумом, ідеєю, але задумом відомого й «розкрученого» автора бестселерів. Реза Л. Дудовіц писала, що «статус бестселера традиційно позначав широку популярність у читачів, але сьогодні цю прикладку часто використовують ще *до того*, як успішність книги підтвердилася» (курсив наш. – С. Ф.) [558, 25]. Тому знак «бестселер» на обкладинці частіше за все є видавничим трюком. Книгопродавці використовують механізми «роздмухування» успіху, крикняви навколо новинки, щоб привернути увагу. Це відбито в парадоксально-іронічному афоризмі Деніела Бурстіна: «Бестселер: книга, яку добре розкупають тому, що вона добре продавалась».

Система бестселеризму має апробовані способи промоції книжок: оригінальні презентації, автограф-сесії письменників, їх поїздки країною, буклети й постери, що повідомляють про книгу, розвинена система рецензування й реферування новинок ринку. Літературна індустрія охоче використовує феномен трансмедійності: прогнозований бестселер негайно «перекладають» мовою кіно, телемистецтва, випускають комп'ютерні ігри, комікси й сувенірну продукцію. Про контракт на знімання фільму чи серіалу за книгою обов'язково повідомляють на її обкладинці у видавничих анотаціях. Джон Сазерленд пояснює таку «синхронну» бестселеризацію комерційними інтересами гігантських корпорацій, які включають підрозділи-видавництва, кіностудії, телеканали тощо [676, 32]. Виходить, сучасний бестселер – це безумовно продукт новітніх промо-технологій, вибудованих за всіма законами ринку.

Отже, бестселер – явище складне, поліфункціональне, його окреслення повинне враховувати статистично-економічний, естетичний та маркетингово-технологічний аспекти. Як продукт культурної індустрії, закони якої піддаються раціоналізації, бестселер можна вирахувати і «зробити». Позаяк бестселер є літературним твором, поява якого зумовлена суб'єктивними чинниками, у долі суперуспішних книжок є значна частка ірраціонального, непередбачуваного. Бестселер – наслідок унікального збігу запиту публіки і пропозиції письменника, а відчутти, відрефлектувати масовий інтерес можна хіба що інтуїтивно. Звідси впливає непрогнозованість бестселерів і відсутність дієвих формул для їх написання.

Повернімося до вітчизняних реалій. Проблема створення українського бестселера в 90-х роках ХХ століття Оля Гнатюк пов'язала з процесом **глобалізації**, що, на її думку, «...видається шансом, а не загрозою для української культури». Саме масова культура здатна «розширити» «сферу

використання української мови». У цій контексті дослідниця позитивно оцінює дублювання зарубіжних серіалів державною мовою, визнає слушним заклик критиків «створити український бестселер» [89, 28], проте нарікає, що цей заклик лишився без відповіді.

Про неспроможність української постколоніальної культури кінця ХХ століття народити бестселер міркує Євген Баран у книзі «Навздогін дев'яностим» (2006), влучно назвавши відповідну главу «Бестселер: шукання чорного kota у темній кімнаті». Критик згадує успішних авторів: Юрія Андруховича, Василя Кожелянка, Оксану Забужко, Павла Загребельного, Валерія Шевчука, – чий твори викликали резонанс у середовищі гуманітаріїв. Однак висновок Євгена Барана невтішний: «Бестселер у нас поки що неможливий. Власне, сам твір може з'явитися (і, напевне, з'являється). *Неможливий принцип бестселера*. Відсутня інфраструктура, яка б працювала на «мусування» читацької свідомості. Відсутня культура бестселера. Відсутній національний простір» (курсив наш. – С. Ф.) [17, 13]. На думку критика, в Україні існують культові автори, хоча розголос навколо деяких із них роздмуханий штучно; відсутні, проте, культові книжки.

Схожі думки висловила Наталка Білоцерківець у статті «Література на роздоріжжі» (1998): «...*бестселер у прямому значенні слова*, тобто «книга, що найкраще продається», має масовий наклад і масовий попит, – в Україні на сьогодні просто неможливий. Це стосується не лише української (точніше, україномовної) книги – навряд чи українським бестселером може стати й російськомовне видання» (курсив наш. – С. Ф.) [30, 28]. Критик вважає, що безповоротно минули часи «радянських» бестселерів – книжок Булгакова, Рибаківа, «Роксолани» Павла Загребельного. Причина – збайдужіння українців до книги, розчарування й недовіра до письменників. Висока популярність можлива хіба що для інтелектуальних книг (Білоцерківець розглядає романи Андруховича «Перверзія» та Забужко «Польові дослідження з українського сексу», яким удалося «розворушити» «мляве довоколалітературне середовище»). Свої надії авторка статті пов'язала з молодшим поколінням потенційних авторів бестселерів – Юрієм Винничуком, Андрієм Кокотюхою. Вона відзначила літературні переваги кримінального роману «Шлюбні ігрища жаб»: «...*бурхлива динаміка сюжету, яскравість кримінальних персонажів, оригінальна символіка фіналу... видимість справжнього життя, вкупі з мораллю про руйнівну силу грошей...*» [30, 29]. Проте відсутність інфраструктури книжкового ринку: професії рекламних агентів для письменника, мережі розповсюджувачів – унеможлиблює перетворення цікавої книжки на бестселер в українських умовах.

У 2003 році Національна спілка письменників України на Творчому об'єднанні критиків провела обговорення питання «**Що таке український бестселер?**» (матеріали дискусії друкувалися в лютневому числі «Слова і Часу» того ж року). Власне, приводом для розмови стали популярні твори

Василя Шкляра «Ключ», «Елементал». Під час зустрічі виступили Володимир Панченко, Володимир Даниленко, Олександр Яровий, Григорій Сивокінь та автор романів. Володимир Панченко окреслив бестселер як «результат поєднання кількох чинників: літературних достоїнств твору; урахування психології й смаків масового читача; промоції, «проштовхування» твору» [513, 41]. Критик правдиво наголосив, що в українській ситуації діє фактор мови («...україномовній книжці доводиться витримувати нерівну конкуренцію з російськомовною...»), саме тому «...поняття «український бестселер» дуже умовне, якщо не сказати – сумно-іронічне» [513, 41].

Солідаризувався з професором Панченком Володимир Даниленко, який порушив під час дискусії гостре питання: «Чи можна заробляти на українській літературі?» [513, 42], принагідно нарікаючи на «експансію російської книжки і динамічний розвиток російськомовних комунікацій в Україні» [513, 43]. Проте критик відзначив складність самого завдання – створити якісний продукт: «...відчувається дефіцит авторів, що вміють цікаво закрутити простецький сюжет або видушити сльозу із сентиментальної жінки» [513, 43]. Володимир Даниленко вважає, що наявність власної культури є умовою створення «повноцінного суспільства» в Україні. Без цього неможливо подолати колоніальну залежність від Росії. Тому перед українським бестселером стоїть завдання «розірвати три кола, які зводять його до маргінального явища: вузьке коло українських філологів та літераторів, коло масового українського читача й, нарешті, коло українського російськомовного читача» [513, 43].

Розглядаючи роман Василя Шкляра «Елементал» як певну «заявку» на вітчизняний бестселер, учасники дискусії наголосили на художній вартості твору, його відповідності канонам розважального письменства: фабульній напруженості, привабливому образі супергероя, кавказькій екзотиці, стильовій вправності (мова не «рафінована», але й не «примітивізована» – Олександр Яровий [513, 43]). Автор роману також вважає впізнаваність стилю чи не головною своєю заслугою. Василь Шкляр зізнався, що ставив за мету створення читабельних книжок, адже, за його словами, «література і кіно... найсильніші чинники українізації» [513, 43].

До звіту про дискусію в НСПУ редактори «Слова і Часу» долучили низку статей з подібної проблематики Ярослава Голобородька, Олександра Брайка та Олега Соловєя [див.: 42; 92; 411], де розглянуто співвідношення масового / елітарного у творах Василя Шкляра та Євгенії Кононенко і зроблені певні узагальнення щодо становища популярного письменства в Україні. Ярослав Голобородько зафіксував в «Елементалі» «...майже повний «джентльменський набір» сучасної (та й уже не дуже сучасної) «масової культури» [92, 45], тому для критика це «симптоматичний роман» у тому аспекті, «що дає можливість аналізувати, як західні художні стандарти починають опановувати українським літературним ґрунтом» [92, 47]. Учений використовує «подвійну

оптику», аналізуючи твір Шкляра. Виявляється, що «із погляду сьогодення» роман частково позначений новизною, оригінальністю, свіжістю (хоча й не є «рубіжним»), однак «із погляду вічності» є досить тривіальним – «звичайнісінька... прозова «попса» [92, 47]. Ярослав Голобородько, характеризуючи «Елементал» як «ретрансляцію кітч», зі смутком нарікає на вторинність українського масліту стосовно західних зразків, пропонуючи натомість тягтися до «естетичної планки» елітарного письменства. Критик закликає до створення власного оригінального літературного продукту, здатного підкорити світ.

Болючої проблеми торкнувся Андрій Кокотюха в статті **«Що таке «український бестселер»**, опублікованій на сайті «Буквоїд» 28 серпня 2010 року. До питання він підійшов як автор масових жанрів, який претендує на успіх. Андрій Кокотюха формулює парадокс: він відомий автор, чиї книги стабільно добре продаються, але він ніколи не зможе заробити хоча б мільйон гривень. Письменник ставить діагноз українському книжковому ринку: «...Україна – споживач такого товару, споживач як бестселерів-одноденок, так і бестселерів світових, перевірених часом. Проте дивним і незрозумілим мені чином Україна НЕ ВИРОБНИК таких бестселерів» (виділено в тексті. – С. Ф.) [205]. Звідси – розмивання самого поняття «бестселер» в українських реаліях: «в Україні бестселер – це не книга, яку купив і прочитав 1 мільйон українців, а та, про яку говорять експерти «Книжки року», «Кореспондента», «Книги року Бі-Бі-Сі» [205]. На думку Кокотюхи, великих тиражів «не побачить, як своїх вух», жодний із авторів – хоч масової, хоч елітарної літератури, незалежно від жанру. Проте бестселери можна відшукати в радянській історії літератури: книжки Павла Загребельного, Володимира Малика, Ростислава Самбука, Олега Черногуза мали мільйонні тиражі, їх вважали дефіцитом і викрадали з друкарень.

Найсуттєвіша причина ненормального функціонування ринку в Україні – зруйнована мережа книготоргівлі. Кокотюха наголошує: книжку мало видати, її треба продати: «Поки в Україні не буде нормальної книжкової торгівлі, не буде і українського бестселера в прямому розумінні цього слова. Читатимемо чужі. Нехай навіть у якісних перекладах, але – про чужі країни, чужих людей, чужі звичаї, чуже життя. Ще трохи – і остаточно станемо чужими самі собі» [205]. На «круглому столі» в Інституті літератури, що проходив у жовтні 2010 року в рамках симпозіуму «Зони контакту: література і масова культура», письменник висловив ідею про те, що *Україні потрібно стільки ж книгарень, скільки в ній є виборчих дільниць*. За цим невеселим жартом ховається політична підкладка: держава повинна дбати про книгорозповсюдження й інтерес до літератури так само активно, як вона підігріває цікавість до виборчих перегонів.

Серед книжок, які претендують на звання українського бестселера, окрім згаданих текстів, називають інші: «Польові дослідження з українського

сексу» Оксани Забужко, «Перверзія» і «Дванадцять обручів» Юрія Андруховича, «Культ» Любка Дереша, «Солодка Даруся» Марії Матіос, «Кобзар-2000» братів Капранових, «Зелена Маргарита» Світлани Пиркало. Бестселерами можуть визнаватися твори класичні (наприклад, «Тореадори з Васюківки» Всеволода Нестайка, історичні романи Павла Загребельного). На звання першого «справжнього» сучасного українського бестселера впевнено претендує роман Василя Шкляра «Залишенець» («Чорний ворон»), чиї продажі наближаються до 50 тисяч примірників. У книгарнях по всій Україні спостерігається ажіотажний попит на твір (ми спостерігали його навіть у російськомовному Бердянську!). Роман став повноцінною медійною подією через скандал із відмовою письменника від Шевченківської премії, за чим послідували збір коштів і урочисте вручення Шкляру Народної Шевченківської премії. Саме цей роман має високі шанси перетворитися на фільм-блокбастер голлівудського штибу з нечуваним для українського кіно бюджетом 20 мільйонів доларів. Наразі триває збирання грошей на цей проект. Окрім громадян, до нього долучилися спілки меценатів і спонсори-підприємці.

Науковці віднаходять «бестселери» в історії вітчизняного письменства: так, у «Літературознавчій енциклопедії» як особливо успішні твори згадані «Маруся» Марка Вовчка, «Тигролови» Івана Багряного, «Чого не гоїть вогонь» Уласа Самчука [251, 125]. Однак ідеться скоріше не про шалені темпи продажів цих книжок (власне, під час їх виходу обсяги не фіксувалися), а про їх значну популярність серед україномовного читача.

Без сумніву, першим українським бестселером ХХ століття належить вважати **роман Володимира Винниченка «Сонячна машина»**. Феномен його успіху проаналізував Микола Зеров у відповідній статті циклу «Від Куліша до Винниченка (нариси з новітнього українського письменства)», зазначивши таке: «Сонячна машина» Винниченка має певний, недвозначний успіх. Про неї пишуть, говорять, упоряджують диспути, а головне – її читають, як ні одну українську книжку, як не читали навіть загально рекомендованих та обов'язкових Коцюбинського та Нечуя-Левицького в передіспитові українізаційні дні... книжка пішла і читацьку масу зацікавила» [162, 432].

Микола Зеров визначив складові успіху «Сонячної машини». Насамперед це оригінальний жанр – перший науково-фантастичний роман, «великий роман з елементами авантюри» [162, 433–434]. По-друге, читачів привабила екзотика чужоземного життя. По-третє, розмаїття людських характерів, різних психологічних і соціальних типів. По-четверте, «складне сюжетне плетиво» [162, 435], майстерність Винниченка в розбудові інтриги. Усі ці чинники, спрацювавши разом, призвели до великої популярності роману, причому і в читачів-інтелектуалів, і в широкої маси. На думку Миколи Зерова, «Сонячну машину» не можна вважати романом бульварним, вона відзначається художньою вартістю і не поступається якісним зразкам західноєвропейської прози.



Отже, чи можна за рецептом, описаним Миколою Зеровим, створити сучасний український бестселер? Вважаємо, що всі чинники, встановлені вченим, спрацюють і сьогодні. Однак погоджуємося з Євгеном Бараном у тому, що для появи бестселера повинна сформуватися розвинена інфраструктура: книжкові рейтинги, конкурси, премії, книжковий піар. Як стверджують дослідники, значну роль має відіграти так звана «бестселеризація»: за словами Рези Л. Дудовіц, книга мусить стати «медійною подією» [558, 34], її успіх підсилюється завдяки екранізації або участі автора в популярній телепрограмі (так, у Франції такою передачею є «Апострофи», у США було шоу Опри Вінфрі).

Дискусія про український бестселер, яка ведеться в сучасному літературознавстві, має привернути увагу суспільства до багатьох внутрішньолітературних та позалітературних питань. Плідним на вітчизняному терені може бути застосування європейських та американських технологій плекання бестселерів. Однак найголовніше, звісно – це поява такого тексту, який, відповідаючи всім вимогам «читабельності», буде спроможним відповідати суспільним запитам, виразити «дух часу», цінності сучасного соціуму.

#### 4. Масова література і питання глобалізації

Українська гуманітаристика, для якої питання національної ідентичності завжди було одним із ключових, не могла обійти стороною роль масової літератури в глобалізаційних процесах. Як відомо, в основі глобалізації лежать інтеграційні тенденції, що призводять до водностаєння практично всіх сфер життя людини. Це найбільш очевидно в царині політики, економіки та культури. Як твердить Марія Кушнарьова, «в культурній сфері дія глобалізаційних тенденцій проявляється насамперед, у певній стандартизації, уніфікації культурного продукту, його комерціалізації. Іншими словами, глобалізація проявилася в тому, що, власне, відбулось остаточне перетворення культури на товар, який, як і будь-який товар, насамперед має продаватися» [235].

Глобалізація в останній сфері спричиняє світове розповсюдження національних варіантів культури, яке здійснюється завдяки новітнім комунікаційним технологіям і, у першу чергу, телебаченню та Інтернету. Отже, національні культури, наприклад, американська, набувають значення інтернаціональних, або «суперкультур». Відбувається так звана «американізація», «вестернізація» культури. Кирило Разлогов пригадує: «Коли... європейці говорять *масова культура*, вони зазвичай мають на увазі жахливий привид американізації, що загрожує людям у всьому світі: невідомо, як із ним боротися, як протидіяти його «негативним» наслідкам» [356]. При цьому автентична культура певної країни може витіснитися, маргіналізуватися, що сприймається як загроза й викликає поширення так званого «алармістського» гуманітарного дискурсу (від англ. alarm – тривога, паніка, сум'яття).

Якщо світ, за Маршалом Маклюеном, стає «глобальним селищем», то чи знайдеться в ньому місце для «рідної хати»?

За словами Ганни Пронькіної, «...про масову культуру прийнято говорити як про якусь універсальну модель, що не просто підходить абсолютно кожній національній культурі, а підкорює її своїм інтересам і правилам, стандартизує, заміщає всі внутрішньокультурні відносини і процеси» [349, 3]. Кирило Разлогов відзначив важливі чинники глобалізації масової культури: її розмаїття і здатність швидко переключатися (з однієї мелодії, бестселера на інші), що дає можливість «...безперервно пристосовуватися до різних типів аудиторії, об'єднуючи їх у більш чи менш глобальну мережу» [356].

Масова культура й література традиційно розглядаються як такі, що позбавлені виразного національного обличчя. Марія Домбровська наголошує: «Масова культура... не має національних витоків, національних рис характеру, побуту чи культури того чи того народу. Це штучно створена культура, розрахована на споживання її народними масами будь-якої національності» [125, 61]. На думку Сергія Зенкіна, масова культура орієнтується на «транснаціональний код «маскультурних» знаків, що впізнаються і споживаються у світі» [161, 157]. Марія Черняк зауважує, що новітній масовій культурі властивий «прогресуючий космополітичний характер» [485, 11], що має наслідком уніфікацію її поетики. Подібну тезу обґрунтовує Петро Рихло, за словами якого масова література «стандартизує й уніфікує місце дії, обставини, людський характер» [246, 317]. Дослідник відзначає умовність національного начала в популярному письменстві.

В українському культурному середовищі в останні 15-20 років негативізм стосовно масової культури й літератури множитья на острах перед глобалізацією, що веде до активізації «дискурсу загрози». Так, Іван Дзюба в численних виступах із теми глобалізації доволі часто згадує масову культуру: «...в усі закутки світу проникають некращі зразки т. зв. «масової культури» і некращі стандарти т. зв. «американського способу життя». Культурна багатоманітність людства поставлена під загрозу, а багатоманітність – це спосіб буття культури» [118, 27]. Академік раз у раз наголошує, що масова культура є «дуже небезпечним явищем», бо по суті це «безкультур'я» [120, 4–5]. Учений висловлює страх того, що в глобалізованому світі людина стане гвинтиком, маніпульованою одиницею статистики, – тут, очевидно, прозирає антитоталітарна настанова Івана Дзюби, відомого дисидента за радянських часів. Однак науковець усе ж далекий від того, щоб бачити в експансії американської чи іншої масової культури ознаки «міжнародної змови задля морального розкладу... суспільства»: він визнає, що масова культура відбиває реальні інтереси, запити сучасного соціуму [120, 4–5].

«Алармістський» дискурс простежується в статтях Ніли Зборовської, присвячених проблемі масової літератури. У розповсюдженні останньої до-

слідниця вбачає імперські прагнення Америки й Росії колонізувати Україну: «...Дві імперські масові культури знову борються за вплив на національні культури, прагнучи перетворити неімперські народи на інфантильну масу, якою зможуть маніпулювати відповідно до власних потреб. Небезпеку від імперського проекту масової літератури не можна недооцінювати, адже він розрахований на потенційно величезну аудиторію» [156, 27].

Марія Кушнарєва апелює до думок Тайлера Кона і Джона Сібрука, які знаходять у глобалізації позитивні моменти. Перший у книзі «Творче знищення» «...наводить цікаві приклади культурного експорту у сфері кулінарії». Розповсюдження ресторанів із різними національними кухнями в Америці (азіатських, латиноамериканських тощо) сприяє культурному обміну, популяризації національних форм культури. Джон Сібрук наголошує, що процес глобалізації «...дозволяє зменшити масштаби ксенофобії і створює передумови для кращого взаєморозуміння різних народів. Глобалізація сама по собі унеможлиблює культурну гегемонію однієї країни – вона лише означає велику можливість вибору» [Цит. за: 235]. Роман Кісь у книзі «Глобальне – національне – локальне (соціальна антропологія культурного простору)» (2005) твердить, що «...глобалізація ...сприяє акультурації – зближенню та взаємопроникненню парадигм культур, що взаємодіють, та ще більше диверсифікує світ в етнокультурному плані. Парадоксально – у деяких виявах та на певній фазі глобалізація може навіть стимулювати напружені пошуки національної ідентичності, себе ствердження та етнокультурної самоактуалізації» [187, 49].

Попри панування «дискурсу загрози» стосовно масової культури і глобалізації, в українському науковому середовищі можна зустріти протилежні твердження: глобалізацію сприймають як **шанс**, а часом і **порятунок для національної культури**. Оля Гнатюк висловлює думку про те, що водночасення масової культури внаслідок глобалізації мусило б призвести до поширення сфери побутування української мови, яка ще й досі загрожена в постколоніальному суспільстві [89, 28]. Вітчизняний бестселер, дублювання серіалів українською мовою – ці фактори могли б спрацювати на користь національної культури задля залучення до неї якнайширших мас. Цікаво, що термін «масова» (культура, література) у такому контексті втрачає звичну негативну конотацію і сприймається як синонім до термінів «популярна», «успішна», маркованих позитивно.

Масову культуру слід українізувати – цю ідею озвучують навіть «алармісти». Так, Іван Дзюба серед першочергових напрямків культурної політики називає «адаптацію до українського національно-культурного субстрату різних форм маскультури, молодіжної субкультури тощо, надання українського характеру сучасній індустрії розваг» [119, 6]. Роман Кісь закликає до створення «...органічно українського урбаністичного довкілля, яке б мало у своєму запліччі й потужні концерни виробництва та дистрибуції української

відеопродукції, і модерну кіноіндустрію ... і українофонну масову культуру, шоу-бізнес та індустрію розваг...» [187, 25]. Це все мало б протистояти стрімкому процесу «розукраїнювання України» внаслідок стрімкої глобалізації та дерустикалізації. Учений категорично резюмує: «Без українського урбанізму в нас немає майбутнього» [187, 80].

Поступово акцент переноситься із прагнення затаврувати масову культуру як жахливе породження глобалізації до заклику створювати конкурентоспроможний національний продукт. Подібні тенденції відзначили російські науковці. Приміром, Григорій Тульчинський проаналізував «патріотичні» міркування російських гуманітаріїв про засилля американського маскульту в кіно, рекламі й на телебаченні: «Показово, що по мірі становлення російського кінематографу, опанування ним блокбастерних жанрів, громи і блискавки на адресу засилля голлівудського кіно змінилися гордістю за вітчизняні фільми, «які нічим не поступаються голлівудським зразкам» – на кшталт «Сибірського цирульника», «Нічної варти», «Турецького гамбіту» [446].

Феномен масової літератури в Україні актуалізував важливу теоретичну тему – «повної / неповної» літератури. Ідея Дмитра Чижевського про «неповноту» літератури парадоксальним чином обернена дзеркально: якщо філософ міркував про відсутність «високого» жанру в добу класицизму і в пізніших часах, то тепер говорять про «неповноту» української літератури, позбавленої розважального сегменту, який є в зарубіжному письменстві. Наявна в Європі, масова література мусить бути наявна і в нас. Українська популярна література, таким чином, повинна заповнити всі ніші, що існують за кордоном, опанувати всі формули й жанри: детектив, фентезі, трилер, горор, романс, чикліт тощо. Це, начебто, наблизить її до завершеності й досконалості. Звісно, із цього погляду глобалізаційні процеси дістають позитивних оцінок. Відсутність вітчизняного «чтива» загрожує навалою іноземного, і в першу чергу російського.

Отож перед українським суспільством постає завдання: **створити національний варіант масової культури й літератури**. Замість бути реципієнтом американської чи російської моделі маскульту, належить стати експортером власного розважального продукту. За всього тяжіння масової культури до стандартизації, вона, за словами Григорія Тульчинського, «не виключає реалізації яскравих, своєрідних і самобутніх явищ у мистецтві, культурному житті. Лише унікальне є глобальним» [446]. За приклад культуролог бере Японію, Сингапур, Фінляндію, Індію та Китай, які спромоглися на національні варіанти масової культури, що здобули світову популярність. Кирило Разлогов у статті «Глобальна масова культура й культурне розмаїття» згадує про всезагальну популярність явищ локальних масових культур: ламбади («Популярна мелодія з латинської Америки звучала в невеликому російському містечку [Твері] тільки тому, що стала дійсно універсальним глобальним явищем»), та японських військових мистецтв і традицій ніндзя, які відображені у французькому мульт-

тфільмі про черепашок-ніндзя та у фільмах-бойовиках [356].

Великий потенціал створення глобально популярної культурної моделі Григорій Тульчинський побачив в Україні. Здатність вітчизняного маскульту бути успішним засвідчила, наприклад, перемога на пісенному конкурсі «Євробачення» 2004 року поп-співачки Руслани, яка експлуатувала в шоу «Дикі танці» мотиви української та регіональної (гуцульської) етнічності. На думку Марка Павлишина, виступ Руслани символізував «культурну енергію, оригінальність, віднайдену архаїчну автентичність, вітаїзм й ерос», які спроможні «відмолодити» Європу, «виснажену й сповільнілу» [137, 73]. Катерина Щоткіна в статті «Дикі танці»: нова сила для старої Європи» (2004) пояснила джерела успіху співачки: «Вона захоплюючись розповідала романтичні історії про те, як сама ходила в гори, у закинуті села, у яких досі не знають, що таке телебачення (уявляю собі захоплення європейця, котрий дізнався, що в самісінькому центрі Європи є така глушина), де збереглася справжня архаїка, де вручну вичиняють шкури та майструють оригінальні аксесуари довгими зимовими вечорами, де є закинута обсерваторія і саме в ній було змонтовано «похідну» студію, де й писався альбом. Ось воно, «життя як мистецтво», за яким уже давно зітхає бабуся Європа. Ось вона, справжня захопленість і природність, первісна близькість до землі й первісна ж містика. Ось звідки вона проростає – ця дикість, ця енергія, ця сила ...ставку було зроблено на *агресивну етнічну оригінальність*» (курсив наш. – С. Ф.) [514, 1 – 514, 16].

Ідеал сучасної української літератури оригінально сформулювали брати Капранови в статті «Кобзарство як альтернатива глобалізації»: «...українська література, відповідно до заповіту Великого Кобзаря, має бути *читабельною за формою, сучасною за методом і національною за змістом*» [44] (перифраз відомого висловлювання Сталіна 1925 року: «Пролетарська за своїм змістом, національна за формою, – такою є та загальнолюдська культура, до якої прямує соціалізм»; у 1940-і роки гасло дещо видозмінилося: радянська культура мусила бути «соціалістичною за змістом і національною за формою»).

Вважаємо, що перспективним шляхом розвитку вітчизняного масового письменства є наповнення давно відомих жанрів самобутнім національним змістом. Детективи на матеріалі бурхливої й загадкової української історії, «бойовики» (action) про боротьбу Української повстанської армії та загонів Нестора Махна, фентезі на матеріалі багатющого українського фольклору та демонології, костюмно-історичні романи на кшталт «Анжеліки» з часів Київської Русі чи Гетьманщини могли б сполучити інтернаціональні формули та автентичну культуру. Частково ці процеси вже «запущені» в масовій літературі – можемо спостерігати їх на прикладі «альтернативних історій» Василя Кожелянка, готичних оповідок братів Капранових зі збірки «Кобзар-2000», детективів Ірини Калинець та Євгенії Кононенко тощо. Сучасні автори «українізували»

жанри nonfiction, наприклад, кулінарну есеїстику (Юрій Винничук та Світлана Пиркало). На наш погляд, суспільству варто позбутися страху перед масовою культурою і глобалізацією, натомість спрямувати їх позитивні риси на власну користь задля модернізації вітчизняного середовища, глибшого самоусвідомлення та чіткішого самовизначення у світі. Адже успішні, десятиліттями відпрацьовані форми масової культури здатні популяризувати українську мову, історію, традиції, спосіб життя не тільки серед громадян України, але й у світі. Оригінальна масова культура, створена мовою всім зрозумілих і доступних знаків, може стати українською візитівкою в багатьох країнах.

\*\*\*

Урбанізація, промислова революція, масовізація освіти, загальна демократизація суспільства підготували ґрунт для розвитку масової літератури і масової культури. Істотними чинниками її формування стали модернізація інфраструктури ринку книг, професіоналізація письменницької праці й закріплення авторського права. У своєму розвитку масова література пройшла кілька етапів. Специфічність української моделі пов'язана з колоніальним статусом літератури в XIX-XX століттях і постколоніальним статусом у 1990–2000-х роках.

Сучасну масову літературу сприймають як проект лібералізаційного та українізаційного характеру. Нині відбувається активне формування інфраструктури вітчизняного книжкового ринку (видавництва, серії, рейтинги, конкурси, письменницькі й аматорські об'єднання, спеціалізовані Інтернет-портали). Це однозначно сприяє розвитку масової літератури. Рефлексія над її феноменом здійснюється в ході дискусії, яка розгорнулася в сучасній гуманітаристиці і в якій беруть участь видавці, письменники, журналісти, критики і читачі. Обговорення поживається завдяки накопиченню масиву популярної літературної продукції в Україні, його внутрішній диференціації, успішному досвіду просування окремих імен і текстів на книжковому ринку. Дискусія спонукає до історико-літературного та теоретико-літературного омислення сучасного стану масової літератури. Важливим аспектом дебатів є питання українського бестселера, що виходить за суто літературні рамки. Його розгляд спроможний привернути увагу суспільства до багатьох питань культури і гуманітарної політики держави. Плідним на вітчизняному терені має стати застосування європейських та американських технологій плекання бестселерів. Поява суперпопулярного тексту здатна засвідчити конкурентоздатність української літератури в умовах тотальної глобалізації. Попри стандартизацію та уніфікацію культури, остання спроможна популяризувати окремі національні варіанти масової культури, тому осмислюється разом і як загроза втрати національної самобутності, і як шанс для української культури стати відомою у світі.

## РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

# *Жанрова система масової літератури: теоретичний аспект*

Проблема жанру надзвичайно актуальна в сучасній науці, причому не тільки в літературознавстві, але і в студіях над телебаченням, кінематографом, друкованою пресою тощо. В останні роки побачили світ ґрунтовні вітчизняні праці з жанрової теорії: «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» Нонни Копистянської (2005), «Основи теорії літературних жанрів» (2008) та «Когнітивна жанрологія і поетика» (2010) Тетяни Бовсунівської, низка теоретичних досліджень еволюції конкретних жанрів, жанрової системи творчості окремих письменників.

Багатовимірність жанру мотивує можливість використання різних підходів до його дослідження: формалістичних, рецептивних, неомарксистських, комунікативних, когнітивних, інтермедіальних, феміністичних, семіотичних тощо. Це стосується як жанрів високої літератури, так і розважальних. Специфіка функціонування останніх як феноменів культурної індустрії зумовила розвиток жанрових теорій, які враховують соціокультурні функції жанрів, їх комунікативно-психологічну адресованість, особливості рецепції. У студіюванні жанрів масової культури і вужче – масової літератури – величезну роль відіграли концепції Нортропа Фрая та Цветана Тодорова.

Канадський літературознавець **Нортроп Фрай** розгорнув теорію жанру в праці «Анатомія критики» (1957). Його класифікація жанрів спиралася на здобутки архетипного аналізу та міфокритики. Фрай вирізняв художню літературу серед інших форм письменства. Якщо для решти форм важливі логіка і грамати́ка, то художню літературу визначає особлива «орнаментальна риторика» (*ornamental rhetoric*) [574, 227]. Жанрові відмінності в літературі він описує через спосіб «презентації»: усне промовляння, сценічна постановка, спів, читання друкованого тексту. Учений характеризує три «арістотелівські» роди: епос, драму, лірику і новий рід – белетристику, або художню прозу (*fiction*). Коріння епосу й белетристики тяжіє до міфології. Нортроп Фрай назвав чотири ключові міфи – світоглядні жанри європейської культури: трагедію, комедію, сатиру і лицарський роман. Міф для науковця був насамперед художнього оповіддю, формою словесності.

У праці «Секулярне письмо. Студія над структурою романсу» (1976) Фрай розмежував поняття «роман» (*novel*) і «романс» (*romance*) через різні «концепції характеристизації»: «автор «романсу» не прагне відтворення реальних людей, а подає їх як стилізовані постаті, які занурені в психологічні архетипи». «Romance» давніший за «novel», асоціюється з пригодницькою літературою в дусі лицарських романів або романтичних комедій Шекспіра. «Romance» для нього – це структурне ядро (*structural core*) всієї белетристики, або художньої прози [575, 15]. Центральним елементом «romance»'у є пригода, або квест (*quest* – ризикована, небезпечна пригода, подорож-пошук): «The essential element of plot in romance is adventure... We may call this major adventure, the element that gives literary form to the romance, the



quest» [574, 185–186]. До «romance» у він зараховує популярні прозові жанри: детектив, наукову фантастику, трилер і романс у вузькому сенсі – як любовний роман. Науковець наголошує, що саме в цих жанрах посилена роль конвенційності, умовності. Насолода читача під час їхнього читання викликається очікуванням уже знайомих штампів. Звернімо увагу: жанрова система, розроблена Нортропом Фраєм, розрахована і на високу, і на масову літературу – теоретик не поділяв погорду стосовно останньої.

Жанрова теорія **Цветана Тодорова**, французького вченого болгарського походження, розгорнута в його книзі «Вступ до фантастичної літератури» (1970). Проаналізувавши для початку теорію Фрая і піддавши її критиці, Тодоров пропонує розрізняти жанри теоретичні та історичні: «Перші суть результат спостережень над реальною літературою, інші – результат теоретичної дедукції» [692, 13–14]. Літературознавець вважає, що жанрове вчення Нортропа Фрая узагальнює теоретичні жанри. Однак «визначення жанрів – це постійний рух між описом фактів і абстрагованою з них теорією» [692, 21]. Жанри продукуються внаслідок актів мовлення, вони є кодифікаціями дискурсивних властивостей.

До сутності жанрів популярної літератури Цветан Тодоров звертається в статті «Типологія детективної прози» (1966). Міркуючи про загальну нерозробленість жанрової теорії, небажання критиків оперувати категорією жанру стосовно літературних шедеврів, учений знаходить сферу, «...де не існує діалектичної суперечності між твором та його жанром: це популярна література. Як правило, літературний шедевр не вписується в жанр, за винятком, можливо, створеного ним же, але шедевр популярної літератури є саме книгою, яка найкращим чином відповідає своєму жанру» [693, 43]. Тому, за словами Тодорова, немає потреби говорити про шедеври популярної літератури: вони будуть точно вписуватися у свій жанр, реалізовувати його з максимальною повнотою. Критик визнає, що в царині жанру для мистецтва високого й популярного повинні існувати окремі шкали естетичних оцінок.

Цветан Тодоров окреслив жанрові різновиди детективу: класичний детектив, трилер і саспенс. Розрізняючи їх, він оперує поняттями «сюжет» і «фабула» і розглядає їхню співвіднесеність. У класичному детективі є дві історії: злочину та його розслідування, у трилері – лише одна історія розслідування («оповідь збігається з дією», трилер не містить таємниці). І трилер, і саспенс (критик, очевидно, пише про так званий «крутий» детектив) вийшли за рамки канонів класичного жанру і захоплюють читачів по-різному: класичний детектив – допитливістю, а трилер і саспенс – напруженим очікуванням того, що має трапитися, самою активною дією, зображенням насильства: «Трилер збудовано навколо цих постійних складових: насильства, переважно корисливих злочинів, аморальних персонажів» [693, 46–52].

Значення теорії жанру Цветана Тодорова полягає в тому, що він про-

демонстрував специфічність застосування поняття «жанр» щодо масової літератури й висвітлив дискурсивні особливості окремих жанрів (фантастика, детектив), показав можливості їх подальшого розвитку. Як зауважила Тетяна Бовсунівська, «популярність жанрової теорії Ц. Тодорова у сучасному світі покликана зокрема тому, що він не прагне дати теорію жанрів у її класичному розумінні як пірамідальної ієрархічної структури з вичерпними категоріями всередині. Його підхід базується на розумінні плинності літературних явищ, трансформації та колажу» [34, 236].

## 1. Категорія жанру в масовій літературі

Жанр – ключове поняття для з'ясування природи масової літератури. У західноєвропейському та американському літературознавстві термін **«жанрова проза»** (genre fiction) є синонімічним щодо масової / популярної / тривіальної літератури, популярної белетристики. Цей термін вживається в популярних енциклопедіях, і в письменницьких посібниках, і в академічних студіях.

У вступі до монографії «Популярна белетристика: логіки і практики літературного поля» Кен Гелдер говорить: «Популярна белетристика – це по суті жанрова белетристика. Тоді як жанр дещо менше важить для літературної белетристики, поле популярної белетристики просто не може існувати без нього, як у культурному плані, так і в плані виробництва» [580, 2]. Виходячи з ідеї про те, що популярна белетристика не дорівнює звичайній сумі текстів, а включає «функціонування» (processing) у широкому сенсі слова [580, 2], дослідник стверджує: жанру відводиться істотна роль на всіх трьох етапах: виробництва, дистрибуції і споживання. Варто поставити питання: хто видав твір? як його рекламують? які витяги із рецензій (blurbs) розміщені на обкладинці? і якою є сама обкладинка, розмір, якість паперу і загальний дизайн книги? де її продають? хто споживає ці тексти? – щоб зрозуміти, що відповіді будуть повністю залежними від жанрової ідентифікації певного твору.

Для австралійського професора жанр – одна із серйозніших категорій у царині популярної белетристики, яку в жодному разі не можна проігнорувати. Кен Гелдер визначає жанр як *«наперед-знання»*, що його мають і письменники, і читачі, і критики: «Неможливо не лише написати, але й просувати на ринок та продавати, й рецензувати або читати, детективний роман (приміром) без доброго розуміння історії цього жанру та різноманітних способів його існування» [580, 2]. Отож, саме жанр задає «логіку» і «практику» процесу виробництва популярної белетристики. Автор завжди існує у зв'язці із певним жанром, тому в більшості випадків «...жанрова ідентифікація дуже

проста. Наприклад, Агата Крісті – авторка детективів, Клайв Баркер пише горори, Айзек Азімов – наукову фантастику (НФ), Луїс Л'Амур вестерни і так далі» [580, 40].

На «полі Літератури» жанри відіграють куди як меншу роль. Вершинні літературні твори виходять за рамки певного жанру, вирізняючись на тлі масиву популярної жанрової белетристики. Кен Гелдер посилається на ідею Стівена Гіта, який в есе «Політика жанру» показав, що поле Літератури «заповнене індивідуальними творами», у той час як поле популярної белетристики (як й інших форм популярних медіа, наприклад, телебачення) структуроване «владою жанрових концепцій». Тому твір Літератури звичайно розглядається як автономний, відокремлений та завершений завдяки очевидній унікальності автора, а не як частина розгалуженого та широкого різновиду літератури, приміром, детективної прози» [580, 41].

Автори підручника «Література і суспільство» вважають, що жанрова приналежність твору до масової літератури є «особливо підкресленою» [103]. За словами Кена Гелдера, у царині популярної белетристики жанрові ідентичності є цілком очевидними, легко вловимими. Читач практично одразу впізнає один із восьми жанрів-китів: романс, детектив, наукову фантастику, фентезі, горор, вестерн, шпигунський роман, популярний історичний та пригодницький роман [580, 42].

У «Вікіпедії», у статті «Жанрова проза» зазначається, що хоча за суттю вся проза в художній літературі є жанровою, тобто належить до якогось жанру, але в популярній белетристиці кожний твір відкрито і явно декларує свою жанрову приналежність, «сигналячи» до читача своєю обкладинкою, «блербом» (лаконічною анотацією книги на обкладинці), витягами з відгуків і рецензій інших авторів цього ж жанру. Відповідно до цього книжка буде розташовуватися на відповідній полиці з іншими книгами цього жанру в бібліотеці чи книгарні [581]. Микола Мельников стверджує, що сполучення імені автора, обкладинки і заголовку як «первинних сигналів» жанрово-тематичної приналежності книги створюють ефект жанрового очікування в читача [285, 189].

Кен Гелдер вважає, що жанр організує спосіб читання популярної белетристики. Твір Літератури сприймається як одиничний, автономний і самодостатній, він не призначений започаткувати серію. Наприклад, прочитавши «Мобі Діка», людина не буде шукати в книгарнях подібні «історії про китів», а після Кафки – «історії про перетворення людини в комаху». Твір «високої» літератури можна перечитувати неодноразово. Позаяк сам твір є «одиничним», унікальним (*singular*), то таким самим є і читацький досвід, що дає реципієнту повне задоволення. Зовсім інша справа – у царині популярної белетристики. Читач, не отримавши повного катарсису, змушений шукати наступний зразок у тій же серії, у тому ж жанрі. Прочитаний твір

відкладається вбік, і до нього вже не повертаються. Кен Гелдер порівнює читання творів Літератури і популярної белетристики з двома моделями руху: у першому випадку це вертикальний рух у глибину тексту, а в другому випадку – горизонтальне ковзання масивом подібних текстів [580, 41].

У книжці для авторів «Написання жанрової прози: посібник із ремесла» (2006) Г. Томас Мілгорн наголошує, що жанр у своїй очевидній функції є **маркетинговим інструментом**, видавничою категорією: «Якщо дві різні книги названо «наукова фантастика», покупець передбачає, що вони якоюсь мірою подібні. Якщо читачу подобається книга наукової фантастики, то існує більша вірогідність, щоб він уподобає і наступну книгу цього ж жанру, ніж, наприклад, у жанрі романсу. У результаті жанр дозволяє книгопродавцям правильно згрупувати романи в книгарнях, так щоб читач зміг легко відшукати бажану книгу» [631, 2]. «Прикладним» характером, «маркетинговою» складовою жанр у масовій літературі наближений до жанру в медіа, кіно, де жанр у першу чергу означає адресацію до певної аудиторії.

В основі кожного жанру масової літератури покладено певний **канон** – «визначену систему стійких і твердих жанрових ознак» (Михайло Бахтін) [20, 452]. Він «...передбачає як проблемно-тематичну визначеність, так і жорстку структуру, коли за кожним елементом форми закріпленій певний зміст... *Канон включає в себе певний тип фабули, освоєння обмеженого поля матеріалу, повторювані типи персонажів і конфліктів, специфічний пафос*» (курсив у тексті. – С. Ф.) [276, 106]. Микола Мельников перераховує такі складові «жанрово-тематичних канонів» масової літератури: сюжетна схема, тематика, набір дійових осіб (підкорених сюжетній функції), клішовані елементи художньої форми (шаблони, стереотипи, канонічні прийоми) [285, 186]. Подібні складові названо в посібнику Мілгорна: «Щоб створити уявний світ, який буде видаватися реальним для читача, письменнику необхідні шість ключових елементів: 1) сюжет, історія, структура; 2) обстановка (фон, декорації); 3) персонажі; 4) точка зору; 5) оповідь; 6) тема і предмет [631, 4].

Кожний жанр, на думку Миколи Мельникова, має свій стиль і свою мову: «Ряснота описів, старанне перерахування географічних та історичних реалій якоїсь вигаданої країни, планети чи зіркової системи – типового місця дії у *фентезі*, старанне відтворення місцевого колориту – одягу, побуту і характерів мешканців баснословних земель – ці тонкощі явно не годяться для *детективів* (у всякому випадку, для твору, розрахованого на максимальну відповідність жанрово-тематичному канону і формулі, що його утворює» (курсив у тексті. – С. Ф.) [285, 190]. У таких жанрах, як бойовики і порноромани, природно зустріти вульгарно-просторічну лексику, брутальні натуралістичні й фізіологічні подробиці. Однак такі прийоми неприйнятні в дамському романі.

Біргіт Менцель пропонує: «Формульна література може бути адекватно описана тільки згідно зі своїми формотворчими жанровими законами» [286, 395]. Наприклад, оцінити якість детективного чи авантюрного роману можна на основі його структури чи композиції, але не майстерності діалогів чи стилістичної вправності письменника. Для фантастики важливий інший критерій – це співвідношення реалістичного / фантастичного елемента: автор має так збалансувати їх, щоб забезпечити читачеві і дистанціювання, і ідентифікацію [286, 395]. Письменниця й критик Яна Дубинянська наголошує, що для жанру фентезі «головним аспектом» оцінки твору є «ступінь пророблення фентезійного світу. Наскільки він є логічним, переконливим, яскравим, детальним... Адже саме його, цей вигаданий світ, прихильники фентезі приміряють на себе» [132].

Пітер Свірські в книзі «Від lowbrow до pobrow» розгорнув цікаву ідею щодо природи жанру й жанрового канону в масовій літературі. Він спирається на **теорію ігор** – галузь прикладної математики, здобутки якої використовуються в економіці, політиці та багатьох гуманітарних науках. Жанр для Свірські – це «модель ігрової стратегії, що діє протягом гри з літературної інтерпретації, яка є інтерактивною та передбачає взаємозалежність гравців і неповноту попередньої інформації» [678, 9]. Гра вимагає правил (їх містить жанровий канон), які відкрито декларуються письменником у творі і легко зчитуються реципієнтом. Автор надсилає читачеві певні сигнали, що сприймаються як зумисні і допомагають розпочати інтерпретацію в рамках гри потрібного жанру. Наприклад, згадка про Скотленд-Ярд, інспектора Грегорі, змалювання сцен злочину «сигналять» читачу, що треба застосовувати інтерпретативну стратегію детективу. Свірські описує літературну гру з жанром у термінах теорії ігор: це «стратегія зі слабким домінуванням», «повторювана», «кооперативна» гра, що має двох гравців та «ненульову суму» (тобто веде до примноження знання).

Жанровий канон масової літератури є досить жорстким утворенням. Відхід від нього, – наприклад, якщо в романсі закохані не поєдналися або хтось із них помер, або в детективі злочин залишився нерозкритим, – призводить до того, що читач не дочитує текст до кінця і відмовляється купувати твори цього автора. Видавництва, спеціалізовані на жанровій прозі, також відмовляються працювати із нестандартними зразками текстів, сумніваючись у можливості отримати від них комерційний прибуток.

Жорсткість жанрового канону, однак, дозволяє включати до нього елементи інших жанрів, якщо вони не порушують головної схеми: «Наприклад, у науково-фантастичному тексті можуть з'явитися елементи любовного роману або детективу; костюмно-історичні романи часто включають елементи мелодрами, детективу чи авантюрно-пригодницького роману. Але ці «складові частини» зазвичай легко впізнаються читачем, оскільки запозичуються

із жанрів всі тієї ж масової літератури і в них представлені, хоча, можливо, і в редукованому вигляді, сутнісні ознаки знайомого жанру», – зазначено в посібнику «Масова література сьогодні» [276, 106–107]. Подібну думку висловив і Микола Мельников: у масовій літературі можливі сполучення різних формул: у науково-фантастичних творах може бути любовна інтрига або детективна лінія, бойовики і шпигунські романи можуть містити елементи порнографічної прози, костюмно-історичні романи дозволяють включати елементи мелодрами і авантюрно-пригодницького роману [285, 188].

Завдяки таким жанровим експериментам можуть утворюватися нові жанри, які поступово відгалужуються від вихідного за умови, що мають комерційний успіх: так сталося із жанрами жіночого, іронічного детективу (відгалуження звичайного детективу) і чикліт (відгалуження сучасного романсу).

Окрім поняття «жанр», при аналізі масової літератури часто застосовується поняття **«формула»**. Його вживання закріплене авторитетом Джона Кавелті, який запровадив формульний підхід до вивчення масової літератури і кіно. В інтерпретації вченого формула подібна до традиційного літературного розуміння популярного жанру: «Формулу і жанр легше за все осмислити, не трактуючи їх як позначення двох різних явищ, а розглядаючи як дві фази або два аспекти цілісного процесу літературного аналізу. Такий погляд на відношення формули і жанру відбиває шлях розвитку популярних жанрів. У більшості випадків формульний зразок існує тривалий період часу, перш ніж його творці і читаюча публіка починають осмислювати його як жанр. Наприклад, формула вестерна сформувалася вже в XIX ст., але лише у XX ст. вестерн було усвідомлено як літературний і кіножанр. Аналогічним чином, хоча Е. По ще в 1840-х роках створив формулу детективу, яка згодом у XIX ст. з тим чи іншим успіхом використовувалася в цілому ряді оповідань і романів, але лише після Конан Дойля детектив став усвідомлюватися як особливий жанр зі своїми обмеженнями й можливостями» [542, 8].

Кавелті запровадив поняття «формула-жанр», яке вживається, коли важливо співвіднести, приміром, вестерн із іншими вестернами (тоді це поняття рівнозначне до поняття «популярний жанр»). Ще одне поняття – «архетип-жанр»: коли треба співвіднести вестерн із більш загальним жанровим визначенням, таким, як трагедія чи любовний роман.

Сучасні популярні формули, на думку Кавелті, можна розглянути як окремі випадки більш загальних категорій (жанрів): трагедії, комедії, лицарського роману (романсу) і сатири, описаних Нортропом Фраєм. Тоді «мильна опера» видається популярною формулою трагедії, а вестерн – проявом лицарського роману. Однак учений стверджує, що цей підхід не враховує сутності масової формульної літератури. Остання набагато більш конвенційна, ніж «серйозна», «висока» література. Кавелті говорить, що кожна формула

відповідає конкретному ескапістському прагненню читача / глядача, кожна формула є «моральною фантазією» [542, 38].

Науковець нараховує п'ять базових формул, типологізованих на основі таких «моральних фантазій» (з аналізу він свідомо виключає комічні формули). Фантазія **пригодницької формули** – у тому, що герой-самітник (або група) долає всі небезпеки і перешкоди на своєму шляху і виконує важливу моральну місію. Фантазія **романсу** – віра у всеперемагаючу силу кохання, яке може бути вічним і здатне подолати всі труднощі. Фантазія **детективної формули** – про те, що будь-яка таємниця має раціональне і бажане пояснення, а той, хто її прояснює, отримує певні переваги в житті. Фантазія **мелодрами** – у тому, що реальний світ, яким би небезпечним і трагічним він не був, усе ж влаштований за моральними принципами і після всіх страждань добро буде винагороджене, а зло – покаране. Фантазія **формули про «чужі істоти і стани»** полягає в переконанні, що можна пізнати непізнане через його об'єктивацію [542, 37–50].

У книзі Артура А. Бергера «Жанри популярної культури. Теорії і тексти» (1992) поняття «жанру» практично ототожнюється із кавелтівським поняттям «формули», формулу вчений розуміє як різновид популярного жанру. Дослідник визначає складові тексту, які охоплює певна формула, й ілюструє ці складові на прикладі вестерна:

- Час. Як правило, формулі відповідає певний час дії. Наприклад, у вестерні – це межа століть, 1800-ті роки.
- Місце. Формулі відповідає місце дії. У вестерні – це фронтір.
- Герої. Для вестернів характерні ковбої, які найчастіше є законослухняними і не будуть стріляти першими.
- Героїні. Їм властиві особливі риси і характеристики. У вестерні це вчительки, офіціантки в салуні і так далі.
- Злодії. У різних типах вестернів різні типи злодіїв: це корумповані шерифи, дикі індіанці, злодії-банкіри чи психовані вбивці.
- Другорядні персонажі. У вестерні це городяни, які не можуть захиститися від злодіїв та дикуни, які намагаються їх підкорити.
- Сюжети. Можуть варіюватися. У вестерні вони пов'язані з відновленням порядку й законності, включають сцени стрілянини, переслідування тощо.
- Теми. У класичному вестерні це тема правосуддя.
- Одяг. У вестерні це ковбойські капелюхи, чоботи тощо.
- Пересування. Для вестерна характерні коні.
- Зброя. Для вестерна характерний шестизарядний кольт [532, 30–32].

Артур А. Бергер, демонструючи відмінності формул за цими показниками, уклав зіставну таблицю для таких жанрів як вестерн, наукова фантастика, крутий детектив і шпигунський роман:

Таблиця «Формульні елементи в популярних жанрах» [532, 32–33]

Жанр	Вестерн	Наукова фантастика	Крутий детектив	Шпигунський роман
Час	1800-ті	космос	теперішнє	теперішнє
Місце	границя цивілізації (фронтір)	космос	місто	світ
Герой	ковбой	космонавт, космічний мандрівник	детектив	агент
Героїня	вчителька	дівчина-космонавт	нещасна дівиця	шпигунка
Другорядні персонажі	городяни, індіанці	технічний персонал	поліцейські, злочинці	інші шпигуни
Злодії	розбійники, вигнанці, втікачі	«чужі»	Убивці	«кроти»
Сюжет	відновлення закону	відбивання нападу «чужих»	пошуки вбивці	пошуки «крота»
Тема	прогрес правосуддя	тріумф людяності	викриття вбивці	порятунок вільного світу
Одяг	ковбойський капелюх	стиль «хай-тек»	дощовик	костюм
Засоби пересування	коні	космічні кораблі	розбита автівка	літаки
Зброя	шестизарядний кольт	бластер	пістолет, кулаки	пістолет із заглушувачем

Аналогом поняття «формула» стосовно масової літератури є поняття «формат», яке все частіше вживається стосовно книжкової продукції. Термін «формат» (від лат. *formato* – «надавати форму», *forma* – «зовнішній вигляд») початково мав технічний смисл, застосовувався в поліграфії, комп'ютерних науках. Стосовно книги він означав лінійні розміри друкованого блоку, аркушу паперу, книжкового блоку. Пізніше термін набув ширшого значення: «спосіб побудови і подачі, форма проведення чогось» [466]. Він став використовуватися в теорії телебачення з 1980-х років: початково означав суто технічні характеристики передачі, її метраж, зумовлений сіткою мовлення. Згодом



розвинувся новий смисл: формат описує концептуальні характеристики змісту телепрограми, стає «типовою матрицею запотребованості». Як оцінювальні вживаються протилежні поняття: «*формат*» і «*неформат*» (те, що не відповідає очікуваним смакам публіки). Нове значення пов'язане з ринком: «Коли та чи інша програма виходить у певному форматі, вона зрозуміла споживачу і зрозуміла рекламодавцю» [417]. Формат орієнтується на смаки й запити слухача / глядача / читача. Англійський медіа-критик Девід Олтейд розумів формат як «рамку чи перспективу, яка використовується для того, щоб подати й потлумачити ті чи інші феномени» [524, 10]. На телебаченні «подія конструюється відповідно до формату». Формат – це «манера, у якій матеріал визначається, формується, структурується і презентується» [552, 54].

Останніми роками накреслилася тенденція до розширення сфери вживання слова «формат» в оновленому значенні. Так, у статтях Марини Костюхіної та Ірини Савкіної [227; 379, 421] уживаються сполуки «популярні формати», «міжнародні формати», «дитячі формати», «формат фан-фікшн», «серіальний формат», «жанрові формати», позначаючи специфічні різновиди літературних жанрів. Марина Костюхіна стверджує: «Читацька спільнота складається навколо типових книжкових форматів – саме вони слугують основою типових переживань. У масовій літературі для дітей такими форматами є фентезі, детективи, пригоди піратів, жахливчики, романи для дівчаток» [227]. Терміном «формат» користується культуролог Майкл М. Найдорф, розглядаючи популярні біографії зірок у журналі «Караван історій». Прочитавши кілька життєписів, учений помітив певну їх подібність між собою, «систему вимог до добору й викладу біографічного матеріалу», «прихований від першого погляду *оповідальний стандарт*», що його «прийнято в наш час позначати словом «формат»: «Чим більше «відформатовані» оповіді, тим легше вони утворюють серію чи, як вони самі себе називають, «караван» історій» (курсив у тексті. – С. Ф.) [307]. Формат відповідає самкам і очікуванням читачів журналу, тому «може свідчити не тільки про себе самого, але й про свого читача...» [307].

Прогнозуємо поширення терміна «формат» («літературний формат», «жанровий формат») у царині літературознавства, особливо стосовно текстів масової літератури, позаяк цей термін вдало поєднує уявлення про схематизм творів і їхню підвладність ринковим законам, бажанням та очікуванням аудиторії.

Отже, жанр на полі масової літератури діє як потужний інструмент її самоорганізації. Проявлений прямо і зримо, він є дороговказом для автора, видавця, читача і критика. Жанр за допомогою свого інваріанту-канону виражає ідею максимальної стандартизації, що дає змогу міркувати про «формульність» популярної белетристики. Жанром диктується вибір персонажів, сюжету, місця й часу дії, мови і стилю в кожному творі. Однак не варто уявляти жанри масової літератури як винятково «жорсткі», раз і назавжди зафік-

совані утворення. Вони можуть розвиватися, видозмінюватися, зливатися з іншими жанрами, у тому числі й не літературними, наповнюватися локальним змістом. Жанри масової літератури доцільно аналізувати в рамках цілої художньої системи.

## 2. Система жанрів масової літератури: питання динаміки й типології

Кожний жанр масової літератури існує як елемент системи. Як зазначив Томас Дж. Робертс у книзі «Естетика читива» (1990), «читаючи кожную окрему історію, ми прочитуємо систему, що стоїть за нею, яка реалізує себе через свідомість автора історії. Тут лежить фундаментальна відмінність між читанням книги за книгою і читанням жанру, між читанням, сфокусованим на історії, і читанням, сфокусованим на жанрі. *Читання жанру – це читання системи.* Це означає, що коли ми читаємо ці історії, ми досліджуємо систему, що створила їх» (курсив наш. – С. Ф.) [661, 151].

У статті «Інтернаціоналізація популярних жанрів» Джон Кавелті наполягає на необхідності розглядати жанри в рамках жанрової системи: «...Деякі аспекти культурного значення цих жанрів (тобто детективу, романсу, вестерна, горора) можуть бути досліджені, лише якщо розглядати їх у відношенні до цілої системи, частиною якої вони є» [544, 114].

Важливу роль у розумінні динаміки жанрових систем відіграли теоретичні розробки російських формалістів, зосереджені довкола питання літературної еволюції. Борис Ейхенбаум у праці «Теорія «формального методу» (1925) наголосив: «...нас (формалістів) цікавить сам процес еволюції, сама динаміка літературних форм, наскільки її можна спостерігати на фактах минулого. Центральною проблемою історії літератури є для нас проблема еволюції поза особистістю – вивчення літератури як своєрідного соціального явища. У зв'язку з цим величезного значення для нас набуває питання про утворення і зміну жанрів, а тим самим – «другорядна» і «масова» література, оскільки вона бере участь у цьому процесі» [516, 405].

Формалісти запропонували вчення про «молодшу» і «старшу» лінії літературного розвитку. Старша – канонізована, молодша уявляється як літературний низ. Коли старша лінія вичерпується, то відбувається їх зміна, подібна до «революції» і появи нових класів (Віктор Шкловський). Молодша лінія посідає місце старшої, яка продовжує свій розвиток, щоб потім знову посісти панівне місце. Тому впадкування в літературі відбувається «від дядька до племінника» [504, 121]. Таким чином, «...у неканонізованих... творах література черпає резервні засоби для новаторських рішень майбутніх епох» (Юрій Лотман) [255, 380–381].

Борис Томашевський у «Теорії літератури» торкається питань літературної еволюції і зміни жанрів, «витіснення високих жанрів низькими», уподібненого до соціальної еволюції. Учений назвав дві форми цього процесу: «повне відмирання високого жанру» та «проникнення у високий жанр прийомів низького жанру» [439, 208]. Томашевський убачає в «низьких» явищах і жанрах джерело «нових, неочікуваних і глибоко оригінальних естетичних ефектів»: «Періоду творчого розквіту літератури передує повільний процес накопичення засобів оновлення літератури в нижчих, невизнаних літературних шарах» [439, 209].

**Жанрова система** (або система жанрів) – це «відносна стійка єдність жанрових форм» [246, 201]. Про потребу системного розгляду жанрів говорили російські формалісти, зокрема Юрій Тинянов: «...вивчення ізольованих жанрів поза знаками тієї жанрової системи, з якою вони співвідносяться, неможливо» [448, 276].

Категорія «система жанрів» закріпилася в літературознавстві завдяки працям Дмитра Лихачова, який запропонував досліджувати жанри давньоруської літератури не осібно, а в їхній єдності і взаємозв'язках: «...Жанри живуть не незалежно один від одного, а складають певну систему, що змінюється історично» [250, 55]. Сутність системності прояснила Нонна Копистянська: «Система передбачає цілісне утворення, особливу організацію компонентів, де всі вони перебувають між собою у певних відношеннях і зв'язках, діє певне узагальнення і взаємозалежність... У системі відбувається складна взаємодія, а не просто поєднання» [215, 61]. Нонна Копистянська запропонувала чотири сфери в понятті «жанрова система»:

- Сфера 1. Жанрова система літератури.
- Сфера 2. Жанрова система літературної епохи, напряду.
- Сфера 3. Жанрова система літературної епохи, напряду, національної літератури.
- Сфера 4. Жанрова система у творчості окремого письменника [215, 61].

Учена зазначила, що в першій сфері жанрова система – це «**система систем**». Тобто система всіх літературних жанрів може об'єднувати системи жанрів за родами, міжродовою взаємодією, функціями, зв'язком із різними галузями науки, видами мистецтва [215, 64].

У такому сенсі ми можемо вести мову про дві підсистеми жанрів літератури: систему жанрів «елітарної» літератури і систему жанрів «масової літератури». Остання може окреслюватися в кількох аспектах: стосовно певного періоду розвитку масової літератури, національної літератури, творчості письменника.

Джон Кавелті описав дві хвилі формування жанрової системи масової літератури. Перша – середина XVIII століття, коли з'явилися сучасний сентиментальний роман і готичний роман. Друга хвиля – середина XIX століття,

коли оформилися детектив, наукова фантастика й різновиди героїко-авантюрної прози: шпигунський трилер, вестерн, колоніальний пригодницький роман. Кавелті вважає, що вже на цьому етапі формування жанрової системи масової літератури відбувалося в постійних взаємодіях англійської, французької, американської та почасти німецької літератур, що свідчило про інтернаціоналізацію жанрової системи вже на тому етапі. В останні ж 50 років (стаття написана в 1977 році) процес набув украй ускладненого й інтенсивного характеру, що пов'язано з тенденціями глобалізації [544, 115].

Жанровий репертуар масової літератури в цілому склався до середини ХХ століття: це детектив, шпигунський роман і бойовик (їх можна об'єднати під рубрикою кримінальний роман), фентезі, трилер (роман жахів), любовний, дамський, сентиментальний або рожевий роман (романс), костюмно-історичний роман із домішкою мелодрами або порнографічного роману [285, 187].

Деякі науковці визначають жанри-лідери, які є найбільш актуальними в певний період. Біргіт Менцель вважає, що в пострадянських літературах панують детектив і мелодраматичний любовний роман, далі слідує історичний роман та фентезі [286, 400]. У посібнику «Масова література сьогодні» описано жанровий репертуар сучасної російської масової літератури. До жанрового ядра належать детектив, авантюрно-пригодницький роман і бойовик, фантастика (наукова і фентезі), дамський роман, історичний роман. Серед жанрів згадано тексти шлягерів, дитячі книжки для найменших (вірші й авторські казки), підліткові пригодницькі повісті, повісті для дівчат, а також деякі документальні жанри: біографії «зірок», журналістські розслідування [276].

Сучасний жанровий репертуар зарубіжної масової літератури зафіксовано в енциклопедіях, наприклад, в електронній «Вікіпедії»: дамський роман (Romance), пригодницький «бойовик» (Action adventure), фентезі (Fantasy), детектив (Mystery, detective fiction, whodunit), поліцейський роман (Police Procedural), кримінальна проза (Crime fiction), трилер (Thrillers), юридичний трилер (Legal thriller), техно-трилер (Techno-thriller), наукова фантастика (Science fiction, SF or sci-fi), вестерн (Western), «література про нещастя» (Misery lit, mis lit, misery memoirs, misery porn), готика (Gothic, Gothic horror), чикліт (Chick Lit), чарівна казка (Fairy Tale, fairy story), дистопія (Dystopia), шпигунська проза (Spy Fiction), сімейна сага (Family Saga), духовна проза (Inspirational fiction), класика (Classics), підліткова проза (Young Adult), християнська проза (Christian Fiction), історична проза (Historical fiction), мемуари / автобіографії (Memoir / autobiography) [581].

Схожі «вичерпні переліки» можна зустріти в посібниках для письменників-початківців. Г. Томас Мілгорт у книзі «Створення жанрової прози: підручник із ремесла» (2006) назвав такі жанри, часом із жанровими різновидами: «екшн»-бойовик / пригодницький роман (Action / Adventure), християнський роман (Christian), фентезі: легка фентезі, артурівська, героїчна

(Fantasy: Light Fantasy, Arthurian Legend, Heroic Fantasy), гей / лесбійський роман (Gay / Lesbian), історичний роман (Historical), горор (Horror), детектив: аматорський, затишний, поліцейський, приватне розслідування, детектив-головоломка (Mystery / Detective: The Amateur Detective, The Cozy, The Police Procedural, The Private Detective, The Puzzle), романс: сучасний, готичний, часів регентства, інші субжанри (Romance: Contemporary, Gothic, Regency, Other Subgenres), наукова фантастика: апокаліптична / постапокаліптична, кіберпанк, «жорстка» / «тверда», «перший контакт», мілітарна, «м'яка» / соціально-космічна опера, «хроноопера» / «подорож у часі» (Science Fiction: Apocalyptic / Post-apocalyptic, Cyberpunk, First Contact, Hard, Military, Soft / Sociological, Space Opera, Time Travel), шпигунський роман (Spy / Espionage), трилер: медичний, юридичний, техно-трилер (Thriller: Medical Thriller, Legal Thriller, Technothriller), вестерн (Western), підліткова проза (Young Adult) [631].

Сучасний стан системи жанрів популярної белетристики можна зримо побачити в **рубрикації Інтернет-книгарень**, яка зорієнтована на читацький попит і залежить від наявних позицій для продажу, реального асортименту видань. Українські Інтернет-книгарні: «Фоліо» [191], «Бамбук» [171], «Книгарня видавців» [172], «Емпік» [562], «Bookraina» [535], «Клуб сімейного дозвілля» [192] – оперують обмеженим набором жанрів-рубрик: детектив, горор, бойовик, фантастика і фентезі, пригодницький та історичний роман, трилер, містика, любовний роман (його називають також «сентиментальний», «роман про кохання», «жіночий», «мелодрама»); в окремих випадках до переліку додають «кіноромани» («Фоліо»), «історико-пригодницькі романи» («КСД»), «романтичні комедії», «любовні саги» («Bookraina»). Книгарня видавництва «Фоліо» об'єднує кілька жанрів – детективи, трилери, пригодницькі романи, фентезі та наукову фантастику – під спільною рубрикою «гостросюжетна література, фантастика». Детальніша рубрикація із зазначенням жанрових різновидів трапляється як виняток: так, в Інтернет-книгарні «Емпік» жанрова позиція «детектив, бойовик, трилер» поділена на підгрупи «бойовик-кримінал», «іронічний детектив», «класичний детектив», «сучасний детектив», «трилер», а жанрова позиція «фантастика і фентезі» поділена і за жанрами, і за географією: «українська і російська фантастика», «зарубіжна фантастика», «фентезі», «жахи і містика».

Розгорнуту рубрикацію жанрів популярної белетристики знаходимо в книгарні Amazon.com, гіганті Інтернет-торгівлі [525]. «Жанрова проза» поділяється на пригодницьку (action&adventure), чарівні казки, сімейні саги, історичну, горори, медичну, «чоловічі пригоди», метафізичну, політичну, релігійно-духовну, любовну, твори про морські пригоди, твори про спорт, твори про війну, вестерни. У категоріях зазначено також типи видань (наприклад, антології), специфічну гендерну адресованість (гей / лесбійська проза). Внутрішня рубрикація кожного жанру розгорнута й докладна: так,

романс має субжанри – «сучасний», «еротичний», «фентезі-футуристичний», «готичний», «історичний», «мультикультурний», «релігійний», «романтичний саспенс», «роман про пригоди в часі», «вампірський», «любовний роман-вестерн». Жанр фентезі об'єднує субжанри: «альтернативна історія», «артурівське фентезі», «сучасне», «темне», «епічне», «феї та ельфи», «історичне», «чари і чарівники», «урбаністичне». Жанрова рубрикація Інтернет-книгарень чутливо реагує на коливання читацького попиту, появу серій, відгалуження нових жанрів від усталених. У цій сфері жанри масової літератури явно реалізують свою функцію маркетингового інструменту.

Жанрову систему характеризують відцентрові й доцентрові рухи. Діалектичний зв'язок різноспрямованих тенденцій: інтернаціоналізації жанрів та їх «локалізації», дроблення і злиття жанрів – урухомлює масову літературу.

Жанрова система масової літератури має національно-специфічний характер. Так, за спостереженням Петра Рихла, у *США* переважають кримінально-політичний детектив за участю супермена-слідчого, військово-пригодницький роман з еротичними елементами, виробничий роман з претензією на викривальність, авантюрний роман, стилізований під історію фірми, клану, сім'ї. В *Англиї* письменники виявляють більшу схильність до класичного детективу, псевдоісторичного колоніального роману, бойовика, стилізованого під документальний роман, жанрів історичної хроніки, утопії. *Французька* масова література презентована переважно жанрами псевдоісторичного авантюрного роману з любовними пригодами, часто порнографічного характеру, поліцейським романом з елементами соціально-політичної критики. У *Німеччині* автори культивують жіночі романи-мелодрами, солдатські романи, романи кар'єри і політичні детективи з меланхолійними любовними історіями [246, 317].

Однак, незважаючи на національну специфіку жанрових систем масової літератури, в останні десятиліття накреслилася яскрава тенденція до уніфікації та **інтернаціоналізації** всіх жанрів. За словами Марії Черняк, «масова література стає якимсь есперанто, що стирає межі національних літератур» [231, 69]. Дослідниця відзначає величезну кількість текстів-запозичень, текстів-«двійників», «дзеркальних текстів» у західних та російській літературах: «Щоденник Бріджит Джонс» Гелен Філдінг – «Щоденник Луїзи Ложкіної» Каті Метелиці, «Глянець» Юлії Висоцької, «Антиглянець» Наталії Осс – «Диявол носить Prada» Лорен Вайсбергер, «Силіконові гори» Марії Царьової – «Таємний світ Шопоголіка» Софі Кінселли та ін. [231, 69–70]. Марія Черняк провела паралель між виробництвом російських телепрограм за американськими ліцензіями та форматами й інтернаціоналізацією жанрів. Цей процес зумовлений, поміж іншим, ринковими, маркетинговими технологіями. Вигідніше звернутися до апробованого типу продукту, який гарантовано дасть гарний прибуток, ніж вигадувати щось «своє», оригінальне.

Показною тенденцією розвитку жанрової системи масової літератури є рух до **максимальної диференціації, дроблення жанрів**. Це пов'язано з потребою максимального задоволення потреб сегментованої читацької аудиторії. Як видно, жанри діляться не лише на субжанри (жанрові різновиди), але й на «субсубжанри». Наприклад, романс має жанровий різновид «історичний романс», який, у свою чергу, поділяється на «середньовічний», «доби Регентства», «доби Дикого Заходу», «доби Французької революції», «доби Громадянської війни в Америці» тощо.

Друга тенденція розвитку жанрової системи – **змішування, взаємопроникнення жанрів** (*genre blending*), або **жанрова дифузія**. Суміш любовного та історичного роману дає історичний романс, любовного роману та фентезі – паранормальний романс, детективу та бойовика – детективний бойовик і т. д. Така тенденція загалом властива і для інших сфер популярної культури: кіно, телебачення, музики. Жанрова дифузія допомагає залучити до читання певного жанру аудиторію, прихильну до іншого жанру. Інтенсивність процесів дифузії жанрів наразі така велика, міркує Григорій Тульчинський, що «...в перспективі не можна виключати їхнього злиття в якийсь єдиний жанр масової літератури – дещо гламурно-готичне, на кшталт голлівудського блокбастера, що містить трохи бойовика, дозу магії й еротики, обов'язкову політ коректність і гонитву» [231, 55].

Третя тенденція – **генералізація жанрів**. За Володимиром Луковим, жанрова генералізація – це «процес об'єднання, стягування жанрів (які нерідко належать до різних видів і родів мистецтва) для реалізації нежанрового (зазвичай проблемно-тематичного) загального принципу» [259, 146]. Так, у літературі ХХ століття Луков виділяє *філософську, психологічну, історичну, документальну, біографічну, фолк-літературну* жанрові генералізації. У літературі «масового попиту» «генералізації відбуваються навколо «сюжетних, візуальних, емоційних стрижнів: детективна, фантастична, еротична література тощо» [259, 147].

Тетяна Щиrowsька в дослідженні «Типологія сюжетів вітчизняної [російської] масової літератури 1990-2000 років» (2006) говорить про тяжіння текстів до двох традиційних формул: історія про таємницю (авантюрна) та любовна історія. У їхній основі вчена, спираючись на ідеї Ольги Фрейденберг, віднайшла два міфологічні сюжети – «солярний» і «вегетативний», що репрезентують, відповідно, активного «сонячного» і пасивного «рослинного» героїв [512].

Французький дослідник Даніель Фонданеш поділяє паралітературу на **групи жанрів**:

- «спекулятивна література» (*la littérature speculative*): детективний роман, наукова фантастика, фентезі, утопія і дистопія;
- «пригодницька література» (*la littérature de l'aventure*): шпигунський, авантюрний романи і вестерн;

- «література психологічного напрямку» (*la littérature à tendance psychologique*): сентиментальний, «рожевий», еротичний, порнографічний романи;
- «література іконічна» (*la littérature iconique*): фотороман, комічний роман, графічний роман;
- «література документальна» (*la littérature documentée*): історичний роман, хроніка, сільський роман [570].

Оригінальна типологія популярних жанрів запропонована в «Довіднику для читачів жанрової літератури» Джойс Дж. Серікс (2009), яка створила й багато років очолювала консультативну службу в публічній бібліотеці Downers Grove (селища в Іллінойсі, США). Критерієм для розрізнення жанрів є їхній **«appeal»**, що можна приблизно перекласти як «зверненість / адресованість / заклик / притягальність». «Appeal» складається з шести елементів: темпу розповіді (1), персонажів (2), сюжетної лінії (3), фону та атмосфери (4), тону й настрою (5), мови і стилю (6) [6658, 7]. Джойс Серікс умовно розподілила всі популярні жанри на чотири групи, залежно від їх «appeal»:

- «Адреналінові» жанри: пригодницький, романтичний саспенс, саспенс, трилер.
- «Емоційні» жанри: «життєрадісна історія» (*The Gentle Reads*), горор, любовний роман, жіноча історія.
- «Інтелектуальні» жанри: художня проза, детективи, психологічний саспенс, наукова фантастика.
- «Ландшафтні» жанри: фентезі, історична проза, вестерн [665, 3–4].

У кожній групі домінує якийсь елемент «appeal»: в «адреналінових» жанрах найголовніше – це стрімкий темп розповіді, для «емоційних» домінантою є настрій, у «ландшафтних» жанрах читача приваблює змалювання фону, історичних чи екзотичних декорацій, а в «інтелектуальних» жанрах – можливість розв’язання логічної загадки, що закладена в сюжеті.

Нам імпонує поділ жанрів, запропонований Джойс Серікс, залежно від їхньої «зверненості», точніше, від психологічного ефекту, який вони справляють на читача і якого той очікує від книги. Характеристика першої групи жанрів («адреналінових») наштовхнула нас на думку пов’язати групування жанрів із дією двох важливих гормонів у людському організмі: адреналіну та ендорфіну. Перший, як відомо, підвищується під час стресових ситуацій, пов’язаних із тривогою, страхом, відчуттям небезпеки, у шокових станах; ефект адреналіну може бути образно позначено як «бийся та біжи». На противагу йому, ендорфін, природний морфін, описують як «гормон щастя»: він викликає почуття розслаблення, задоволення, зменшує біль, покращує настрій.

Ми пропонуємо умовно називати дві групи жанрів популярної белетристики **«адреналіновими»** та **«ендорфіновими»**. До перших ми зарахуємо бойовики, детективи, трилери, горори; до других – романтичні мелодрами, любовні романи, сентиментальні історії в жіночих часописах, чикліт. «Адреналінові»



жанри переважно містять сцени насильства, бійок, переслідування і втечі, вони викликають у читача гострі відчуття, «лоскочуть нерви». «Ендорфінові» жанри втілюють романтичні фантазії, навівають солодкі мрії, викликають приємне збудження, заспокоюють через упевненість читачки в щасливому фіналі.

Існує чітка кореляція між групою жанрів та цільовою аудиторією: «адреналінові» жанри переважно маркуються як «чоловічі», а «ендорфінові» – як «жіночі». Таке маркування, проте, не є абсолютним: у першій групі можна зустріти жанри, адресовані жінкам (жіночий, іронічний, феміністичний детектив); у другій – адресовані чоловікам (парубоча чикліт).

Результатом генералізації жанрів є утворення **метажанрів**. Поняття «метажанру» отримує різні тлумачення в сучасному літературознавстві (Рита Співак, Олена Бурліна, Наум Лейдерман, Юлія Подлубнова), позначаючи наджанрові утворення, інваріанти способів художнього моделювання світу. Метажанр розуміють як синтетичне утворення, що може поєднувати різні види мистецтва [34, 11] на основі «спільного предмету художнього зображення» [415, 53], «певної спрямованості змістової форми... що властива цілій групі жанрів й опредмечує їхню семантичну спорідненість» [245, 135]. Саліда Шаріфова стверджує: «...метажанр становить синтетичне жанрове утворення, що виникає на стику жанрового змішування» [497, 22–23]. Українська дослідниця фантастичної літератури Олеся Стужук розуміє метажанр як «своєрідну систему жанрів з рядом характерних ознак» [420, 5]. Трактуючи «фантастику-концепт» як метажанр, літературознавець наголошує, що вона об'єднана «не лише загальним предметом художнього зображення (зовнішній аспект), а насамперед способом художнього вираження (внутрішній аспект), що впливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення» [420, 5–6].

Ми згодні з Тетяною Гребенюк у тому, що причиною запровадження поняття «метажанру» стосовно масової літератури є «...потреба розмежувати формалізовані категорії на зразок авантюрного роману, фантастичної повісті (які традиційно розглядаються як дефініції жанру) й ширші, базовані на специфіці зв'язків тексту й позатекстової дійсності поняття, як-от фантастика, авантюрна проза тощо» [98, 39].

На наш погляд, «адреналінові» жанри формують «пригодницький» метажанр, «ендорфінові» жанри – «сентиментальний» метажанр. «Пригодницький» метажанр включає літературні жанри (бойовик, детектив, трилер тощо), кіно- і тележанри (фільми-«екшн», поліцейські / міліцейські серіали, фільми-катастрофи, телепрограми на кшталт реаліті-шоу «Останній герой»). «Сентиментальний» метажанр поєднує жанри любовного роману, телевізійні мелодрами, «мільні опери», теленовели, короткі любовні історії як явище медійної словесності, тексти естрадних пісень любовної тематики. Метажанр є не просто системою жанрів, але *системою систем*: на основі одного мета-

жанру можуть формуватися інші метажанри. Так, пригодницький метажанр із часом утворив два потужні метажанри: детективний і фантастичний.

Жанрову систему масової літератури не можна зводити винятково до жанрів художньої прози. Захоплюючись «жанрами-китами» (детектив, фентезі, романс), дослідники недостатньо уваги приділяють такому сектору, як **популярна література «nonfiction»**, що в останні роки стрімко розвивається. Звісно, саме поняття «нехудожньої літератури» як позбавленої вимислу, «фікційності», неоднозначне. Діапазон його вживання настільки широкий, що часто втрачається сам предмет: так, на пострадянському просторі до нон-фікшн-літератури зараховують інтелектуальні жанри (приміром, наукові монографії), і науково-популярну продукцію, і документалістику (мемуари, біографії), і так звану «літературну журналістику» (газетно-журнальні есе, колонки, розслідування). Гадаємо, що серед усіх жанрів літератури «нон-фікшн» слід відокремити популярні, які функціонують за законами масової літератури.

У зарубіжному літературознавстві зроблені спроби окреслити жанрову систему популярних нехудожніх жанрів. Найчастіше їх ділять на групи за **тематичним критерієм**: книги самодопомоги та інструктивні видання, релігійні, духовні книги, книги про фізичне й душевне здоров'я, книги для батьків, про виховання, стосунки, книги про садівництво, книги про мистецтво й архітектуру, бізнес, економіку, кулінарію, урядування, політику, світовий порядок, історію, природу й навколишнє середовище, музику й танець, хобі, війну та армію, до цього переліку включено й біографії (див., наприклад, «Загальний посібник із написання творів нон-фікшн» Річарда Д. Бенка, Дженни Глетцер 2010 року [529, 25–32]). У «Читацькому довіднику з літератури нон-фікшн» Ніла Ваєтта (2007) названо такі жанрово-тематичні рубрики: їжа, мемуари, наука, правдиві історії злочинів, спорт, подорожі, правдиві історії пригод, історія, виокремлено рубрику «загальна література нон-фікшн» (мистецтво, есеї, гумор, релігійно- / духовні книжки, соціальні, економічні, політичні науки, воєнні репортажі) [706, VII]. Як видно, у наведених переліках тематичний принцип не завжди витримується.

Рубрикація жанрів нон-фікшн в Інтернет-книгарнях у цілому тяжіє до критерію тематики. Так, в «Amazon.com» рубрика «Нон-фікшн» включає в себе: книги із самомотивації; про злочини і злочинців, про сучасні події, про економіку, освіту, урядування, свята, право, філософію, політику, соціальні науки, транспорт, «правдиві історії», планування і розвиток міст, жіночі студії [525]. Очевидно, не всі вони можуть бути зараховані до популярних жанрів, деякі адресовані вузькому колу фахівців. У статті англомовної «Вікіпедії», присвяченій явищу «nonfiction», перераховано специфічні типи такої літератури, серед яких альманахи, автобіографії, біографії, щоденники, словники, часописи, листи, літературна критика, мемуари, енциклопедії, есе, путівники, мемуари, статuti, підручники, травелоги та інші [645].

У книзі Дейва Леочко та Тома Россі «Читацький довідник з літератури нон-фікшн: ефективні стратегії консультування в малих групах» проведено межу між жанрами нон-фікшн та «структурами / форматами». Учені вирізили шість головних жанрів за авторським задумом, метою того чи іншого видання: 1. Інструктивний. 2. Пояснювальний. 3. Звіт. 4. Обговорення. 5. Висловлення поглядів. 6. Розповідь [616, 6].

Жанри реалізуються через «структури / формати» нон-фікшн, яких у книзі наводиться велика кількість (наприклад, альманахи, автобіографії, огляди, брошури, есе, листи, логи – короткі записи, некрологи, поштові листівки, рецепти, промови, травелоги і багато інших) [616, 9]. Окремі структури тяжіють до певних жанрів: підручник – до інструктивного й пояснювального; але деякі можуть реалізовувати цілі будь-якого жанру (газетна, журнальна стаття, брошура) [616, 10].

Зі сказано вище зрозуміло, що нон-фікшн – дуже широке явище з безліччю жанрів та їх різновидів, причому далеко не всі можуть бути зараховані до «популярних жанрів», тобто призначатися масовому читачеві.

Із 1960-х років у зарубіжних дослідженнях з'явилася тенденція виокремлювати серед усього масиву літератури нон-фікшн так звану «**creative nonfiction**», що її синонімічно позначають як «**literary nonfiction**», «**narrative nonfiction**» («творча», «літературна», «нарративна»). Ідеться про ті жанри, де максимально використовується літературна техніка (це близько до розуміння «документально-художніх» або «художньо-документальних» творів у радянській літературознавчій традиції). У цих творах автор діє як журналіст, повідомляючи точну фактичну інформацію, проте подає її в стилі, що наближений до художньої прози [550; 529, 196].

До жанрів «creative nonfiction» зараховують травелоги, твори про природу, біографії, автобіографії, мемуари, інтерв'ю, есеїстику. Як зазначають Каролін Форше і Філіп Жерар у вступі до видання «Writing Creative Nonfiction» (2001), цей різновид літератури спирається на факти, залучає критерій правдивості, але разом є літературним явищем: саме «літературність» відрізняє його від щоденної журналістики, репортажів, критичних біографій та академічної літературної критики [571, 1]. Він використовує весь арсенал літературних засобів виразності, у ньому є персонажі, сюжетні лінії. Хоча сам термін з'явився в останні роки ХХ століття, але Каролін Форше та Філіп Жерар віднаходять зразки «creative nonfiction» у літературних есе Монтеня, Руссо і Торо, журналістиці Діккенса, Дефо, Лондона і Орвелла, мемуарах Ернеста Гемінгвея, Беріла Маркшема і Мері Маккарті, «новому журналізмі» Тома Вулфа і Кена Кізі, «гонзо-журналізмі» Гантера Томпсона тощо.

Таким чином, жанрова система сучасної масової літератури, охоплюючи популярну белетристику й літературу нон-фікшн, націлена на максимальне задоволення читацьких запитів та інтересів. Групування жанрів

здійснюється на основі їхньої адресованості конкретній публіці, що має вікові, гендерні, етнічні, соціальні характеристики. Система жанрів – це рухливе утворення, яке віддзеркалює суспільно-психологічні, культурні трансформації й енергійно адаптується до ринкових процесів.

### 3. Механізми відтворення жанрових канонів

Як пояснено вище, масова література керується нормативною поетикою, де правила створення певних жанрів є жорсткими й чітко регламентованими. Варто порушити питання про механізми відтворення жанрових канонів. Можна вказати такі:

- через приписи видавництва, які спеціалізуються на виданні жанрової белетристики, адресовані авторам;
- через посібники / поради для авторів-початківців щодо написання творів певних жанрів;
- через діяльність професійних «жанрових» об'єднань письменників, які за певними критеріями приймають до своїх лав авторів популярної белетристики та ранжують нові твори, вибудовуючи їх ієрархічно;
- через діяльність «фанівських», непрофесійних об'єднань любителів конкретних жанрів, їхню періодику (фензіни, прозіни<sup>15</sup>).

Подеколи у ствердженні жанрового канону беруть участь як автори-класики, так і дослідник жанру, як це сталося у випадку із класичним детективом, чий канон є прикладом надзвичайно «жорсткого» утворення.

#### 3.1. Жанри і видавнича практика

Видавництва, які спеціалізуються на виданні жанрової літератури, у переважній більшості окреслюють вимоги до кожного жанру. Вимоги до авторів можуть бути загальними до всіх творів: чіткість і послідовність сюжету, яскравість, «харизматичність» характерів, жвавість діалогів, мовна вправність, точність слововживання. Крім того, як правило, всіх жанрів стосуються рамки зображуваного, особливо щодо змалювання сексу і сцен насильства. Забороняється зображення педофілії, некрофілії, зоофілії, інцесту, гомосексуальних зв'язків (окрім спеціалізованих видавництв та серій), сцен гвалтування, сексу між неповнолітніми, сексу із застосуванням зброї та інших збочень. Загальні вимоги також стосуються обсягу книги: він коливається залежно від видавництва, проте найчастіше становить від 40 до 90 тисяч слів (160–250 сторінок).

<sup>15</sup> Фензіни (від англ. fanzine, fan magazine) – це аматорські часописи чи альманахи, які видаються малим накладом шанувальниками якогось жанру літератури, кіно, музики тощо. Прозіни – це фензіни, до створення яких причетні фахівці-профі.

Цікаво, що, встановлюючи рамки для жанрів, видавництво заперечує наявність самих правил. Так, у приписах для авторів романсів видавництва «Арлекін» зазначено: «Немає формули – є лише формат, як і у всій жанровій прозі, яка надає простір для творчого самовираження, унікального голосу автора та яскравих характерів, що запам'ятовуються. Тому викиньте всі ці кліше у вікно!» [559]. Видавництво «Авалон» у загальній інформації для авторів романсів подає такі вимоги: «Нам не потрібні старомодні, передбачувані, формульні книги. Ми шукаємо сучасні характери і свіжі сучасні сюжети та сюжетні лінії» [527].

Крім загальних приписів, видавництва подають вимоги до конкретних жанрів і жанрових різновидів. Якщо видавництво випускає книжкові серії, – то до кожної з них. Наприклад, видавництво «Авалон» встановлює правила для авторів романсів, що переважно стосуються головних героїв. Героїня має бути незалежною молодою жінкою із цікавою професією, жінкою, яка робить кар'єру. Вона повинна бути готовою до вимог сьогодення і в змозі піклуватися про себе, але zarazом вона лишається жіночною і прихильною до традиційних цінностей. Коли з'являється її коханий, то він стає смислом її життя, а вона – його. Герой мусить бути привабливим, реалістичним, симпатичним, вирозумілим чоловіком. Він поводить себе із героїнею як із рівною, чемно, поважає її розум та індивідуальність. Брутальні чоловіки, мачо, егоїсти не можуть бути героями романсів. Мотивується це тим, що такі чоловіки є поганим зразком сімейного чоловіка (husband) для сьогодення. Цікаво, щоб відрізнити «правильного» героя від «неправильного», видавництво апелює до типів класичної літератури: не вітаються чоловіки «типу Хіткліфа» (мається на увазі герой роману Емілі Бронте «Буреверхи») [527].

Що стосується жанру містики, то акцент у вимогах зроблено вже не на героях, а на важливості елементу саспенса і міцного сюжету, добре виписаної історії, у яку можна повірити. Видавництво подає зразкові, з його погляду, твори, на які можуть орієнтуватися початківці: їм рекомендують почитати романи Джойса і Джима Лавін, Вікі Ганінгс, Кента Конвелла, Дороті П. О'Ніл, Джини Кресс. Визначаючи взірці для наслідування, «Авалон» у такий спосіб встановлює внутрішню ієрархію своїх авторів і формує жанровий канон.

Щодо вестерна, то у вимогах підкреслюється необхідність збереження місцевого колориту. Докладність середовища, правдоподібність мови є дуже важливими: авторам радять уникати сучасних словечок і фраз, вживати евфемістичні замітники для лайок. Деякі діалектні слова дозволяються, але не можна зловживати місцевою говіркою. Окремо обумовлене вживання алкоголю героями (проте без перебільшень). Приписи щодо вестернів стосуються сюжету (напружений, стислий) та образу головного героя (сильний чоловік із здоровими цінностями, чудово володіє зброєю, але не надто схильний її застосовувати).

Видавництво «Дорчестер Паблішинг» чітко визначає жанри творів, що можуть бути прийняті до друку: романси, горори, вестерни і трилери. У вимогах до авторів романсів виписані загальні побажання: сюжет із виразною інтригою, вміння захопити увагу читача, цікаві «тривимірні» персонажі – їх розділяє або емоційний конфлікт, або сюжетні перипетії. У фіналі вони мають здолати всі перешкоди і стати щасливими раз і назавжди. Видавництво вітає гумор та оригінальність викладу, що відрізняють один твір від іншого, проте слід залишатися в жанрових рамках романсу. Більш докладні вимоги стосуються субжанрів романсу. Видавництво друкує такі: історичний романс, футуристичний романс, романс подорожі в часі, паранормальний романс, сучасний романс, романс у жанрі фентезі, романтичний саспенс, афро-американський романс [557].

Щодо субжанру історичного романсу, то зазначено, що події в таких творах відбуваються до 1900 року, вимагається історична точність, наприклад в описі вбрання героїв. Проте не слід зловживати описами батальних сцен чи політичної обстановки того часу: читачі більше зацікавлені розвитком взаємин героя і героїні. Футуристичний романс повинен містити всі елементи романсу: прекрасну героїню, сміливого героя, конфлікт, який розлучає їх, щасливий фінал, але дія відбувається в незнайомих землях чи далеких світах. Авторів просять уникати довгих описів зброї чи технологій у дусі наукової фантастики. Романс «подорож у часі» базується на історії героя / героїні, які мандрують у часі і закохуються. Якщо подорож відбувається з теперішнього в минуле, то застосовуються всі вимоги до історичного романсу. Важливо створити ефект достовірності: інтерес читача викличе давнє життя, побачене очима сучасної людини. Конфлікт та його розв'язання повинні полягати в тому, що герої належать до різних часів. Видавництво категорично забороняє зображувати «машини часу» в цьому субжанрі. У паранормальному романсі на основі сучасності чи минувшини мусить розгортатися любовна історія з привидами, відьмами, чаклунами, вампірами тощо, але обов'язково зі щасливим фіналом. Романс у жанрі фентезі, відгалуження паранормального, зображує драконів, ельфів та інші фантастичні створіння як антураж. Романтичний саспенс поєднує жанри трилера та романсу [557].

Більш докладні вимоги стосуються такого субжанру, як афро-американський романс. Зрозуміло, що обидва герої мають бути афро-американцями, героїня не повинна мати фізичної близькості з жодним іншим чоловіком, окрім героя, з моменту їхньої зустрічі, те ж стосується і героя. Головні герої залучені до історії в жанрі сучасної драми, містики, авантюри чи саспенса. В історії може домінувати секс або романтика. Але пара головних героїв повинна лишитися разом у фіналі.

Приписи щодо жанрів вестерна, горора і трилера виглядають не настільки суворими. Для жанру вестерна вимога стосується місця і часу дії:

Дикий Захід, західніше Міссісіпі, до 1900 року. Інші правила загальні: міцний сюжет, «тривимірні» персонажі, історична точність. У горорах суттєва темна похмура атмосфера дії, перевага надається зображенню сучасності, хоча допускається й історичне тло. Видавництво в категоричній формі рекомендує авторам розрізняти горор і наукову фантастику, фентезі та містику.

Жанр трилера обмежений невикористанням надприродних елементів, інші правила – стрімкий розвиток сюжету, захоплюючі характери. Видавництво дозволяє чотири субжанри трилера: саспенс, поліцейський трилер, політичний трилер, юридичний трилер. В основі саспенса – історія про злочинця, який втік, загрожує зашкодити багатьом людям, а зупинити його може лише один герой / героїня. У творі центральне питання – не про особу злочинця, а про те, чи зможуть його / її зупинити до заподіяння шкоди людям. У «поліцейському» трилері дія така ж, як і в саспенсі, проте додатково увага приділена методам роботи поліції з відстеження й захоплення злочинця – тут важливий ефект автентичності, точність деталей. Дія «політичного» трилера переважно повинна розгортатися у Вашингтоні, хоча події можуть набувати й міжнародного масштабу. Видавництво зауважує, що у створенні такого субжанру потрібний інсайдерський погляд на коридори влади. «Юридичний» трилер поєднує саспенс та зображення роботи правників. Цей жанр не повинен бути класичним детективом чи містикою. Акцент має робитися не на визначення особи вбивці, а на небезпеці чи загрозі головному герою.

Як бачимо, видавництва досить чітко формулюють свої вимоги до авторів-початківців щодо дотримання ними законів жанру. Хоча в більшості випадків правила мають загальний характер, начебто пояснюючи сутність жанру чи субжанру письменникові. Зрідка обумовлені час і місце дії, характер героя / героїні чи мовна специфіка.

Яскравий зразок більш докладних норм для написання жіночих любовних романів знаходимо на сайті видавництва «**The Wild Rose Press**» [689]. Це спеціалізоване видавництво випускає кілька серій романсів (в електронному та друкованому вигляді). Кожна серія – це якийсь субжанр, часто з елементами інших жанрів. Серії названі оригінально – сортами троянд, отож, кожний субжанр асоціюється з трояндою певного кольору чи вигляду.

- «Малинова троянда» (Crimson Rose) – детектив і саспенс,
- «Ясно-червона троянда» (Scarlet Rose) – еротика,
- «Магічна троянда» (Faery Rose) – романс із легким елементом надприродного, фентезі і футуристичні романи,
- «Чорна троянда» (Black Rose) – з демонічним елементом: вовкулаки, перевертні, вампіри,
- «Англійська чайна троянда» (English Tea Rose) – історичний романс, дія якого відбувається не в Америці,
- «Американська троянда» (American Rose) – історичний романс про Америку,

- «Вінтажна троянда» (Vintage Rose) – класичний романс про минулі часи – від 1900 до 1990 років,
- «Троянда-кактус» (Cactus Rose) – історичний романс-вестерн,
- «Жовта троянда» (Yellow Rose) – про сучасних ковбоїв,
- «Троянда кольору шампанського» (Champagne Rose) – сучасний романс,
- «Остання троянда літа» (Last Rose of Summer) – сучасний романс зі зрілою героїнею,
- «Троянда кохання» (Sweetheart Rose) – сучасний традиційний романтичний романс,
- «Біла троянда» (White Rose) – духовний романс,
- «В'юнка троянда» (Climbing Rose) – про дівчат-підлітків.

Отож бачимо, що видавництво прагнуло охопити практично весь спектр жанрових різновидів романсу. До кожної категорії творів прописані певні вимоги. Ці вимоги можуть стосуватися часу і місця дії: приміром, для серії «Американська троянда» дія повинна стосуватися таких подій американської історії, як-от: війна французів та індіанців, колоніальна Америка, Американська Революція, війна 1812 року, війна між штатами, доба Реконструкції, світанок нового століття. У серії «Англійська чайна троянда» дія може відбуватися на луках Шотландії, на Смарагдовому острові (Ірландії), в елегантних бальних залах доби Регентства. Однак події мають бути віднесені до 1900 року і не відбуватися в Америці.

Субжанри часом мають чіткі правила щодо героїв: для «Американської троянди» це сміливі герої та героїні, які борються за свободу та засновують новий світ, це ніжні південні красуні із залізним характером та галантні джентльмени, які зводять їх з розуму. Для серії «Троянда-кактус» протагоністи – це мешканці західних районів у 1800-х роках, причому дозволяються й індіанці. Для «В'юнкої троянди» героїні мають бути віком від 14 до 19 років, а для «Останньої троянди літа» – зрілі жінки віком більше 30 років, сильні характером, і солідні чоловіки. У серії «Жовта троянда» серед героїв обов'язково мають бути ковбої. Але деякі субжанри надають авторам більшу свободу у виборі героїв: наприклад, у «Троянді кольору шампанського» можна друкувати твори про будь-яких осіб, незалежно від місця їхнього проживання, етнічної приналежності, сімейного стану: «Вони можуть бути самотніми батьками, директорами підприємств чи бібліотекарями в маленькому містечку» [689].

Деякі серії-субжанри вимагають історичної точності: історичні романи, романи-вестерни; про це окремо згадано у вимогах. Різняться і ступінь відвертості в зображенні сексуальних стосунків: серія «Ясно-червона троянда» дозволяє більш відверті сексуальні сцени, ніж «Троянда кохання» (для останньої дається «порада тримати двері спальні міцно зачиненими» [689]), а підліткова серія «В'юнка троянда» взагалі накладає заборону



на зображення сексуальних стосунків, дозволяються хіба що поцілунки. Правила для субжанрів регламентують мову: вона повинна зберігати місцевий колорит, як у романсі-вестерні, чи правдиво відбивати розмови сучасних тинейджерів. Встановлюючи правила для письменників, видавництво апелює до зразкових творів у певному субжанрі: наприклад, потенційним авторам «В'юнкої троянди» (для підлітків) радять почитати такі твори, як «Щоденники принцеси» Мег Кебот, «Сутінки» Стефані Майер, «Щоденник дівчинитинейджера» Мелоді Карлсон, книжки про Ненсі Дрю як взірцеві. У такий спосіб формується жанровий канон.

До авторів усіх субжанрів романсу звернене наполегливе прохання видавництва: надсилаючи текст, перевірити, чи є він романсом. Сутність жанру окреслюється в так званих FAQ – Frequently Asked Questions, питаннях, які задаються найчастіше, у даному випадку авторами-початківцями. У відповіді подані такі критерії жанру:

- У фіналі твору має бути одна героїня і один герой, які отримують вічне щастя.
- Обов'язково має бути щасливий фінал – герої довічно щасливі.
- Хоча у творі можуть бути другорядні сюжетні лінії, центральна тема твору має концентруватися навколо героїні і героя та їхнього пошуку кохання [688].

Окрім цих трьох пунктів, у відповіді міститься посилання на статтю Бронвін Сторм «Чи це романс?», де пояснюється сутність жанру. Автор статті розглядає на прикладах фільму «Пірати Карибського моря» та казки «Красуня і чудовисько» провідні ознаки романсу і доводить, що перший сюжет – це пригодницький «екшн» із романтичними елементами, другий сюжет – класичний для романсів. Щоб перевірити, чи є якийсь твір романсом, Сторм пропонує своєрідний тест (checklist), складений у вигляді ключових запитань:

- Чи сфокусована більша частина історії довкола взаємин героя та героїні? (відповідь має бути позитивною).
- Наскільки близько до першої сторінки вони зустрічаються? (мають зустрічатися чимближче до початку дії).
- Чи обіймає опис їхніх стосунків переважну частину тексту?
- Чи думають вони один про одного, коли не разом?
- Чи мають вони обидвоє пожертвувати чимось або пізнати щось у фіналі історії?
- Якщо присутній зовнішній конфлікт, то чи може він бути розв'язаний лише їхніми спільними зусиллями?
- Якщо наявні пікантні любовні сцени, то чи є вони єдиними, про які хоче дізнатися читач?
- Чи є Щасливий фінал, що зображує довічне кохання?
- Якщо наявні другорядні персонажі, то чи є вони дійсно другорядними? Чи

не домінують вони? Чи їхні історії – скоріше додаток, але текст не сфокусовано на них?

- Якщо є другорядна сюжетна лінія, то чи служить вона просуванню стосунків між героєм і героїнею?
- Головна точка зору – це точка зору героя та героїні? І якщо ця точка зору змінюється, то це лише тому, що читач повинен дізнатися про інформацію, яку автор не може донести через точки зору героя та героїні? [671].

На ці питання має бути позитивна відповідь, тоді текст справді належить до жанру романсу. У такий спосіб видавництво чітко окреслює рамки жанру і проводить межі між жанрами: навіть якщо в романі є елементи фентезі чи саспенса, чи вестерна, романс визначається домінуванням любовного сюжету, взаємин героїні та героя.

### 3.2. Посібники для авторів масової літератури

Норми поетики для певних жанрів встановлюються й підтримуються також за допомогою різноманітних посібників для письменників щодо написання творів різних жанрів. Їхня поява була закономірною для масової літератури, що є типом творчості, підкореним законам індустрії. Ще в 1925 році в есе «Як пишеться детективне оповідання» Гілберт Кіт Честертон дивувався, що заголовок його нарису «наразі не визирає на нас із кожної книжкової ятки» [488, 35]. Буквально через кілька десятиліть подібні видання заповнили ринок. Їх існує величезна кількість: найбільше – для жанру любовного роману, менше – для детективної прози, вестернів, трилерів та горорів. Є загальні поради з написання «жанрової прози», але зустрічаються і вузького спрямування – для конкретного субжанру. Наведемо перелік цих порадників, далеко не вичерпний, що може переконати в поширеності такого типу видань, систематичності їх появи і в охопленні ними практично всього спектру жанрової прози.

Наприклад, **посібники для написання романсу**: «Мистецтво написання романсу: практичне керівництво» Джин Саундерс (1986); «Мистецтво написання романсів: як вигадати, написати та продати сучасний любовний роман» Валері Парв (1993); «Ви можете написати романс» Ріти Клей Естради та Ріти Галлахер (1999); «Написання романсу: створити бестселер» Ванесси Грант (2001, 2007); «Удосконалюйте свої вміння писати романси» Женевьєв Монкомбрю, Майкла Монкомбрю (2003); «Написання романсу для чайників» Леслі Вейнгера (2004); «Керівництво для написання романсів від Кейт Вокер: 12 пунктів» (2004); «Мистецтво написання романсу: практичні поради від авторки романсів – міжнародних бестселерів» Валері Парв (2004); «Довідник автора романсів: як написати любовний роман і опублікувати його» Ребекки

Вайн'ярд (2004); «Як написати Великий Американський Романс» Кетрін Леніган (2006); «Написання романсу: як змайструвати роман, який добре продається» Лі Майклс (2007); «Керівництво для всіх із написання любовного роману: від написання зразкової любовної сцени до знаходження потрібного видавця: все, що потрібно задля здійснення вашої мрії» Крісті Крейг (2008);

**для окремих субжанрів романсу:** «Як написати християнський романс» Гей Геймер Мартін (2007), «Повне керівництво для ідіота: як написати еротичний романс» Елісон Кейт (2006), «Пристрасне чорнило: керівництво з написання еротичних романсів» Анжели Найт (2007); «Написання романтичної комедії» Біллі Мерніт (2001); «Дивись, як пише Джейн: керівництво для дівчат із написання чикліт» Сари Млиновські, Фаррін Якобс (2006); «Писати для чайників: як написати чикліт-роман» Кейті Ярдлі (2006);

**для детективу, саспенса, горора:** «Посібник Гілларі Во з написання детективів» (1991); «Як писати детектив» Ларрі Бейнгарта (1996); «Як написати і продати ваш детективний роман» Джин Хейгер (1998); «Ви можете написати детективну історію» Сільвії Е. Камерман, Еда Барека (1999); «Написання детективних романів: довідник» Сью Графтон, Яна Бурк, Баррі Земана (2002); «Як написати до біса гарну детективну історію» Джеймса Н. Фрея (2004); «Напишіть власну детективну історію» Тіша Фаррелла (2006); «Як написати трилер» Скотта Маріані (2007); «Як вигадати сюжет і написати саспенс» Патріції Гайсміт (2001); «Як писати детективну та кримінальну прозу» Абрама Соула Барека (1945); «Як писати детективну прозу» Генрі Реймонда Фіцвальтера Кітінга (1987); «Написання детективних романів» Джона Пакстона Шеріффа; «Написання детективу: як зробити злочин прибутковим» Джанет Лоуренс (2007); «Як написати горор і опублікувати його» Марка А. Керасіні (1989); «Як писати романи жахів» Вільяма Ф. Нолана (1990); «Як написати жахливу історію» Вірджинії Кінг (2004); «Написання горора: посібник для американського автора горорів» Морта Кастла (2006);

**для наукової фантастики і фентезі:** «Довідник із наукової фантастики: написання уявної прози» Ліон Спранг де Камп (1953); «Написання наукової фантастики, що добре продається» Гарві Л. Білкера (1982); «Написання фантастики» Крістофера Еванса (1988); «Як писати наукову фантастику і фентезі» Орсона Скотта Карда (1990); «Мистецтво написання наукової фантастики, що добре продається» Бена Бова (1994); «Переконати небеса: створення науково-фантастичного роману» Меліси Скотт (1997); «Написання наукової фантастики і фентезі» Кроуфорда Кіліана (1998); «Наука про написання наукової фантастики» Джеймса Е. Ганн (2000); «Майстерня для автора наукової фантастики: вступ до механіки прози» Баррі Б. Лонгйєара (2002); «Повне керівництво з написання наукової фантастики. Том 1. Перший контакт» Девіда Е. Ло (2007);

**для різних жанрів:** «Як писати вестерни» Метта Брауна (1988); «Як написати дитячу книжку і надрукувати її» Барбари Сьюлінг (2004); «Секрети написання популярної белетристики: як написати і продати містику, наукову фантастику, фентезі, вестерни, сповіді, бойовик / пригодницький роман, романс і горор»; «Написання жанрової прози: посібник» Томаса Мілгорна (2006); «Як писати і продавати жанрову прозу: романс, містика, пригоди, жахи» Нори Л. Фрезьєр-деЛоу (1994); «Як писати жахливі історії, фентезі і наукову фантастику» Джеррі Н. Вільямсона (1987).

Проаналізувавши назви перелічених видань, можна дійти певних висновків. Насамперед ці книжки мають суто практичне, прикладне спрямування, вони демонструють технологічний підхід до створення літературного тексту: у назвах домінують вислови «як написати...». Такі видання цього роду покликані навчити початківців ремеслу письменника – звідси в заголовках «посібник», «самовчитель», «довідник». Їх автори переконані, що навчити ремеслу можна кожного, адже книжки адресовані не фаховим письменникам, а любителям – звідси їх вихід у серії «для чайників», «посібник для ідіота». Кожного дилетанта слід переконати в спроможності стати справжнім письменником і створити потрібний твір – звідси «ви можете...», «створіть власний роман». Впадає у вічі орієнтація таких видань на ринок: у назвах звучить не просто «як написати», але «як продати» (опублікувати, знайти видавця, зробити жанр прибутковим). Часом такі поради є авторськими, їх створюють письменники, успішні в тому чи іншому жанрі, чиє літературне ім'я міцно прив'язане до нього – тоді воно виносить в заголовок. Так підтримується традиція – жанрові закони передаються від одного покоління авторів до іншого, від профі до новачків.

Більшість порадників для авторів однотипна за будовою. Спочатку автор з'ясовує засади жанру, окреслює його адресацію певній групі читачів – може змальовуватись узагальнений портрет читача / читачки якогось жанру. Далі називаються жанрові різновиди, подається їх стисла характеристика, приклади творів. Професійні письменники радять, як організувати робочий процес, де черпати ідеї, у якому порядку братися до роботи. Жанрова формула розкладається на частини: як правило, описується майстерність побудови сюжету, характеротворення, написання діалогів, створення описів-декорацій («сетінгів»). Можуть бути і розділи, специфічні для певних жанрів: так, у посібниках із написання романсів обов'язково присутня глава про шляхи зображення почуттів та сексуальних сцен, у фантастиці – відповідно, про способи створення уявного світу.

Більшість порадників орієнтують автора-початківця на книжковому ринку. Тому в завершальних розділах або додатках подаються рекомендації щодо оформлення рукопису, написання синопсису роману, листа-пропозиції до видавництва, включно зі зразками. Як правило, поради містять пере-

ліки видавництв, які спеціалізуються на певному жанрі, творчих галузевих письменницьких спілок, часописів, веб-сайтів тощо.

Як саме видання цього типу утворюють і відтворюють жанровий канон?

Це робиться різними шляхами.

Насамперед, у кожному «жанровому» poradнику дається просте, зрозуміле й досить прямолінійне **визначення жанру**. Так, у книзі «Написання роману: як змайструвати роман, який добре продається» Лі Майклс (2007) в одному з початкових розділів «Що таке любовний роман?» авторка проводить чітку межу між романсом і романом, у якому є історія кохання: важливо, яка з історій домінує. «У романсі центральна сюжетна лінія – це розвиток стосунків між чоловіком і жінкою. Усі інші події в сюжеті, якими б важливими вони не були, є другорядними стосовно теми стосунків... На противагу цьому, в інших романах із романтичними елементами любовна історія не перебуває в центрі уваги» [629, 2]. Лі Майклс пропонує уявний експеримент: треба «вийняти» історію кохання із сюжету. Якщо решта подій не матимуть смислу і не складатимуться в послідовну історію, то це романс. Якщо ж і без любовної історії сюжет не втрачає значення, то це інший жанр.

Професійні письменники орієнтують початківців на **«свого» читача**. Подається його узагальнений портрет. Наприклад, Кетрін Леніган у книзі «Як написати Великий Американський Романс» (2006) описує жінку – читачку любовних романів. Вона віддана жанру, витрачає на читання багато часу і грошей. Вона розумна, має непогану освіту, щаслива в шлюбі чи в тривалих стосунках. Вона читає задля розваги. Вона активна, цікавиться життям своїх дітей. Половина читачок робить успішну кар'єру. Не слід уявляти її такою домашньою квочкою, яка сидить удома, поглинаючи M&Ms і занурившись у романчик [614, ix]. Кетрін Леніган згадує і про чоловіків, які потай читають романси, особливо ті, що містять елементи детективу та трилера. Однак вона закликає майбутніх письменниць не обманювати себе: «...аудиторія, для якої ви пишете, переважно жіноча. У неї жіночі проблеми, судження, інтереси й потреби» [614, x].

Щоб ствердити певну формулу, її жанровий канон, автори poradників дають **списки зразкових книг для читання**. Візьмімо для прикладу книгу «Як написати і продати ваш детективний роман» Геллі Ефрон (2005). Початківцю рекомендують перелік детективів для ознайомлення: «Ви можете багато чого навчитися від майстрів. Читання гарного детективу розвине ваш смак. Книги Елмора Леонарда – це підручники з написання діалогів. У Джефрі Дівера можна навчитися мистецтва створювати напругу. Прочитайте книги титанів детективу, щоб зрозуміти, що викликає жвавий відгук у читача. Прочитайте романи переможців премії «Едгар», щоб зрозуміти, що означає «якість». Прочитайте перші детективи, які стали бестселерами. І не забувайте

про класику» [563, 7]. Далі в poradнику подається список книжок, які стали підґрунтям детективного стандарту. Вони згруповані за складовими жанру, щодо яких вони є зразковими: сюжет, діалоги, описи, дія, гумор. Наприклад, взірцями будови сюжету слугують книжки Агати Крісті і Росса Макдональда, а написання діалогів – Елмора Леонарда і Роберта Б. Паркера. У додатковому списку вміщено романи-блокбастери, завершується перелік рекомендованої літератури класичними текстами, які визначають жанр: серед них згадано твори Уїлкі Коллінза, Артура Конан Дойля, Агати Крісті, Еллері Квіна, Дешіла Хеммета, Рекса Стаута, Дороті Сейерс, Реймонда Чандлера, Міккі Спіллейна та інших відомих літераторів [563, 7–8].

Більшість poradників знайомлять початківця з усім **жанровим розмаїттям певної формули**. Так, у згаданій книзі Кетрін Леніган авторів романсу спонукають вибрати свій «субжанр», порівнюючи сам процес вибору із вибором марки продукту в супермаркеті – варто знати весь асортимент. Письменниця наголошує, що читачки романсів чітко поділені на групи, які віддають перевагу певному жанру. Леніган називає такі субжанри, як-от: сучасний романс, романс про часи Регентства, романтичний саспенс, романтичний трилер, романтичний детектив, романтичне фентезі, романтичний «бойовик» / пригоди, романтична комедія / авантюрний роман, романтична кримінальна драма, романтична фантастика, романтична хроноопера, містичний романс, романтична сага / сімейна драма, історичний романс (із субсубжанрами: вестерни, «шотландські»), романс про індіанців, афроамериканський романс, готичний романс, еротика, жіноча проза, духовний / християнський романс, чикліт, категорійний романс. Авторка книги подає стисло характеристику кожного субжанру й закликає майбутніх письменниць експериментувати зі сполученням різних жанрових елементів – роман не повинен бути банальною любовною історією, сучасні видавці схвалюють елементи детективу чи фантастики в романсі, щоб збільшити читацьку аудиторію, у тому числі за рахунок чоловіків. У такий спосіб poradник закріпив уявлення про жанр як про узагальнюючу категорію, парадигму субжанрів, або, як говорить Леніган, «парасольку», яка «накриває» різнорідні субжанри романтичної прози [614, 1].

Жанровий канон стверджується також шляхом **«звірвання» з певним зразком формули**. Для цього в poradниках подаються **«чек-лісти»** (checklists, checkpoints), які стосуються різних аспектів твору. Так, наприклад, у книзі Валері Парв «Мистецтво написання романсу» наявні переліки питань для таких елементів формули, як сексуальні сцени, персонажі, точка зору, діалоги, сюжет. «Чек-ліст», який стосується зображення характерів, містить питання на кшталт: «Чи є персонажі правдоподібними, з минулим, майбутнім, сподіваннями і мріями? Чи підходять героям їхні імена? Спробуйте вимовити їх уголос. Якщо героїня після одруження змінює прізвище, чи є воно

милозвучним? Чи зустрічаємо ми головного героя якомога ближче до початку книги і чи зображено його в сприйнятті героїні, через призму її почуттів? Чи досить зрозуміло, що вона не може опиратися його привабливості? Чи є герой чоловіком, у якого може закохатися читачка? Якщо герої займаються коханням, то чи прагнуть вони цього обидва? Вони мусять прагнути цього разом, навіть якщо між ними існують якісь непорозуміння» та ін. [650, 77–78].

Автори порадників **розкладають на елементи сюжет**, властивий певній жанровій формулі. Він постає у вигляді узагальненої схеми. Кетрін Леніган описує первинну схему сюжету романсу: «хлопець зустрічає дівчину, хлопець розлучається з дівчиною, хлопець повертає дівчину» [614, 48]. Відповідно до цього, дія поділяється на три частини: початок (герой і героїня зустрічаються), середина (герой і героїня розривають стосунки) і кінець (герой і героїня знову разом). Леніган рекомендує певний обсяг для кожної частини романсу: перша обіймає 10 глав, друга – від 10 до 15, третя – приблизно 5. Вона рекомендує, які конкретно епізоди мусять бути в кожній «дії»: так, перші дві глави першої дії слід присвятити знайомству з героями, далі між ними виникає конфліктна ситуація. У третій «дії» мають бути розв'язані всі другорядні конфлікти (в передостанній чи останній главі), герой повинен освідчитися в коханні героїні, вона повинна зробити те ж, пара повинна залишитися разом. У книзі подається схема-пам'ятка для романсу (outline). У ній розписано буквально по сценах і главах, по пунктах і підпунктах, що треба зображувати в кожний момент. Таким чином, жанр постає як певний стандарт, сюжетний каркас, спільний для всіх конкретних творів і всіх субжанрів.

Презентуючи жанр, автори порадників апелюють до власного письменницького досвіду, як правило успішного й багаторічного, до вимог видавництва – наводяться уривки з видавничих вказівок для авторів, до соціологічних опитувань стосовно пересічного читача і демографічних процесів у певному суспільстві, які впливають на вибір аудиторії жанру.

Отже, письменницькі посібники виконують важливу функцію підтримання жанрових канонів розважальної белетристики. При цьому вони включені в систему видавничо-маркетингової діяльності, орієнтують початківців на наявні вимоги і вказівки спеціалізованих видавництв задля успішного продажу рукопису. Порадники постійно нагадують майбутнім письменникам про необхідність писати для свого, конкретного читача, враховувати його інтереси. Таким чином, імпліцитний читач стає складовою жанрового канону. Однак можна спостерегти і певну гнучкість жанрового канону, відкритого до взаємодії з іншими жанрами в рамках своєї формули, до включення іножанрових елементів задля залучення нових сегментів читацької аудиторії.

### 3.3. Жанрові письменницькі об'єднання

Жанрові канони масової літератури підтримуються такими інституціями, як професійні об'єднання письменників, які працюють у певному жанрі. Такі організації нагадують профспілки та середньовічні цехи і гільдії. Вони згуртовують авторів для відстоювання їхніх прав на книжковому ринку, кращого інформування письменників про всі перипетії літературного життя. Кен Гелдер відзначив їх надзвичайно важливу роль для формування поля жанрової белетристики як системи, що здатна до самоусвідомлення й самооцінки [580, 100].

Першим «професійним» об'єднанням, існування якого отримало розголос, став британський **Детективний клуб**, або **Клуб детективістів** (Detection Club), улаштований на кшталт закритих англійських. Початок його діяльності припадає на 1920-ті роки, Золотий вік детективу. Біля витоків клубу стояли Агата Крісті, Дороті Сейерс, Гілберт Кіт Честертон, Рональд Нокс та інші автори. Честертон був першим почесним головою Детективного клубу, Нокс сформулював знаменитий «Декалог», десять правил написання детективів, яких члени клубу мусили дотримуватися, однак насправді час-тенько порушували.

Відомий американський дослідник жанру Говард Гейкрафт високо оцінив роль цього неформального об'єднання для розвитку англійського детективу: «В англійських письменників була неоціненна перевага перед їхніми американськими братами в тому, що вони мали Клуб детективістів у Лондоні, високодостоїнну організацію. Маючи у своїх лавах найвидатніших англійських детективістів, ця асоціація протягом кількох років функціонувала як *віртуальна Академія жанру*, діючи як арбітр та оракул авторської етики та усталюючи цілі й винагороди для амбітних початківців» (курсив наш. – С. Ф.) [593, 256].

Потрапити до членів Детективного клубу було складно – вимагалось персональне запрошення, рекомендації двох дійсних членів і схвалення кандидатури всіма іншими членами клубу. Закритість робила Детективний клуб вузькою, замкненою організацією, куди потрапляли найкращі і визнані письменники. У такий спосіб – через відбір, здійснюваний найкращими детективістами, встановлювалася літературна ієрархія жанру.

Жанровий канон детективу стверджувався через особливу процедуру прийняття до членів клубу. Її проводив голова клубу, якого називають The Ruler (Розпорядник, Голова засідання), який запитує в кандидата, чи дійсно його бажання стати членом клубу. Отримавши позитивну відповідь, Ruler вимагає від кандидата дати таку присягу: «Чи обіцяєте Ви, що Ваші детективи будуть сумлінно й чесно розслідувати злочини, які їм трапляються, використовуючи ті інтелектуальні здібності, якими Ви їх нагородили, і не покладаю-



чись і не використовуючи Божественне Одкровення, Жіночу Інтуїцію, Магічні Предмети, Нісенітниці, Збіги Обставин чи Господній Промисел?». Після присягання кандидата, Ruler знов питає: «Чи присягаєтесь Ви урочисто не приховувати жодного життєво-важливого доказу від читача? Чи будете Ви шанувати Королівську Англійську Мову?» Відповідь мусить бути позитивною на обидва питання [666].

Кандидат демонстрував річ, що є особливо священною для нього, а згодом присягався цією річчю, що буде дотримуватися всіх правил, доки він є членом клубу. Також він присягався не красти чужі сюжети й не розголошувати сюжетних таємниць, про які він дізнається в клубі. Коли інші члени клубу схвалюють кандидатуру й ніхто не висловлює заперечень, Ruler оголошує про прийняття нового члена до Детективного клубу і насамкінець формулює жартівливі погрози: якщо новачок не дотримує присяги, то «нехай інші письменники використають Ваші сюжети раніше за Вас, нехай Ваші видавці уражатимуть Вас у контрактах, хай невідомі переслідують і очорнюють Вас у пасквілях, хай Ваші сторінки рясніють друкарськими помилками і хай Ваші книжки продаються все гірше й гірше. Амінь» [666].

Звісно, церемонія має дещо курйозний характер, і навіть урочиста присяга сповнена іронії. Проте в основному її текст і супровідних питаннях прозирають жанрові закони, очевидно, основоположні для детективу. Твір має становити інтелектуальну загадку, у ньому повинен бути детектив (слідчий), який розкриває цю загадку винятково раціональним шляхом; крім того, не можна приховувати важливі докази від читача – оскільки правила жанру будуються на понятті «чесної гри», що передбачає рівноправний поєдинок письменника з читачем. Як це буде розкрито в наступній главі, положення наведеної присяги відбиваються практично в кожному зведенні правил класичного детективу. Таким чином, через присягу відтворюється «ядро» жанру і навіть його особлива етика.

Сучасні професійні об'єднання «жанрових» письменників уже не є аж такими закритими й недоступними – це широкі й демократичні організації, які, між іншим, виконують маркетингові завдання. У США діє, напевно, найбільш структурована система «жанрових» об'єднань письменників. Навіть назви їх однотипні:

- Science Fiction and Fantasy Writers of America – Американська організація авторів фантастики і фентезі;
- Romance Writers of America – Американська організація авторів романсів;
- Horror Writers Association – Асоціація письменників – авторів горорів;
- Mystery Writers of America – Організація детективістів Америки;
- Western Writers of America – Американська організація авторів вестернів;
- American Crime Writers League – Американська ліга авторів кримінальної прози.

Деякі американські організації згруповують письменників, що працюють у якомусь жанрі, враховуючи їхню расову, гендерну ідентичність:

- Broad Universe – «Широкий Всесвіт», організація жінок – авторок наукової фантастики, фентезі і горорів;
- Carl Brandon Society – Товариство Карла Брендона, організація письменників із не білим кольором шкіри, які працюють у жанрі наукової фантастики, фентезі і горора;
- Gaylactic Network – «Мережа Гей-лактики», організація гей / лесбійських / бісексуальних / транссексуальних авторів, які працюють у жанрі фентезі, наукової фантастики і горора;
- Sisters in Crime – «Сестри по злочину», організація авторок, видавців і прихильниць детективного жанру.

Об'єднання письменників за жанрами існують і в інших країнах; деякі організації охоплюють регіони або є міжнародними, наприклад:

- British Crime Writers Association – Британська асоціація авторів кримінальної прози;
- Crime Writers Of Canada – Детективісти Канади;
- Crime Writers of Scandinavia – Детективісти Скандинавії;
- International Horror Guild – Міжнародна гільдія літератури жахів;
- International Thriller Writers – Міжнародна організація авторів трилерів;
- The Canadian Romance Authors Network – Канадська мережа авторів романсів;
- Ottawa Romance Writers' Association – Оттавська асоціація авторів романсів;
- Romance Writers of Australia Inc. – Австралійська організація авторів романсів;
- World Romance Writers – Світова організація авторів романсів;
- Darklava – «Дарклава», італійська організація фантастів;
- European Science Fiction Society – Європейське товариство наукової фантастики;
- Irish Science Fiction Association – Ірландська асоціація наукової фантастики;
- Israeli Society for Science Fiction and Fantasy – Ізраїльське товариство наукової фантастики і фентезі;
- Science Fiction Writers of Japan – Фантасти Японії.

Позаяк ці гільдії залучають до своїх лав творців конкретних жанрів: детективу, вестерна, наукової фантастики і фентезі, горора, романсу, – то кожна організація мусить визначати жанрові рамки, чітко окреслювати сутність жанру, а також встановлювати й підтримувати літературну ієрархію всередині масиву творів певного жанру. Це здійснюється через заснування літературних премій, визначення рейтингу – критиками і читачами – членів організації та їхніх творів, заснування мережевих «залів слави» для літераторів.

Так, **Western Writers of America**, об'єднання, яке існує з 1953 року і наразі нараховує більше 500 членів, націлене відтворити традицію вестернів, яку вважають «літературою американської душі», єдиним унікальним американським жанром, що завоював світову популярність. Сутністю літератури

вестернів названо прагнення людини «завоювати безмежні землі». Ця організація 1953 року заснувала свою річну нагороду «The Spur Award» («Нагорода Шпори»), а також низку менших премій (Owen Wister Award, The Lariat Award, The Branding Iron Award). На офіційному сайті WWA розміщені списки найкращих вестернів у літературі, кіно й на телебаченні [698].

Відомою є американська організація авторів романсів – **Romance Writers of America (RWA)**, заснована в 1981 році. Вона об'єднує 10 тисяч членів, із них 900 мешкають за межами США. RWA щорічно проводить конференцію, присуджує літературні нагороди – RITA, Golden Heart («Золоте серце»), видає гранти на дослідження романсу. На офіційному сайті організації розміщена інформація про жанр із його двома ключовими елементами: це «центральна любовна сюжетна лінія» та «оптимістичний фінал, який приносить емоційне задоволення» [662]. Сюжет, як зазначено, будується на історії двох осіб, які закохалися один в одного і борються за свої стосунки. Вказується, що автор може створити скільки завгодно додаткових сюжетних ліній, проте всі вони є другорядними стосовно любовної. Жанр романсу має великі варіації і в стилі, у часі та місці дії, і в ступені відвертості зображення сексуальних сцен. Тому подається перелік субжанрів зі стислими поясненнями сутності кожного: сучасний романс – серія, сучасний романс – окреме видання, історичний романс, духовний романс, романи із суттєвими романтичними елементами (можуть належати до інших жанрів), містичний романс, романс із часів Регентства, романтичний саспенс, молодіжний романс.

Організація RWA займається ранжуванням письменників, які працюють у жанрі романсу. На верхніх щаблях ієрархічних сходів розташовані авторки, які отримали за літературну кар'єру кілька (три-чотири) нагород RITA – для них улаштовано спеціальний «Зал слави». До нього введені Кетлін Крайтон, Джоді Томас, Сьюзен Елізабет Філіпс, Нора Робертс, ЛаВірл Спенсер, Джо Беверлі, Кетлін Корбер, Шеріл Зак, Франсін Ріверс, Дженніфер Грін, Юстіна Дейр [526].

Письменницькою організацією, що наразі об'єднує 426 авторів літератури жахів у США, є **Horror Writers Association** (існує з 1985 року). До її появи спонукало об'єднання фантастів і детективістів, що відбулося раніше. У 1980-х роках жанр гора набув великої популярності і став виділятися як окрема категорія в книгарнях і бібліотеках. Асоціація щорічно присуджує премію імені Брема Стокера, знаменитого автора «Дракули». На офіційному сайті об'єднання розміщена програмова стаття «Що таке література жахів?». У ній визначається сутність жанру через ключове поняття «жаху» як «болючого та інтенсивного страху, тривоги та переляку», згідно з Вебстерським словником. Робиться висновок, що «література жахів» – це ті твори, які викликають саме такі емоції в читачів. Автори статті цитують слова Дагласа Вінтера: «Горор – це емоція». Ці твори можуть розповідати про надприродні і про земні, реальні

жахи, не обов'язково бути сповнені духів чи відьом, тобто рамки жанру є досить широкими. У статті є посилання на літературні традиції, що закладали жанровий канон – «Франкенштейн» Мері Шеллі, «Доктор Джекілл і містер Гайд» Роберта Льюїса Стівенсона, «Портрет Доріана Грея» Оскара Вайльда, оповідання Едгара Аллана По та «Дракула» Брема Стокера [699].

**Професійне об'єднання фантастів і авторів фентезі в США (SFWA)** існує з 1965 року, засноване з ініціативи Деймона Найта і початково називалося Science Fiction Writers of America, згодом, коли відбулося розмежування жанрів наукової фантастики й фентезі, у назві додалося «and Fantasy Writers». На сьогодні SFWA нараховує більше 1500 членів, серед них були класики жанру – Айзек Азімов, Рей Бредбері, Андре Нортон. Організація щорічно присуджує премію «Nebula» («Зоряна туманність»), існують і менші нагороди – для сценаристів, за пожиттєві заслуги в царині фантастики. За допомогою цих літературних нагород створюється перелік канонізованих авторів. Офіційний сайт організації містить потужні ресурси для письменників-фантастів, правила написання творів цього жанру, розгорнуті порадики «Як створювати уявні світи» («Fantasy Worldbuilding Questions», Patricia C. Wrede) з деталізованими рекомендаціями: як описати фантастичний світ, його природу, історію, населення, магію, чаклунів, звичаї, соціальну структуру, повсякдення тощо [668].

Окрім премій, присуджуваних названими літературними асоціаціями, у жанровій прозі існують інші: «Нагорода Агати» за класичний інтелектуальний детектив, «Хьюго» за науково-фантастичні твори, «Едгар» за найкращі детективні твори, присуджувана Організацією детективістів Америки (MWA). Кен Гелдер у 2004 році нарахував більше 60 літературних нагород, які присуджуються у світі в галузі наукової фантастики й фентезі [580, 98]. Оглядаючи дві найвідоміші з них – «Хьюго» і «Небьюла», – літературознавець зауважує, що з часом кількість номінацій у них зростає: до нагород за роман, повість, оповідання долучаються нагороди за сценарії, за документальні твори, нагороди для кращих видавців, для фензінів і прозінів тощо, адже «кожний, хто задіяний у функціонуванні поля жанрової белетристики, має бути відзначений і поцінований» [580, 98]. Премії, згадує Гелдер, часто носять імена найкращих творців фантастики й фентезі: Філіпа Діка, Артура Кларка та інших. Премія в жанрі гора носить ім'я Брема Стокера, детективні премії названі на честь Едгара По, Еллері Квіна, Агати Крісті. Це також сприяє встановленню жанрових канонів.

У Російській Федерації існує розгалужена система премій у галузі наукової фантастики: «Російська фантастика», «Зоряний міст», «Інтерпрескон» імені Івана Єфремова, «Бронзовий равлик» Бориса Стругацького, «Аеліта», «Мечі», «Мандрівець», «Старт» та інші. Більшість із них започатковані нещодавно й доки не отримали такого розголосу, як «Хьюго» та «Небьюла».

Усі ці премії сприяють відтворенню певних жанрових канонів фантастики і фентезі, виділяють найбільш популярні і якісні твори, покладаючись на думку професійних критиків – членів журі та фанів, якщо дозволене відкрите голосування.

Підсумовуючи, можна сказати, що професійні й напівпрофесійні об'єднання письменників за жанрами сприяють усталенню жанрових канонів, виробленню спільних критеріїв оцінки жанрових творів і відзначенню класичних і сучасних популярних авторів, ранжуючи їх за допомогою нагород, премій, чартів, рейтингів, «залів слави» тощо.

### **3.4. Закони детективного жанру як зразок «жорсткого» канону**

Прецедентним випадком встановлення «жорсткого» жанрового канону є так звані «правила детективного жанру». Їх оформлення припадає на «золотий вік» класичного детективу в Європі та США, міжвоєнний час, коли вже було нагромаджено значний досвід у царині цього жанру і склалися його головні засадничі принципи. На той час уже були відомі класичні зразки детективного жанру Едгара По, Артура Конан Дойля, Гілберта Кіта Честертон, Агати Крісті та інших.

Першими до формулювання певних приписів щодо детективного жанру звернулися письменники – Честертон, С.С. Ван Дайн і Рональд Нокс.

У 1925 році **Гілберт Кіт Честертон** оприлюднив нарис «Як пишеться детективне оповідання». У ньому названі принципи детективної творчості. На думку англійського письменника, цей жанр взагалі не може спиратися на якісь зразки, тому ставив собі за мету написати «ясний і конкретний літературний poradnik».

Принципи написання детективу, якщо стисло їх переказати, такі:

1. Мета детективної оповіді – не морок, а світло. Оповідання пишеться заради моменту осяяння. Письменнику слід не лише приховувати таємницю, але й мати її.
2. Сутність детективного твору – не в складності, а в простоті. Загадка лише видається складною, а насправді є простою.
3. Подія чи персонаж, у яких закладено ключ до таємниці, повинні бути центральною подією і помітним персонажем. Злочинець має бути звичною фігурою, яка виконує незвичну функцію.
4. Детектив – це лише гра, у якій читач бореться не зі злочинцем, а із самим письменником.
5. Детективне оповідання починається з ідеї, а не лише прагне відшукати її. Автор починає писати з розв'язки, із якогось несподіваного логічного умовиводу [489, 301–306].

Г. К. Честертон одним із перших створює уявлення про детектив як про гру, про поєдинок автора і читача. Він вважає жанр претенціозною фантазією,

дитячою іграшкою для дорослих, «однією із найбільш штучних форм мистецтва» [489, 305]. Письменник описує ідеальну формулу детективу: «це детектив, у якому вбивця діє за задумом автора, зважаючи на розвиток сюжетних перипетій, у які він потрапляє не за природною, розумною необхідністю, а з причини таємної і непередбачуваної». Таким чином, Честертон заклав підґрунтя теорії детективного жанру, яка через кілька років розгорнулася в специфічні правила.

У 1928 році С. С. Ван Дайн, американський письменник і журналіст (справжнє ім'я Віллард Гантінгтон Райт), уклав «**Двадцять правил для написання детективних романів**». Ван Дайн стверджував, що детектив – це інтелектуальна гра і спортивне змагання, де діють певні правила. Вони можуть бути неписаними, але обов'язковими. Правила – це свого роду кредо детективіста, яке засноване на «практичному досвіді всіх великих майстрів детективного жанру» і почасти «на підказках голосу сумління чесного письменника» [52, 38]. Подаємо їх у стислому переказі.

- 1) Читач повинен мати рівні зі слідчим можливості для розгадки таємниці злочину. Усі ключі до розгадки повинні бути ясно означені й описані.
- 2) Читача не можна зумисно дурити чи вводити в оману, окрім випадків, коли його разом із нишпоркою за всіма правилами чесної гри дурить злочинець.
- 3) У романі не повинно бути любовної лінії. Адже йдеться про те, щоби віддати злочинця в руки правосуддя, а не про те, щоби поєднати ланцюгами Гіменея тужливих закоханих.
- 4) Ані приватний детектив, ані хтось із офіційних розслідувачів не повинен виявитися злочинцем.
- 5) Злочинець повинен бути виявлений дедуктивним шляхом – за допомогою логічних умовиводів, а не завдяки випадку, збігу обставин чи немотивованому зізнанню.
- 6) У детективному романі має бути детектив, а детектив лише тоді є детективом, коли він вистежує і розслідує. Детектив будує ланцюг умовиводів на основі аналізу зібраних доказів.
- 7) Без трупу в детективному романі просто не обійтися, і чим натуралістичніший цей труп, тим краще. Лише вбивство робить роман достатньо цікавим.
- 8) Таємниця злочину повинна бути розкрита винятково матеріалістичним шляхом. Неприпустимі ворожіння, спиритичні сеанси, читання чужих думок, ворожіння за допомогою «магічного кристалу» тощо.
- 9) Повинен бути лише один детектив, тобто лише один головний герой дедукції.
- 10) Злочинцем повинен виявитися персонаж, який відіграє в романі більш чи менш помітну роль, тобто такий персонаж, який знайомий і цікавий читачеві.
- 11) Автор не повинен робити вбивцею слугу.
- 12) Скільки б не здійснювалося в романі вбивств, злочинець має бути лише один.

- 13) У детективному романі недоречні таємні бандитські угруповання, мафія.
- 14) Спосіб убивства і засоби розкриття злочину мають відповідати критеріям раціональності й науковості.
- 15) У будь-який момент розгадка має бути очевидною – за умови, що читачеві вистачить проникливості розгадати її.
- 16) У детективному романі недоречні довгі описи, літературні відступи на побічні теми, витончено тонкий аналіз характерів і відтворення «атмосфери».
- 17) Провина за здійснення злочину ніколи не повинна покладатися в детективному романі на злочинця-професіонала.
- 18) Злочин у детективному романі не повинен виявитися на перевірку нещасним випадком чи самогубством.
- 19) Усі злочини в детективних романах повинні скоюватися з особистих мотивів.
- 20) Уникати затертих літературних прийомів:
  - а) упізнання злочинця за недопалком, полишеним на місці злочину;
  - б) влаштування удаваного спиритичного сеансу з метою налякати злочинця і примусити його видати себе;
  - в) підробка відбитків пальців;
  - г) фальшиве алібі, що забезпечується за допомогою манекену;
  - д) собака, який не гавкає і дозволяє зробити висновок, що злочинець не був незнайомцем;
  - е) покладання під завісу провини за злочин на брата-близнюка чи іншого родича, який абсолютно схожий на підозрюваного;
  - ж) шприц для підшкірних ін'єкцій і наркотик, підмішаний у вино;
  - з) здійснення вбивства в замкненій кімнаті вже після того, як до неї вдерлися поліцейські;
  - і) встановлення провини за допомогою психологічного тесту на називання слів за вільною асоціацією,
  - к) таємниця коду чи зашифрованого листа, що його насамкінець розгадав нишпорка [52, 38–41].

Прикметним у цих правилах є застосування **принципу «чесної гри»**, який стане домінантним у Золотий вік детективу. Цей принцип узятий британцями зі спорту, але залучається до розв'язання конфліктних ситуацій і з інших сфер життя, є свого роду англійською життєвою філософією [247, 90–93]. Раз у раз у своїх правилах Ван Дайн апелює до спортивної термінології: «детективний роман – це спортивне змагання»; якщо в романі вивести більше одного слідчого – це «все одно, що примусити читача бігти наввипередки з естафетною командою». Він бачить у жанрі дві лінії змагання: між слідчим і злочинцем, між автором і читачем. Слідчий і читач повинні мати рівні можливості, володіти однаковою інформацією. Уникання цього правила Ван Дайн вважає «шахрайством», згадує «голос сумління» «чесного» детективіста, по-

рівнює відступника від правил із ледачим школярем, який списує; із фальшивомонетником; із любителем примітивних розіграшів – людей без совісті. Письменник мусить бути сповнений самоповаги й поваги до свого читача – це етична основа жанру.

У «Двадцяти правилах» відчувається намагання критика відмежувати детектив від інших жанрів, очистити його від домішок романтичного і містичного начал. Він забороняє любовні історії, надприродні, містичні елементи, фантастику, змішування детективу зі шпигунським романом чи з творами про таємні бандитські товариства. Ван Дайн наче прагне знайти формулу рафінованого, абсолютного детективу. Заразом він закликає авторів уникати штампів, шукаючи власний оригінальний голос.

Микола Вольський, розглядаючи правила Ван Дайна, зауважує: «ми маємо справу не з програмою на майбутнє, а з підбиттям підсумків. Закономірності жанру, викладені Ван Дайном, – це результат спостережень над специфічними особливостями детективної літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття. Вони виведені з творів Габоріо і Конан Дойля і навряд чи були би придатними для Хеммета, Чандлера та Сіменона» [72]. Богуміл Райнов твердить, що ці правила «становлять не шлях розвитку детективного жанру, а вірний засіб його ліквідації» [Цит. за: 72]. Лише коли правила були порушені, з'явився новий етап розвитку детективу – «крутий детектив».

Дороті Сейерс у передмові до антології детективу нарікала на те, що правила жанру, вимога «рівних можливостей» для слідчого і читача ускладнюють завдання написання твору: «Читачу треба надати всю інформацію, що стосується справи... Але якщо він, не звертаючись по допомогу до героя-детектива, самостійно розплутає весь таємничий клубок, не чи не зникне цілком елемент цікавості? Як можна водночас продемонструвати читачеві все, чим розпоряджається слідчий, а з іншого боку, не порушуючи правил гри, тим не менш, спантеличити його?» [389, 65–66].

Джуліан Саймонс у книзі «Детектив у Британії» 1962 року писав: «Детектив, створений у відповідності до цих умов, був вправою із логіки. У певний момент його розгортання автор повин був – в ідеалі – мати можливість сказати читачеві: «Ви володієте всіма ключами до загадки. Інтерпретуйте їх правильно, і вони неминуче приведуть до єдиного рішення» [680, 8].

Автором «Декалогу» для детективістів став Рональд Нокс, англійський священик і письменник, який уклав «Десять заповідей детективного роману» (1958). Це «коротка іронічна поетика інтелектуального детективу» (з коментаря). Нокс був прихильником Конан Дойля, досвід якого він узагальнив у своїх правилах. Однак автор заповідей бачив і обмеженість детективного жанру, боявся, що детективна формула буде вичерпаною. Оглядаючи сучасні йому детективи, він помічав, що їх сюжети ставали все більше вдосконалені, але й читачі – більш досвідчені.



- 1) Злочинцем має бути хтось, згаданий на початку роману, але ним не повинна бути людина, за ходом чийх думок читачеві було дозволено стежити.
- 2) Як щось само собою зрозуміле виключається дія надприродних чи потойбічних сил.
- 3) Не дозволяється використання більш, ніж одного таємного приміщення або таємного ходу.
- 4) Неприпустимо використовувати досі невідомі отрути, а також пристрої, які потребують довгого наукового пояснення наприкінці книги.
- 5) У творі не повинен фігурувати китаєць.
- 6) Детективу ніколи не повинен допомагати щасливий випадок; він не повинен також керуватися несвідомою, але несхибною інтуїцією.
- 7) Детектив не повинен сам виявитися злочинцем.
- 8) Наштовхнувшись на той чи інший ключ до розгадки, детектив повинен негайно подати його для вивчення читачеві.
- 9) Дурнувятий друг детектива, Вотсон у тому чи іншому вигляді, не повинен приховувати жодного з міркувань, що прийшли йому в голову; за своїми розумовими здібностями він повинен дещо поступатися – але лише зовсім трохи – середньому читачеві.
- 10) Нерозрізнявані брати-близнюки і взагалі двійники не можуть з'являтися в романі, якщо читач належним чином не підготовлений до цього [315, 77–79].

Як бачимо, у «Декалозі» наявні деякі збіги з правилами Ван Дайна: той самий принцип «чесної гри», ті самі заборони на змішування жанрів. Проте суворість ноксівського детективного канону одразу після його появи викликала міркування про необхідність оновлення жанру, повернення до його першооснов. Власне, і самі детективісти-класики далеко не завжди дотримувалися «правил»: відомо, що королева жанру Агата Крісті у «Вбивстві Роджера Екройда» зробила злочинцем оповідача.

У 1941 році знаний американський теоретик та історик детективного жанру Говард Гейкрафт надрукував книгу «Убивство задля задоволення», у якій одна із глав була присвячена з'ясуванню «Правил гри». Гейкрафт оглянув правила та приписи, створені видатними детективістами, починаючи з Едгара По, і дійшов висновку, що всі норми ґрунтуються на двох положеннях: «1) детективна історія повинна базуватися на принципі «чесної гри»; 2) детективна історія має бути читабельною» [593, 225]. Виходячи з них, Гейкрафт подає зведені «Правила гри», які стосуються багатьох складових жанру: структури, сюжету, фігури слідчого і його помічника, точки зору, злочину, засобів його розкриття, заголовку, відтворення почуттів, елементу загадки, фону, створення характеристик персонажів, стилю тощо. Дослідник переважно спирається на приписи Ван Дайна і Нокса, однак можна спостерегти кілька інновацій. Насамперед Гейкрафт радить автору завести «серійного» детектива, що зекономить його час – адже не прийдеться створювати новий

характер для кожного роману. Помічника слідчого – «Вотсона» – автор рекомендує описувати як повну протилежність «Голмсу», називає приклад Арчі Гудвіна і Ніро Вульфа. У правилах є порада, що докладно розробити характери слід для трьох персонажів: детектива, злочинця і (можливо) жертви, решта може бути «маріонетками». Щодо назви, Гейкрафт вважає, що не варто зациклюватися на її вигадуванні до завершення тексту. Гейкрафт так само, як і попередники, намагається відмежувати детектив від інших жанрів – любовного роману чи горора, шукаючи «жанрової чистоти». Він прагне вберегти початківців від стильових надмірностей, рекомендує не зловживати штампами, загадками і не перетворювати роман на «кросворд». Гейкрафт слушно зауважує, що правила залежні від індивідуальної майстерності кожного письменника, який намагається їх упорядкувати [593].

Як відомо, порушення правил детективного жанру призвело до появи нової формули – «крутого детективу». Проте і правила класичного детективу залишалися дієвими. На початку XXI століття стали вестися розмови про їх оновлення. Модернізацію канону провела італійська письменниця, яка мешкає в Дубліні, Ріна Брунду Юстес, сформулювавши **«Двадцять правил для тих, хто пише детективи. У сучасній редакції (фактично, написані ново)»** (2006). Юстес вважає, що правила Ван Дайна законсервували структурні особливості детективу і зберегли впродовж десятиліть специфічний літературний стиль, властивий йому. Вона стверджує, що зміни стосуються не стільки текстів, скільки способу їх виробництва, книжної індустрії. Однак за 80 років дещо в цих правилах застаріло, і «безглуздо було б заперечувати, що деякі з них повністю втратили значення внаслідок природної еволюції людських почуттів» [520]. Отже, авторка подає модернізовані правила:

- 1) Детективний роман є детективним романом, але не пригодницьким, шпигунським чи любовним романом, ані філософським трактатом чи літературним твором, який має змінити світ.
- 2) У доброго детективного роману не може бути жодної побічної мети. Про нього можна судити лише за якістю кримінального сюжету й майстерністю його втілення в оповіді.
- 3) Правильно, що детективний роман може бути написаний ким завгодно, але не будь-хто може написати детективний роман. Обрати подібний рід літератури – значить видати себе як безсимптомного носія психічної перверсії.
- 4) Атмосфера – незамінний елемент історій цього типу. Детектив мусить захопити читача з першої сторінки, заманюючи й заспокоюючи його, щоб він почувався затишно.
- 5) Детектив не може існувати без наявності в ньому кримінального сюжету.
- 6) У нищпорок і читачів повинні бути рівні можливості розв'язання загадки. Усі докази повинні бути (явно) презентовані й описані.
- 7) Розв'язання детективної загадки повинно бути єдиною можливістю.

- 8) Рішення завжди має бути в межах розуміння кваліфікованого читача.
- 9) Злочинцем може бути будь-хто з персонажів, незалежно від його ролі в оповіді.
- 10) У детективі має бути кілька героїв, які проводять розслідування.
- 11) У детективі має бути покійник. Більше того, у більшості випадків одного трупу не достатньо.
- 12) Не може бути трупу без злочину.
- 13) Убивствам, скоєним злочинними організаціями, не місце на сторінках детективу.
- 14) Враховуючи, що злочинцем може бути другорядний персонаж, головні дійові особи повинні представлятися відкрито й одразу.
- 15) Суттєвий елемент детективного сюжету – оригінальність.
- 16) Методи, які використовує детектив, завжди повинні спиратися на його здатність до логічних роздумів і до використання відповідних до випадку різноманітних емпіричних знань, здібностей, що ґрунтуються на його досвіді.
- 17) Суперництво з антигероєм є ще однією характерною рисою детективних романів.
- 18) Розв'язка завжди має бути привілеєм героя-слідчого.
- 19) Розв'язка ніколи не повинна бути частковою.
- 20) Детектив – це насамперед виклик, який кинуто автором читачеві [520].

У правилах Юстес незмінними лишаються конститутивні елементи жанру: злочин, труп, слідчий, логіка, докази. Діють принципи «чесної гри», рівних можливостей слідчого і читача, змагання між читачем і автором. Як і Ван Дайн, Юстес застосовує спортивну термінологію, порівнюючи детектив із партією в шахи. Модернізація досягається більшою свободою з вибором злочинця серед персонажів, кількості слідчих, більшої ролі «атмосфери». Загалом, Юстес закономірно наполягає на оригінальності як важливій складовій успіху письменника. Звісно, її правила – це узагальнення більш як столітнього досвіду існування жанру в його численних різновидах.

Цікавою спробою осучаснити правила було зведення **Гробіуса Шортлінга** (справжнє ім'я Едгар Фредерік Джеймс Ваєтт), оприлюднене в Інтернеті. Його автор, американський журналіст, був аматором детективного жанру і заснував у мережі потужний веб-ресурс, присвячений йому (The Grobius Shortling Mystery Novel Site – <http://www.mysterylist.com>). Шортлінг, скоріше за все, орієнтувався на «Декалог» Нокса, складаючи свої 10 правил. Деякі з них основоположні для жанру: злочинцем має бути хтось, згаданий у творі; уникайте розв'язки через збіг обставин; всі докази мають бути оприлюднені. Цікаво, що поняття «чесна гра» так само використовувалося сучасним критиком: «нечесним» по відношенню до читача було би приховувати якийсь важливий доказ. Шортлінг, як і інші укладачі правил, рекомендує письменникам уникати штамів і стереотипних рішень: не перевдягати жінок

чоловіками і навпаки, не застосовувати перуки й накладні бакенбарди, амазонські отрути чи прилади з смертельним промінням, іноземців у ролі злочинців. Деякі правила пом'якшено: фігуру «Вотсона» варто вивести в дії, але не обов'язково; дозволяються елементи містики і надприродних сил задля похмурої атмосфери, якщо тільки вони не стосуються розв'язування дійсного злочину; можна навіть змалювати потаємні ходи чи кімнати, але, знов-таки, вони не повинні роз'яснювати спосіб убивства [687].

Осучаснення правил детективу може стосуватися гендерного аспекту цього жанру. Так, Джеремі Гілі в посібнику «Написання детективів» (за редакцією Сью Графтон, Яна Берка і Гаррі Земана, 2002 р.) подає узагальнені правила детективів, але вчить, як обходити їх – подібно до того, як можна обійти жорсткий застарілий закон у юридичній практиці. Наприклад, правило про те, що головний герой – слідчий – має бути чоловіком, Гілі вважає таким, що втратило актуальність. Автор пояснює таку можливість змінами, які відбулися в суспільстві впродовж ХХ століття, появою великої кількості жінок – поліцейських, приватних детективів, адвокатів. Мотивація скасування правила включає опертя на відповідну літературну традицію – жіночі детективи, класичні й сучасні, у яких жінка є протагоністом [595].

Спрощену версію «правил детективу» знаходимо в порадниках для майбутніх письменників. Наприклад, у книзі Джіліан Робертс «Ви можете написати детектив» (1999) стверджується, що правила цього жанру спільні із правилами, які діють у прозі взагалі – «у будь-якому романі має бути таємниця і драма» [660, 8]. Робертс залишає в силі лише ключове правило: «...автор детективу не повинен приховувати інформацію від читачів. Якщо щось знає детектив, це має знати й читач» [660, 8]. Замість правил подається опис семи ключових елементів детективу – семи «С-s», оскільки кожний із них починається на цю літеру: персонажі (characters), конфлікт (conflict), причинно-наслідкові зв'язки (causality), ускладнення (complications), розвиток дії (change), кульмінація (crisis), розв'язка (closure). Помітно, що ці елементи виділені з технологічного погляду (адже порадижник має навчити будь-кого літературному ремеслу), вони стосуються не так детективу, як будь-якого твору масової літератури.

Отже, жанрові канони відтворюються завдяки діяльності всіх ключових гравців поля масової літератури: видавців, авторів, читачів і критиків.

#### 4. Взаємодія гендеру і жанру

Суттєвою проблемою в дослідженні масової літератури є вивчення взаємодії гендеру і жанру. Міркуючи про гендерне означення якогось жанру популярного письменства, найчастіше мають на увазі його **адресацію** до певного сегменту аудиторії – жінок, чоловіків чи геїв / лесбійок. Тобто головне

питання, що дозволяє провести ґендерну ідентифікацію жанру: для кого він створюється? ким він споживається? За таким принципом визначають «жіночі жанри» в різних сферах культури – літературі, кіно, телебаченні – Черіз Крамаре і Дейл Спендер: «Вважають, що так звані жіночі жанри – любовні романи, телевізійні мильні опери, мелодрами в кіно – адресовані жінкам і споживаються в кожному випадку частіше жінками, аніж чоловіками (хоча, звісно, існують і чоловіки, які їх споживають)» [663, 198].

Часом ґендерна адресація здається «очевидною», яскраво вираженою: наприклад, романс чи мелодрама – «жіночі» жанри, а наукова фантастика, бойовик, вестерн і трилер – «чоловічі». Із-посеред жанрів із явною адресацією номінативно вирізняється також гей / лесбійська література як окрема категорія. У визначенні ґендерної адресації йдеться про *переважання* чоловічого або жіночого сегменту аудиторії, але воно *не є абсолютним*. Існують жінки, які захоплюються трилерами, і чоловіки, які читають дамські романи. Ці випадки, проте, сприймаються як виняткові.

Ґендерне маркування жанрів популярної белетристики зрідні маркуванню, що існує в кіно чи на телебаченні, де жанри також характеризують як «чоловічі» і «жіночі» відповідно до їх адресатів. У зарубіжній гуманітарній науці існує досить велика група досліджень цієї проблематики Гелен Баєр, Джілліан Дайер, Стіва Ніла, Мері Еллен Браун, Шарлотти Брансдон, Елісон Батлер, Люсі Фішер, Лаури С. Мамфорд, Розалінди Ковард, Джой Леман, Джілліан Скірроу, Джулі Левінсон, Анетти Кун та ін. Так, приміром, розкриваючи суть поняття «жіночий фільм», Марія Лаплейс писала, що він «...вирізняється через жінку-протагоніста, жіночу точку зору та наратив, який найчастіше обертається навколо традиційних реалій жіночого життя – сімейного, домашнього та романтичного – тобто тих царин, де кохання, емоції та досвід превалюють над діями та подіями. Один із найсуттєвіших аспектів цього жанру – велике значення, яке надається взаєминам між жінками» [Цит. за: 599, 39].

Дослідники прагнуть встановити не тільки ґендерний компонент адресації жанру, але й розглянути **співвідношення «фемінних» / «маскулінних» жанрів**. Альміра Усманова говорить: «Історія дослідження жанрів має тривалу передісторію в «культурних студіях». Першими ж об'єктами аналізу виявилися типово чоловічі жанри, такі як «film noir», детективи, вестерни. Це свідчить про те, що в контексті загальної зневаги до жанрів масової культури, всередині її, тим не менш, існує власна диференціація й ієрархія, у котрій ті самі чоловічі жанри посідають більш високе становище в «табелі про ранги», ніж типово жіночі форми видовища – наприклад, мелодрами» [456, 455].

Літературознавці відзначають критичну настанову саме щодо «жіночих» жанрів популярної белетристики. Джоанн Голлоуз, розглядаючи стійку асоціацію між жінками та любовними романами, зазначає, що саме вона «...протягом

багатьох років виступала «доказом» їхньої маловартісності»: «Багато хто з критиків розглядав романтичну белетристику як межовий приклад тривіальних та небезпечних фантазій, що характеризували масову культуру, створювану для бездумних, пасивних споживачів» [599, 68]. Такої ж думки дотримувалися й феміністичні критики, вважаючи романи політично небезпечними.

Реза Л. Дудовіц, аналізуючи жіночі бестселери, стверджувала, що вони потерпають подвійно: від «ігнорування та нападок і традиційного літературного істеблішменту, і жінок-теоретиків» [558, 1]. Феміністично налаштовані дослідниці трактують жіночі розважальні жанри вороже – як «некоректні в ідеологічному сенсі і такі, що підтримують патріархальні цінності» [558, 1]. На карб жіночим жанрам ставили те, що читачки пасивно засвоюють їх зміст, у якому наявні неправильні рольові моделі. Але, пояснює Реза Л. Дудовіц, дозвілля переважно і є пасивним сприйняттям, і чомусь критики не докоряють чоловікам за те, що вони пасивно сприймають вестерни і детективи.

Подібні спостереження висловила Таня Модлескі в передмові до другого видання книги «Кохання з надлишком», де, посеред інших питань, вона осмислює негативне сприйняття критиками нового жанру чикліт, який полонив Америку та інші країни – через цей успіх формули один із критиків порівняв чикліт із пандемією, від якої треба імунізувати читачок за допомогою щеплення Великими Книгами [634, XXII]. Чикліт сприймають як загрозу США, трактують як жанр, який марнує час людини, критики наголошують, що він гірший за жовту пресу, детективи й комікси про супергероїв [634, XXIII]. Чикліт звинувачують у тому, що вона не дає пробитися до читачів авторкам серйозної жіночої прози. Таня Модлескі говорить про «подвійний стандарт» у ставленні критиків до жіночих розважальних жанрів, адже аналогічні звинувачення не висувають до «чоловічих жанрів»: авторів «чоловічої» популярної белетристики не засуджують за те, що вони перешкоджають читачам насолодитися серйозною прозою [634, XXIV].

Альміра Усманова у зв'язку з маргіналізацією жіночих розважальних жанрів згадує питання, яке непокоїть феміністичних теоретиків: «...чи випадкова асоціація «жіночий жанр – це щось банальне, тривіальне, не варте уваги, що перебуває на найнижчому щаблі естетичної ієрархії, позбавлене соціального престижу»? Історія культури подає нам чимало прикладів того, як щойно певна культурна практика в очах громадської думки отримувала статус «жіночого зайняття», то її символічний статус негайно знижувався (так трапилося, наприклад, з квітковими натюрмортами або з орнаментальною вишивкою)» [456, 454–455]. В есе «Власний простір» Вірджинія Вулф іронізує над гендерною асиметрією в сприйнятті окремих видів розваг і жанрів: «Грубо кажучи, футбол та інші види спорту «важливі», а поклоніння моді, купівля одягу «банальні». І ці цінності неминуче переходять із життя в літературу. Ця книжка важлива, припускають критики, тому що в ній ідеться

про війну. А це пуста книжка, тому що в ній ідеться про відчуття жінки у вітальні. Сцена на полі бою важливіша за сцену в крамниці – ця різниця цінностей існує в завуальованому вигляді всюди» [79, 71].

Крістін Гледхілл наголошує, що «...перевага певних культурних форм чи характеристик має також розглядатися як складова боротьби в патріархальній культурі за визначення «реальності» [584, 349]. Щоб проілюструвати цю тезу, вона наводить таку таблицю:

<b>Масова культура / розвага</b>	<b>Висока культура / мистецтво</b>
Конвенції популярних жанрів	Реалізм
Романтизовані стереотипи	Вивершена психологічна характеристика
Гламур	Суворість
Емоції	Думки
Експресивне вираження	Стриманість, притлумлення емоцій
Розмови про почуття	Мовчазність, рішучі дії
Фантазії	Реальні проблеми
Ескапізм	Прийняття умов
Домашній приватний світ	Світ публічного життя
Задоволення	Труднощі
Мильна опера	Вестерн
<b>Фемінність</b>	<b>Маскулінність</b>

Крістін Гледхілл твердить, що цей перелік протиставлень має тенденцію до поширення і може легко бути продовжений. До того ж, наведені протиставлення не є жорстко зафіксовані, а існують у взаємній напрузі, у відношеннях, що постійно змінюються, коливаються. Тому ця таблиця допоможе з'ясувати, чому, приміром, вестерн є жанром культурно схвалюваним і вартим поваги, а мильна опера не перестає бути мішенню для журналістського гумору. Коментуючи його, вчена зазначає, що «із перспективи високої культури всі масові розваги є низькими, маловартісними і асоціюються із питомо фемінними ознаками, у той час як золотий стандарт реалізму в культурі рівняється на цінності, характеризовані як маскулінні» [584, 349]. Джоанн Голлоуз підсумовує: «...у дискусії про масову культуру жіночі риси – емоції, почуття, пасивність – використовуються, щоб позначити невартісність масової культури» [599, 71].

Джон Кавелті в статті «Маскулінні міфи та феміністичний перегляд: кілька думок про майбутнє популярних жанрів» стверджує, що найбільш суттєву їх реінтерпретацію було здійснено завдяки тому, що вчені нарешті звернули увагу на жанри популярної белетристики, які масово створювалися і прочитувалися жінками. Це, зокрема, сентиментальний роман і романс [543, 123]. Дослідник наголошує, що культурологічні студії 1960-х і

1970-х років приділяли увагу переважно таким жанрам, як вестерн, детектив, шпигунський роман, кримінальна чи гангстерська сага і соціальний роман-бестселер на зразок творів Гарольда Роббінса, Ірвінга Воллеса, Джеймса Міченера чи Жаклін Сюзенн. Самі це жанри розумілися як основні для популярної белетристики. Джон Кавелті ставить на карб критиці те, що вона оминала цікаві та успішні твори в жанрі «соціального роману-бестселера», якщо вони створювалися жінками – Даніелою Стіл та Джудіт Кренц, наприклад. Та й сам учений зізнається, що приділив недостатню увагу жіночим жанрам у своїй класичній праці. Хоча вона названа «Пригода, таємниця і романс: формульні історії як мистецтво й популярна культура», але романс майже не розглядається в ній. Таке ігнорування тепер викликає сором у вченого. Натомість у нових студіях Дженіс Редвей, Кеті Девідсон, Джейн Томкінс і Ніни Баум жіночі жанри були піддані докладному вивченню в гендерному аспекті. «Ці студії прояснили тяглість, життєвість і культурне значення переважно жіночих популярних жанрів» [543, 123].

Джоанн Голлоуз у книзі «Фемінізм, жіночність і популярна культура» (2000) присвятила розділ другий «Жіночі жанри: тексти та аудиторія» розгляду трьох головних жанрів, адресованих жінкам: жіночі фільми, романи і мильні опери. Із 1970-х років у феміністичних дослідженнях популярної культури і медіа відбувся поворот від вивчення «образів жінок» до вивчення «образів для жінок», із цього часу дебати стали вестися навколо жіночих жанрів [599, 38]. На думку Джоанн Голлоуз, їх студіювання впливає із двох початкових тез. По-перше, теоретики прагнули довести, що ті масові культурні форми, які були марковані як «жіночі» і асоціювалися з жіночою публікою, все ж варті серйозного розгляду. По-друге, феміністичні теоретики прагнули з'ясувати, що відділяє ці жанри від тих, що є менш специфічними в гендерній адресації або адресуються чоловікам [599, 38].

Подібну тезу розгортає Альміра Усманова: «Феміністський інтерес до проблеми *гендеру і жанру* пов'язаний зі спробою з'ясувати, як конструюється статева різниця засобом відмінних означувальних практик. Якщо існують особливі «фемінні форми» репрезентації, то питання полягає в тому, чи конструюють вони жінок інакше, ніж «маскулінні» форми? Чи передбачають жанрові конвенції особливі типи адресації до жіночої аудиторії (чи достатньо для цього експліцитної концентрації на житті жінок і висування жінок на перше місце серед усіх персонажів фільму)?» (курсив у тексті. – С. Ф.) [456, 455].

У вищезгаданій статті Джон Кавелті високо поцінував дослідження Дженіс Редвей «Читаючи романс» (1984) як таке, що спричинило поворот у вивченні жіночих жанрів, гендерної складової жанрів. Дженіс Редвей першою відкрила, що сам акт читання міг бути підривом патріархальних цінностей, незалежно від того, що з поверхового погляду романи стверджують саме такі цінності.



Джон Кавелті згадує про феміністичні студії над таким жанром, як вестерн. У працях Джейн Томкінс ідеться про те, що вестерн був відповіддю впливовому в Америці жанру сентиментального роману, який зміцнював культ родини і домашнього вогнища. Наприкінці ХІХ століття сентиментальний роман став знаряддям боротьби за збереження християнських чеснот, які витіснялися капіталістичним культом індивідуалізму. Духовні цінності утверджували через свої творіння жінки-автори: сентиментальний роман поставав історією порятунку душі чоловіка, навернення його до сімейних цінностей. Відбулася певна «фемінізація» американської культури, за словами Енн Даглас. Вестерн народився як антитеза сентиментального роману. Джон Кавелті продовжує міркувати над питаннями, порушеними Томкінс. Він висловив певні зауваження щодо її аналізу вестерна: вчена не врахувала етапи історичного розвитку жанру, адже вестерн ХІХ століття відмінний від вестерна ХХ століття. Джон Кавелті говорить про жорсткість ґендерної структури вестерна, про закріпленість традиційних чоловічих і жіночих ролей у ньому.

На думку літературознавця, вестерн відобразив зростання соціальної мобільності американців, стверджував цінності індивідуалізму і прославляв світ чоловічої агресії і змагань через образ протагоніста – чоловіка-переможця, який виконав важливу історичну місію підкорення Дикого заходу. Жінка символізує у вестерні сімейно-домашні цінності, але вона мусить підкоритися і визнати переваги цінностей чоловічого світу. При цьому героїня мала залишитися «жіночною». Саме це зумовлює жорсткість ґендерної структури вестерна, на думку Джона Кавелті.

Ця жорсткість впадає в очі при зіставленні вестерна і детективу. Учений наголошує, що, хоча більшість детективів презентували чоловіка-слідчого, завжди залишалася частина творів із героїнею-жінкою. Навіть «крутий детектив» дозволяв зображувати жінку як протагоніста (у творах Сари Парреллі, Сью Графтон і Лінди Барнес). Ця можливість стала перспективою розвитку жанру в майбутньому. Вестерн же, із закріпленими ґендерними ролями персонажів, такої перспективи позбавлений, тому цей жанр поступово занепадає, улюблені герої 1950-х років тепер уже сприймаються як «привиди минулого», а саме читання вестернів забарвлене ностальгією.

Із розвитком певних ґендерних тенденцій Джон Кавелті пов'язує оновлення традиційних популярних жанрів. Так, наприкінці ХХ століття відчувається суспільна втома від індивідуалізму, американці повертаються до ідеї родини, спільноти. Це, на його думку, відобразилося в кіноепопеї «Чужі», яку Джон Кавелті вважає своєрідною сучасною модифікацією вестерна. Протагоністка сержант Ріплі, борючись із чужими, інопланетними істотами, не прагне довести свою звитягу чи помститися за кривди (що було характерно для класичного вестерна), але захищає групу людей-землян, які є її «родиною».

Останнім часом у полі зору гендерного літературознавства опинився такий жанр як **детектив** – один із трьох «китів» популярної белетристики. Це пов'язано як із пошуком шляхів оновлення традиційних підходів до аналізу жанру – структурного, соціально-історичного, феноменологічного, рецептивного, так і з тим, що в детективній літературі відбиваються актуальні соціальні й культурні явища, зокрема, посилення ролі жінки в суспільстві, ревізія традиційних гендерних стереотипів. Жінка, яка виступає як активна, діяльна особа у творі (слідчий, поліцейський, приватний детектив), а не лише як об'єкт розслідування – злочинець або жертва, вимагає перегляду жанрового канону, у тому числі з погляду репрезентації гендеру. Зарубіжне літературознавство на сьогодні нагромадило значний досвід подібних студій. Для прикладу назвемо праці Мішель Б. Сланг «Злочин у неї в голові: п'ятнадцять оповідань про жінок-детективів від вікторіанської епохи до сорокових» (1975); Кетлін Грегорі Кляйн «Жінка-детектив. Гендер і жанр» (1988); Саллі Ровени Мант «Убивство за допомогою книги? Фемінізм і детективний роман» (1994); Кетрін Нікерсон «Павутиння беззаконня: рання детективна проза американських письменниць» (1999); Джозефа А. Кестнера «Сестри Шерлока: британський жіночий детектив, 1864–1913» (2003); Карли Терези Кунгл «Створюючи образ жінки-детектива: героїні-нишпорки в книгах британських жінок-письменниць, 1890-1940» (2006). У цих і багатьох інших дослідженнях аналізується своєрідність творчості жінок – авторок детективів, простежується рання історія жіночого детективу (XIX – початок XX століття), розвиток образу жінки-детектива, взаємодія детективного жанру і феміністичної ідеології в її різноманітних версіях.

Починаючи з 90-х років XX століття, гендерний підхід до масової літератури актуалізувався в українському та російському літературознавстві, очевидно, у зв'язку з бурхливим розвитком жанру жіночого детективу (романи Олександри Мариніної, Дар'ї Донцової, Поліни Дашкової, Тетяни Устінової, Вікторії Платової, Юлії Шилової; Алли Серової, Ірен Роздобудько, Наталки Шевченко, Марини Меднікової, Євгенії Кононенко). У значному числі публікацій детективний жанр розглядався крізь призму категорії гендеру; у російській критиці – у працях Ірини Савкіної, Олени Трофимової, Галіни Пономарьової, Ганни Оксенчук, Марії Черняк, Ірини Гаврикової, в українській – Ганни Улюри, Анни Таранової.

Пильна увага до гендерного аспекту детективів наприкінці 90-х – у 2000-х роках була викликана появою в російській літературі серії романів **Олександри Мариніної**. Надзвичайна популярність її книг, нетрадиційна в пострадянській культурі роль жінки як авторки детективів, оригінальність образу головної героїні романної серії Насті Каменської стали «викликом» для сучасної критики, яка, очевидно, мусила пояснити чинники успіху письменниці (за допомогою проведення тематичних конференцій, круглих столів,

публікацій збірників наукових праць тощо). Сам художній матеріал – тексти романів Олександри Мариніної – примусив філологів міркувати про інновації в ґендерному дискурсі детективного жанру. У статті «Жінка як «межа» у творах Олександри Мариніної» (1999) Галина Пономарьова пов'язала своєрідність образу головної героїні із «кризою ґендерної ідентифікації» в пострадянській Росії, оскільки образи «жіночності» та «мужності», створені в попередній період, вступають у різку суперечність із новими ґендерними ролями і статусами, формування котрих спостерігається в сучасній російській культурі» [344, 181]. Дослідниця звернула увагу на зміну статусу жінки порівняно з класичним жанровим каноном: у Мариніної «... жінка не стільки стражденниця, не стільки жертва, скільки активний суб'єкт, який організує обставини, а не підкоряється їм» [344, 182]. На думку Галини Пономарьової, численні «нежіночні» риси Каменської: розсудливість, емоційна неповноцінність, асексуальність, – а також професійна реалізованість героїні на «чоловічому» полі (де домінують міліціонери та злочинці) вказують на «межовість» нового образу жіночності, який суперечить традиційним патріархальним ґендерним стереотипам. «Інакшість» героїні виявляється в тому, що «жінка стає сильною, самодостатньою, професійно реалізованою одиночкою, яка сподівається лише на себе» [344, 190].

Цикл творів про Каменську став предметом розгляду в статті Олени Трофимової «Феномен детективних романів Олександри Мариніної в культурі сучасної Росії» (2001). Дослідниця пояснює популярність письменниці відбиттям у романах її багатого життєвого досвіду, ефектом достовірності й актуальності їх тематики. Разом із тим, за словами критика, чільний секрет літературного успіху детективів – це головна героїня, «...безумовна удача письменниці, яка зуміла створити привабливий і чарівний образ сучасної жінки, котра спроможна конкурувати з чоловіками в царині професійної діяльності і не відмовлятися від своїх принципів у житті особисто» [443, 169]. Олена Трофимова правильно вказує на новаторство письменницької стратегії Мариніної, яка не злякалася раніше табуованої для жінок території детективного жанру. Саме ефективність літературно-культурного перевороту призвела до появи в Мариніної численних послідовниць. Критик вписує образ Каменської в літературну традицію жіночої прози 70-80-х років ХХ століття (Петрушевська, Розумовська, Толстая), де було введено «особливий тип жінки», який демонстрував, за всієї соціальної і психологічної вразливості, незахищеності, здатність до виживання у важких, а часом і неможливих умовах.

Для Олени Трофимової образ Каменської – це «ідеологічний ґендерний конструкт», що сприяв подоланню патріархальних настанов російського суспільства. У ньому вбачається «нова, сучасна стратегія репрезентації жіночого», «ліберальна модель» із її акцентами на «самостійності, унікальності,

незалежності й самоцінності». Критик солідарна з Галиною Пономарьовою в тому, що головна героїня романного циклу Мариніної втілює не «розрив із жіночністю», а «її нову іпостась», коли жінка самостійно обирає елементи для демонстрації своєї статі [443, 173].

У вивченні феномену романів Олександрі Мариніної в гендерному аспекті особливий інтерес становить стаття Ірини Савкіної «Історія Асі Каменської, яка хотіла, та не змогла... (національні особливості російського фемінізму в детективах О. Мариніної)» (2005). Дослідниця проаналізувала міф про феміністичну спрямованість романів Мариніної, розглянувши їх у широкому контексті сучасної зарубіжної масової літератури із врахуванням новітніх гендерних тенденцій. Критик чітко провела тезу про перформативний характер жіночності Каменської. Ірина Савкіна піддала сумніву «феміністичність» детективів Мариніної, виходячи з визначення «феміністського детективу», прийнятого в Європі та США як «...тексту, де письменниця виступає проти патріархатної ідеології, ставиться критично до стереотипних статевих ролей, створює новий тип жінки-слідчого, яка дивиться на світ із жіночої перспективи» [378, 142]. Критик не обмежила розгляд цього питання лише першою частиною циклу про Каменську, а залучила й пізніші тексти Мариніної. Це дало змогу відтворити картину в цілому і дійти доволі неочікуваних висновків. Розвиток образу героїні веде її до «повернення на круги своя», «у добре відомі рамці «жіночої сутності» і «жіночої природи». Таким чином, авторка детективів просто «закриває проблему», полишає аналіз «соціальних проблем» задля «філософсько-містичних мотивів» [378, 149]. Ірина Савкіна пов'язує цей факт із «національними особливостями» російського фемінізму.

Марія Черняк аналізує детективи Мариніної «у дзеркалі сучасного іронічного детективу». Дослідниця міркує про гендерну диференціацію російських детективних серій: «Гадаю, що жіноча аудиторія обирає «затишні», «неквапливі» чи іронічні детективи, написані жінками (О. Мариніна, Д. Донцова, П. Дашкова, М. Серова, Т. Полякова та ін.). ... Чоловіча аудиторія, скоріше за все, традиційно обирає бойовики, «круті», шпигунські детективи й детективи сатиричні» [486]. Як видно, гендерний розгляд жанру включає і фігуру читача, активно включеного в процес формування поля масової літератури. Марія Черняк звернула увагу на гендерний компонент піар-технологій, задіяних у створенні публічного іміджу Мариніної («культ Мариніної»). Учена вказала на зміни у внутрішній ієрархії масової літератури у зв'язку з появою жіночого (й іронічного) детективу: тепер до традиційно «жіночих» жанрів віднесена не лише мелодрама, та й статус «жіночого детективу» як явища успішного є вищим.

Ірина Гаврикова співвіднесла два близькі жанри: жіночий роман і жіночий детектив, які визначені нею як «написані жінками», а не «написані для жінок» [80]. Критик помітила тенденцію синтезу цих жанрів, приміром, у

прозі Тетяни Устінової. На думку Ірини Гаврикової, успіх жіночого субжанру «іронічний детектив» пояснюється інтересом до побутових подробиць, ігровою стихією, комічністю й посиленням ролі любовної лінії, другорядної в класичних зразках жанру. Ідея розглядати обидва жіночі жанри у взаємозв'язку і вписувати їх у «культурний код свого часу» є плідною й дозволяє зрозуміти, що «...автори прагнуть показати не лише унікальний світ зі своїми особливими законами життя, але і трансформацію «маленької людини» на новому витку історії, що свідчить про виявлення прихованих сутностей повсякдення, стереотипів мислення, які руйнують природний розвиток життя» [80].

Дослідженню українського матеріалу присвячена стаття Ганни Улюри «Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу» (2005). Авторка присвятила її книжковій серії «Жіночий кулак» львівського видавництва «Кальварія», описавши зв'язки з сучасними видавничими стратегіями, ґендерно-орієнтованими або на статі автора, або на статі читача. Ганна Улюра відзначила, що згадана серія – перша в Україні «модель масової літератури... «із жіночим обличчям» [441, 66]. Більше того, проект «репрезентує візуальні жіночі практики» разом із літературними текстами. Міркуючи про феміністичний дискурс у книгах серії, Ганна Улюра інтерпретує його як скоріше «антифеміністичний». За її словами, у серії відбувається «карнавалізація ґендеру» [455, 70] як вивертання й висміювання самої ідеї статі.

Анна Таранова здійснила ґендерний аналіз детективного жанру в статті «Детектив очима жінки» (2007). Критик дослідила феномен успіху сучасного жіночого детективу на пострадянському просторі в контексті історії розвитку зарубіжного жіночого детективу, еволюції образу жінки-слідчого, яка репрезентує «новий тип успішності» [427, 232]. Як указує Анна Таранова, «жіночий детектив» у сучасній літературі розвивається як опозиція до «чоловічих» жанрів (бойовик і трилер). Критик піддає сумніву можливість визначати «жіночий детектив» виходячи з категорії авторства, у масовій літературі досить умовного, акцентуючи на значенні образу жінки як протагоністки. Це пов'язано із зображенням побутових деталей жіночого життя, включно із так званим «продакт-плейсментом», і «зрощенням... з глянсовими журналами» [427, 235]. Також «жіночий детектив» специфічний пропагандою традиційних сімейних цінностей, посиленням ролі любовної лінії.

Анна Таранова описала дві стратегії розвитку сучасного жіночого детективу: «детективно-жіночий», іронічний» (лінія Донцової, Устінової) і серйозний, наближений до англомовних зразків із активною позицією жінки (лінія Мариніної, Полякової). У відповідності до цього диференціюється й публіка, яка жадає чи то підтвердження традиційних патріархальних ґендерних стереотипів у першому випадку, чи то «нових матриць жіночої поведінки в суспільстві» – у другому. Дослідниця звернула увагу на досі нечисленні сучасні українські твори детективного жанру (Наталки Очкур, Марини Мед-

нікової, Євгенії Кононенко, Дани Дідковської, Наталії Коробко та ін.), позиціонувала їх у загальному контексті популярної белетристики.

Таким чином, гендерна парадигма аналізу детективного жанру міцно закріпилася в сучасному літературознавстві і дала перші результати. Гендер включається у вивчення різних рівнів жанротворення в популярній белетристиці: авторства, видавничих стратегій, рецепції, образної системи тощо. Цей аспект дозволяє актуалізувати питання про літературний канон, про внутрішню ієрархію жанрів масової літератури, про співвідношення «жіночого» й «феміністичного» в художніх творах, про зв'язок жанрових інновацій зі змінами гендерного дискурсу сучасної культури.

Традиційним об'єктом для гендерних досліджень є такий популярний жанр масової белетристики, як **романс**. Феміністично налаштовані критики виступали із засудженням патріархальних гендерних моделей, стереотипів жіночності й мужності, закладених у ньому. Якщо жінки й писали про любовні романи, то, як зазначила Таня Модлескі, з однієї із трьох позицій: «презирства», «ворожості», «бездумного висміювання» [634, 14]. Учена закликала не засуджувати, а вивчати жанр у теоретичному аспекті. Сучасні гендерні студії закликають більше довіряти жіночої аудиторії, підключають методи самоаналізу, самоспостереження (Розалінда Ковард), анкетування, інтерв'ю і групових дискусій із читачками (Дженіс Редвей). Акцент у таких працях робиться на одночасному стрімкому розвитку фемінізму та поширенні жанру романсу.

Дослідники заперечують, що читання жіночих романів свідчить про відданість патріархальним цінностям – скоріше, в акті читання вони вбачають елементарний протест, вираження незадоволення жіночим становищем, додання болі і страждань. Феміністична критика залучає психоаналітичний інструментарій для аналізу романсу. Визнаючи цей жанр «регресивним», учені твердять, що він примушує читачку знову пережити драму едіпового комплексу, переносить її у світ дитячої сексуальності. У «любовному романі» знаходять відображення тривоги і страхи жінки (страх перед чоловічим насильством і перед власною сексуальністю). Жанр моделює безпечний світ, де жінка водночас і залежна, і має владу над чоловіком. Дженіс Редвей пише: «романтична фантазія – це не фантазія про успішні пошуки надзвичайно цікавого супутника життя, а ритуальне бажання відчувати піклування, любов і власну значущість» [653, 83].

Серед найцікавіших досліджень жанру романсу в гендерному аспекті варто згадати праці Тані Модлескі «Кохання з надлишком: масові фантазії для жінок» (1982, 2007), Розалінди Ковард «Жіноче бажання: жіноча сексуальність сьогодні» (1984), Дженіс Редвей «Читання романсу: жінки, патріархат і популярна культура» (1984), Керол Торстон «Революція романсу: еротичні романи для жінок і пошук нової сексуальної ідентичності» (1987), Джоанн Голлоуз «Фемінізм, жіночність і популярна культура» (2000), Дженніфер МакНайт-

Тронц «Погляд кохання: мистецтво любовного роману» (2001), Діани Голмс «Романс і читачі у Франції ХХ століття» (2006) та ін.

Серед російських досліджень жанру любовного роману в ґендерному аспекті особливою глибиною відзначаються статті Ольги Вайнштейн «Рожевий роман як машина бажання» (1997), Володимира Березіна «Лавбургер як він є: найпотаємніше знання» (2000), Ольги Бочарової «Формула жіночого щастя. Нотатки про жіночий любовний роман» (1996), Тетяни Максимової «Жіночі романи і журнали на тлі постмодерністського пейзажу, або «Кожна маленька дівчинка мріє про велике кохання» (1998). Сучасному стану цього жанру присвячені окремі глави монографії Марії Черняк «Масова література ХХ століття» та навчального посібника Наталії Купіної, Марії Литовської і Наталії Ніколіної «Масова література сьогодні». У цих студіях романс піддається структурно-семіотичному та психоаналітичному розгляду, зміст дамських романів співвідноситься із процесами ґендерних трансформацій у сучасному суспільстві. Цікавими є спостереження про специфіку російського романсу, про спроби перенести на російський ґрунт інтернаціональну формулу популярної белетристики, зіставлення жіночого роману і детективу, глянцевого журналу.

Ґендерна парадигма є продуктивною при дослідженні жанрів масової літератури. Вона охоплює питання «виробництва», авторства, видавничих стратегій, рецепції як окремих артефактів, так і цілих жанрів. Дискусії над ґендерними інноваціями в рамках конкретних жанрів засвідчують актуальність вивчення взаємозв'язку жанру й ґендерного дискурсу.

\*\*\*

Поняття «жанр» є надзвичайно важливим для розуміння поетики і способу функціонування масової літератури. Жанрова приналежність її творів є очевидною, відверто декларованою. Жанри мають конвенційний характер, діють як «правила гри», зрозумілі письменникам, видавцям, критикам і читачам. Жанр є видавничим інструментом, маркетинговою категорією, що визначає стратегії продукування і споживання популярних текстів. В основу кожного жанру покладено жорсткий канон. Суворі жанрові канони дозволяють зберігати й відтворювати ядро кожного жанру впродовж тривалого часу, експлуатуючи його успіх у публіки. Жанрову своєрідність масової літератури описує термін «формула» (Джон Кавелті), що позначає різновид жанру, який може виникати до його оформлення як такого. Останнім часом у царині літературознавства й видавничої справи набуло поширення поняття «формат», що трактується як матриця запотребованості твору.

Жанри масової літератури можуть бути зрозумілими в рамках жанрової системи. Її розвиток забезпечує взаємодія доцентрових і відцентрових тенден-

цій: жанрової диференціації і жанрової генералізації; локалізації та інтернаціоналізації жанрів. Базовим для побудови типології масових жанрів є поняття «адресації» жанру (arreal). Відповідно, пропонуємо вирізняти жанри «адреналінові» та «ендорфінові», що сформувалися в рамках «пригодницького» та «сентиментального» метажанрів. Жанрова система масової літератури є «системою систем» і, окрім системи жанрів популярної белетристики, обов'язково включає систему жанрів нон-фікшн (мемуаристика, біографія, есеїстика та ін.). Ці жанрові підсистеми взаємодіють одна з одною і з жанровими системами кінематографу, телебачення, друкованої преси, Інтернетних медіа.

Жанрові канони підтримуються специфічними для популярної белетристики механізмами, у їх усталенні обов'язково враховуються запити книжкового ринку, інтереси конкретної категорії читачів. Важливу роль у відтворенні канону відіграють приписи видавництва, посібники для письменників-початківців, «жанрові» організації письменників та аматорів.

В описі жанрової системи масової літератури неодмінно враховується її гендерний чинник, що задає асиметрію «чоловічих» і «жіночих» жанрів. Останнім часом гендерна система масових жанрів піддається критичному аналізу. Взаємодія гендеру і жанру досліджувалася Джоном Кавелті, Танею Модлескі, Дженіс Редвей, Джоанн Голлоуз, Крістін Гледхілл та ін. У рамках загальної проблеми розглядаються гендерні експерименти в рамках класичних жанрів, зокрема, постання жіночого детективу, а також трансформації любовного роману. У студіях Ганни Улюри, Анни Таранової, Тетяни Воробйової осмислено новітні процеси зміни гендерної схеми в українському популярному письменстві, зокрема поява образу «супервумен», фемінізація детективу, розвиток української чикліт.



## РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

# *Гендерно-жанрові моделі популярної белетристики*

## 1. Гендерна парадигма «адреналінових» жанрів

«Адреналінові» жанри популярної белетристики розвиваються в рамках **пригодницької літератури**. Роберт Льюїс Стівенсон подав її проникливу характеристику: «Змістом романів такого роду є небезпека, страх – тією пристрастю, яка в них недбало заторкається; і персонажі окреслені лише тією мірою, щоби пробуджувати свідомість небезпеки й викликати змішане зі страхом співчуття» [564, 86]. Психологічний ефект пригодницької літератури забезпечується поширеними сюжетними ситуаціями – двома типами «оповідних знаків питання»: *розкриттям таємниці*, що грає на цікавості читача, апелюючи до подій минулого, та *саспенсом* – ситуацією невідомості, напруженого, тривожного очікування, що звернене в майбутнє [76]. Такі ходи дозволяють щонайбільше заволодіти увагою читача і примусити його переживати занурення в дію.

Літературні енциклопедії не пропонують строгого визначення пригодницької літератури. Зазвичай, до неї зараховують власне пригодницький роман, детектив і фантастику. Ми згодні з думкою Л. Мошенської, яка стверджує, що «кожний із цих видів і жанрів має свої характерні особливості, але в той же час... не лише у свідомості читачів, функціонально, але й за своїми досить стійкими структурними принципами вони мають багато спільного, що об'єднує їх в особливий світ – світ літератури пригод» [298, 171].

«Багатолика» й «генетично неоднорідна», пригодницька література, на погляд Абрама Вуліса, не зводиться до одного жанру, а становить «наджанрову категорію» [77, 22]. Елла Вороніна, Ганна Степанова називають її «комплексом жанрів» [493, 94], у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» її описано як «пригодницький метажанр» [246, 440]. Сергій Чупринін, констатувавши нечіткість терміна, схарактеризував «пригодницьку літературу» як такий її тип, «...сюжети якої, неодмінно вирізняючись підвищеною динамічністю та експресивністю, становлять ланцюжок захоплюючих пригод, пов'язаних, як правило, із розкриттям таємниць і загадок» [494, 22]. Пригодницька література сформувалася в добу романтизму (Вальтер Скотт, Фенімор Купер), але згодом мігрувала до дитячо-юнацького читання або суто масової словесності [494, 22].

Система пригодницьких жанрів розмаїта: пригодницькі романи можуть бути морськими, детективними, науково-фантастичними, історико-пригодницькими, соціально-пригодницькими, географічними, утопіями та антиутопіями, військово-пригодницькими, політично-пригодницькими, поліцейськими, шпигунськими, любовно-пригодницькими, містико-пригодницькими, піратськими, колоніальними, індіанськими, вестернами, романами для підлітків, анімалістичними тощо [246, 440–441]. Класикою пригодницької літератури вважаються твори Александра Дюма-батька, Ежена Сю, Роберта Льюїса Сті-

венсона, Жуля Верна, Томаса Майн Ріда, Артура Конан Дойля, Джека Лондона, Рафаеля Сабатіні, Фенімора Купера, Герберта Веллса та інших. Із часом на ґрунті пригодницького жанру розвинулися детективна, фантастична література, трилери і горори. Детективи, фантастику й містику часто трактують як самостійні метажанри. Тетяна Гребенюк поділила пригодницьку літературу на *вісім метажанрів*: наукова фантастика, фентезі, альтернативна історія, утопія та антиутопія, містика, авантюрна проза, бойовик, детектив; причому перші п'ять об'єднані у фантастику як «особливу метажанрову систему», тоді як останні три є «окремими автономними метажанрами» [98, 40].

До «пригодницького метажанру», окрім белетристичних творів, приєднуються *нехудожні жанри*: травелоги, книги військово-історичної тематики, історії кримінального світу (на кшталт «Кримінальна Україна», «Резонансні справи МВС»). Якщо розуміти «пригодницький метажанр» як інтермедіальне утворення, то до нього правомірно зарахувати кінострічки авантюрного, детективного, фантастичного жанрів, трилери, горори, деякі документальні телевізійні формати: кримінальну хроніку, історії «гучних злочинів» на кшталт «Слідство вели», «Кримінальні історії», телевізійні судові процеси – «Час суду з Павлом Астаховим», «Федеральний суддя», «Суд. справи сімейні», реаліті-шоу про виживання – «Останній герой». У рамках цього ж метажанру, ймовірно, перебувають видання популярної і жовтої преси: «Совершенно секретно», «Таємниці ХХ століття», «Зона криміналу», «Настоящий частный детектив», «Интересная газета. Криминоген. Тайны истории», «Криминальное обозрение плюс», «Уголовное дело №» та багато інших.

Конститутивною ознакою пригодницької літератури Абрам Вуліс вважав пригоду як «подієвий троп» [77, 55]. Михайло Бахтін, характеризуючи авантюрний час, зазначив, що він «... виникає в точках розриву... нормальних, реальних, закономірних часових рядів, там, де ця закономірність (якою б вона не була) раптом порушується і події отримують несподіваний і непередбачуваний поворот... Весь світ підводиться під категорію «раптом», під категорію чудесної й неочікуваної випадковості» [21, 302]. Мартін Берджесс Грін визначає пригодницький жанр як «...серію подій, частково, але не повністю випадкових, у місці, віддаленому від домівки і, ймовірно, від цивілізації (принаймні, віддаленому в психологічному сенсі), що кидає виклик головному герою. Відповідаючи на цей виклик, він / вона здійснює серію подвигів, які роблять його / її героєм / героїнею, які відзначаються такими чеснотами, як сміливість, стійкість, спритність, сила, лідерство й наполегливість» [Цит. за: 608, 7]. Жак Рів'єр наголосив, що в пригодницькій розповіді автор постійно зображує нові події, він не «економить» початковий художній матеріал, не надає йому тривалості, але «розтрачує» його і «позичає в майбутньому» [658, 116]. Властивими рисами пригодницьких жанрів є «насиченість сюжету подіями, що стрімко змінюють одна одну», чіткість композиції, «пріоритет дії (action) по

відношенню до психологічного аналізу, чітка поляризація сил добра і зла, побачених у їхньому відкритому протистоянні», а також описи незвичних видів чи сфер людської діяльності [494, 22–23].

У видавничій практиці пригодницькі жанри згруповують у рубрику «*гостросюжетних*», акцентуючи динамічність і напруженість сюжетної дії, що превалює над розкриттям характерів і почуттів. Таке об'єднання відбивають назви серій і збірників. З 1990 року видавництво «Дніпро» публікувало серію «Фантастика. Пригоди. Детектив», де романи Айзека Азімова сусідили з романами Агати Крісті, Александра Дюма та Уїлкі Коллінза; видавництво «Молодь» у 1956-1959 роках – «Бібліотеку пригод та наукової фантастики» (твори Жуля Верна, Луї Буссенара, Рафаеля Сабатіні, Юрія Смолича, Миколи Трублаїні, Василя Бережного, Миколи Дашкієва, Володимира Владка, Павла Загребельного та ін.). За радянських часів видавництво «Молодь» випускало популярний збірник «Пригоди. Подорожі. Фантастика», упорядники якого наголошували на нерозривній єдності цих трьох жанрів: «Таке поєднання анітрохи не випадкове. Адже і пригоди, і подорожі, і фантастика навдивовижу тісно пов'язані між собою. Як правило, одне випливає з другого або починається там, де закінчується попереднє» (Михайло Слабошпицький) [347, 5].

Сліди групування пригодницьких жанрів спостерігаємо й сьогодні. У веб-проекті «Кримінальне читиво» Андрій Кокотюха, центрувавши його докола детективного жанру, аналізує, втім, як певну естетичну цілісність жанри детективу, трилера, бойовика, пригодницького роману, роману жахів. Справді, у конкретних творах ці жанри часто змішуються, що утруднює їхню кваліфікацію як чистого «детективу» або «пригодницького роману»: маємо «детективні бойовики», «авантюрну фантастику», «містичні трилери». Подібне об'єднання пригодницьких жанрів (детективів, трилерів, бойовиків, фантастики) під спільним дашком відбулося на конкурсі українських гостросюжетних романів «Золотий бабай», що проводився з 1999 року Продюсерською агенцією братів Капранових «Зелений пес».

В українському письменстві пригодницький метажанр формувався з доби романтизму, в історичній прозі Пантелеймона Куліша, Євгена Гребінки, Михайла Старицького, Андрія Чайковського, Адріана Кашченка, Спиридона Черкасенка та ін. Багато для його розвитку зробив Володимир Винниченко, чия «Сонячна машина» була жанрово синкретичним твором: започаткувала традицію української фантастики (утопії й антиутопії), містила елементи детективу й авантюрного роману. До пригодницьких жанрів зверталися Григорій Лужницький, Юрій Смолич, Гео Шкурупій, Олесь Досвітній, Володимир Малик, Микола Трублаїні, Майк Йогансен, Іван Багряний, Юрій Дольд-Михайлик. У ХХ столітті починається бурхливий розвиток української фантастики, представлені іменами Олесь Бердника, Володимира Владка, Миколи Дашкієва, Василя Бережного та ін. Детективний жанр за радянських часів в

українському письменстві практично не репрезентований: його частково заміняли шпигунські, воєнно-історичні та виробничі міліцейські романи. У сучасній українській масовій літературі пригодницька література має широкий спектр жанрів, як-от:

- Бойовики: «Елементал» Василя Шкляра, серія романів про пригоди детектива Оскара з агентства «Тартар» Леоніда Кононовича, «Кавказ.иа» Андрія Миронюка, «Карателі» Сергія Бортникова.
- Авантюрно-детективні романи: «Культурний шар», «Геній місця» Юрія Макарова, «Слід вовка» Валерія Єремєєва, «Шукачі скарбів» Андрія Кокотюхи.
- «Круті» детективи: «Неврахована жертва», «Суто літературне вбивство», «Віагра для мера» Олександра Вільчинського, «Живий звук» Андрія Кокотюхи.
- Ретро-детективи та історичні детективи: серія «Інспектор і кава» Валерія і Наталі Лапікур, «Срібний павук» Василя Кожелянка, «Валет Валентина Другета» Сергія Федаки.
- Готичні детективи: «Легенда про Безголового», «Темна вода», «Аномальна зона» Андрія Кокотюхи.
- Воєнно-історичні пригодницькі романи: «Останній герой» Олександра Вільчинського, «Чорноморець, матінко» Андрія Криштальського.
- Кримінальні романи: «Гра на роздягання – 1 і 2» Євгена Є, «Наезд», «Развод», «Отстрел», «Разрыв», «Передел» Світлани Зоріної, «Жінка для стіни» Володимира Лиса.
- Детективні трилери: «Залишитися в живих» Яна Валетова, «Клуб зразкових чоловіків» «Кримінальний романс» Олександра Медведєва, «Повзе змія» Андрія Кокотюхи, «Ескорт у смерть» Ірен Роздобудько, «Чорна акула в червоній воді», «Монстр» Станіслава Стеценка, «Виконавець», «Амністія для хакера» Олексія Волкова.
- Трилер-катастрофа: «Фатальний рейс «Карелії» Олександра Медведєва.
- Політичні трилери: «Остання любов Президента», «Нічний молочник» Андрія Куркова, «Варфоломієва ніч» Марини Гримич.
- Медичний трилер: «Формула» Ігоря Бузька.
- Психологічний трилер: «Пастка для жар-птиці» Ірен Роздобудько.
- Містичні трилери: «День народження Буржуя» Юрія Рогози; «Ключ» Василя Шкляра.
- Горори: «Бранці мороку», «Кривава осінь у місті Лева» Наталки та Олександра Шевченків, «Глибинка» Олександра Шевченка, «Бабай», «Байки проти ночі» Бориса Левандовського, «Тінь Люцифера», «Прокляття обраного» Павла Бондаренка.
- Феміністичний неонуар: «Правила гри», «Подвійне дно», «Дух джунглів» Алли Серової (останній – під псевдонімом Ванда Сокольна).
- Жіночий детектив: «Татова доня», «Обіцяю не вбивати», «Перша сторінка драми» Дани Дідковської, «Бунт моїх колишніх», «Школа шантажу»,

- «Аморе», «Історія однієї істерії», «Білявки мого чоловіка» Ірини Потаніної, «Сепуку по-київськи», «Отрута від Меркурія» Ксенії Ковальської.
- Іронічні жіночі детективи: «Время свадьбы изменить нельзя», «Ответ Д.» Тетяни Корольової, «Учора і завжди» Наталки Шевченко.
  - Інтелектуальні жіночі детективи: «Імітація», «Зрада», «Ностальгія» Євгенії Кононенко.
  - Авантюрні жіночі романи: «Заповіт прадіда», «Учениця знахарки» Тетяни Парнюк, «Горошко і я» Галини Павлової, «Останній діамант міледі» Ірен Роздобудько, «Браслет із знаком лева» Лариси Федорів (Холодюк), «Діамант бразильської принцеси» Вікторії Ярош.

Пригодницькі жанри вважаються переважно **«чоловічими»**, зорієнтованими на чоловічу аудиторію. Мартін Грін твердить, що це «читання для чоловіків, а не для всіх читачів» [588, 5], що «пригодницька література була... літургією – серією культових текстів – маскулінізму... зростання чоловічої пихи» [588, 2]. Лоренс Міллман підсумував: «Продуктом [пригодницької прози] був чоловічий роман, написаний чоловіками, для чоловіків... і про діяльність чоловіків» [Цит. за: 608, 6]. Власне, пригодницький жанр, на його думку, розвинувся як опозиція до жіночої вікторіанської прози, як «удар у відповідь» на її засилля.

Особистість жінки мало цікавила авторів пригодницької літератури. У класичних її зразках жінкам відводилися ролі жертви або злочинця, в усякому випадку, другорядних чи епізодичних персонажів, а не протагоністів. Типові для жанру герої: ковбої, шпигуни, мандрівники, солдати, детективи – зіштовхуються з труднощами, викликами, перешкодами і, долаючи їх, стверджують власне чоловіче «я». Як правило, герой покликаний захищати свою спільноту, чоловіче товариство. Джойс Серікс зазначає, що, попри спроби жінок опанувати цей жанр, «у ньому продовжують панувати чоловіки» («male-dominated genre») [665, 18]; хоча дослідниця прогнозує, що ситуація невдовзі зміниться.

Формула пригодницької літератури «презентує персонажа, з яким читач може себе ідентифікувати» [542, 40]. Гендерний дискурс пригодницького жанру передбачає демонстрацію **нормативної (панівної, гегемонної) маскулінності** – тобто такої моделі, яка сприймається в суспільстві як норма, культурний ідеал, нормативний соціокультурний канон. Така модель маркується як «природна», мотивується «здоровим глуздом» і пояснює, що значить бути «справжнім чоловіком». Нормативна маскулінність змінюється історично й залежить від типу суспільства. Сучасний її канон включає такі ознаки: гетеросексуальність, незалежність (включно з економічною), фізичну силу, раціональне мислення, домінування над жінкою, вміння притлумлювати емоції, сексуальні перемоги. Нормативна маскулінність конструюється через протиставлення всьому, що притаманне жінці й альтернативним моделям

маскулінності (наприклад, гомосексуальній). Чотири принципи нормативної маскулінності сформулював Роберт Бреннон:

- «Без бабства» («no sissy stuff») – чоловік повинен уникати всього жіночного.
- «Великий бос» («the big wheel») – чоловік повинен досягати успіху й випереджати інших чоловіків.
- «Міцний дуб» («the sturdy oak») – чоловік повинен бути сильним і не показувати слабкість.
- «Всип їм гарячих» («give 'em hell») – чоловік повинен бути крутим і не боятися насильства [539, 11–35].

Пригодницькі жанри демонструють модель нормативної маскулінності в гіпертрофованій формі. Причому для гендерного дискурсу окремого жанру властиве педалювання якоїсь ознаки чи групи ознак маскулінності: наприклад, класичний детектив «конан-дойлівського» типу будується на гіпертрофії раціонального мислення, бойовик та крутий детектив – на перебільшенні фізичної сили та відкиданні всього жіночного. Джон Кавелті твердив, що герой пригодницької формули характеризується двома способами: як «супергерой», наділений винятковою силою або здібностями» (це характерно для бойовиків, шпигунських романів) або як «один із нас», звичайна людина, принаймні на початку твору (в історіях виживання, військово-історичних романах) [542, 40]. Цікаво, що дитяча та юнацька аудиторія віддає перевагу «супергероям», тоді як дорослим читачам більше до вподоби складні образи «звичайної людини».

Центральна фантазія «пригодницької формули», за словами Кавелті, полягає в тому, що «...герой (самітник чи група героїв), долаючи перешкоди й небезпеки, здійснює якусь важливу та моральну місію» [542, 39]; «пригодницька історія сфокусована на характері героя й перешкод, які він мусять здолати» [542, 40]. У сюжеті можуть бути також другорядні додаткові лінії суперництва з ворогом і заволодіння серцем юної красуні. Убачаючи в пригодницькій формулі відгомони давніх героїчних міфів, Джон Кавелті вважає, що її символічне значення – це перемога над смертю. Однак у різних варіаціях формули її конкретне вираження може різнитися: у вестерні герой перемагає несправедливість і загрозу беззаконня, у шпигунському романі він рятує націю, у військовій історії долає власний страх і нищить ворогів [542, 40]. До гендерного дискурсу пригодницького жанру органічно вписується панівна тема насильства, причому герої є і його суб'єктами, й об'єктами. Мерілін С. Веслі розрізняє насильство «деструктивне» (яке чинить антигерой) і «конструктивне» (яке чинить герой заради відновлення ладу, справедливості, захисту своєї спільноти) [697, 4]. Насильство допомагає довести власну мужність і здобути владу.

Хоча ядро пригодницької літератури центроване довкола концепту маскулінності, починаючи з 1970-х років у рамках авантюрних жанрів ведуться

гендерні пошуки. Вони пов'язані з прагненням уявити жінку на місці героя (жінка-суперагент, воїн, детектив) і примусити її діяти за законами чоловічої поведінки. Так виникають «жіноча фантастика», «феміністичний детектив», наративи на кшталт «агресивна жінка проти зграї чоловіків» (наприклад, у феміністичному неонуарі Алли Серової). Можна сказати, що уявлення жінки в ролі переможниці, героя фільму чи роману «екшн» виявляє емансипаційну стратегію. Рікке Шубарт зазначає: «Сьогодні активна, агресивна й незалежна жінка-героїня є властивою дитиною фемінізму. Однак розуміти її як відповідь на фемінізм або як його завершення було б помилковим. Жінка-героїня – неоднозначне створіння і, коли вона з'являється, то викликає амбівалентні реакції. З одного боку, коли жінка демонструє дії, які суспільство тривалий час асоціювало з чоловіками, це дає відчутти миттєвий смак повстання про традиційних гендерних ролей. З іншого боку, ближчий погляд на героїню, яка грає чоловічу роль, дає побачити її двозначність» [667, 6]. Така героїня сприймається як виняткова «аномалія», як «нереалістичний образ», як жінка «поза своїм природним місцем» [667, 6]. Публіка відчуває неприродність зв'язку жінки з насильством, убивствами; крім того, критику викликають надто високі вимоги до зовнішності жінки-супергероїні, яка доконче мусить бути юною красунею, тоді як герою дозволяється бути будь-яким лисим, низькорослим, опецькуватим.

Гендерний експеримент може демонструвати невдачу жінки в її спробі взяти на себе чоловічу роль. Тоді з героя-борця зі злом вона перетворюється на безпорадну жертву й потребує чоловіка-рятівника. У сучасній українській масовій літературі цей варіант зустрічається в готичному детективі Андрія Кокотюхи «Легенда про Безголового».

Розхитування гендерних канонів пригодницької літератури відбувається через змішування її з сентиментальними жанрами. У детективі зненацька з'являється мелодраматична лінія, яка істотно відтискає історію розслідування злочину на другий план. Героїня «жіночого детективу» може не бути слідчим, а опиняється в ролі «дівчини в нещасті», яку рятує справжній герой. Так формується «рожево-чорний» жанр, кримінально-любовний роман, дуже популярний на пострадянському просторі (згадаймо феномен Тетяни Устінової). Привнесення жіночого дискурсу до «чоловічого» жанру веде до розквіту «іронічних», «жіночих», «затишних», «гумористичних» детективів.

Гендерний дискурс пригодницької літератури функціонує в тісній взаємодії з кіно, телебаченням і медіа. Власне, утворився єдиний трансмедійний конгломерат, який оперує спільними знаками, символами, дискурсами фемінності й маскулінності. Глобалізаційні процеси призвели до уніфікації культурного середовища. Певні арт-моделі стали популярними одночасно в багатьох країнах світу, що особливо відчутно в середовищі кос-



мополітичної масової культури. Серед транснаціональних маскультурних знаків – образи кінематографу, що набули статусу брендів: Джеймс Бонд, Термінатор, Супермен, Бетмен, Кінг-Конг, Тарзан, Жінка-кішка, Міцний Горішок, Індіана Джонс, спецагент Нікіта та інші.

Українська популярна белетристика переносить на вітчизняний ґрунт і «локалізує» жанри, формули, мотиви, образи зарубіжного, переважно американського та європейського, масового мистецтва. Впливу сучасного кінематографу при цьому уникнути просто неможливо, зважаючи на його популярність у світі, видовищність, загальну доступність і зрозумілість. Тому не дивно, що українські літератори звертаються до добре апробованих моделей, вільно послуговуючись арсеналом маскультівських брендів. Загалом же, повторюваність, тиражування успішної моделі – один із законів масової культури.

### **1.1. Український супермен: дискурс маскулінності в жанрі бойовика (Леонід Кононович, Василь Шкляр)**

Володимир Даниленко в статті «У пошуках сильного героя» ствердив нагальну потребу створення в літературі зразка для наслідування, який «...розвиває впевненість і патріотизм нації, формує повноцінну людину» [112, 303] на противагу бомжам, алкоголікам, збоченцям і божевільним, які заповнили романи з претензією на елітарність. Критик відзначив, що сильного героя досі не дало сучасне українське кіно, але він з'явився на сторінках гостросюжетних творів Василя Шкляра, Леоніда Кононовича, Петра Михайлова, Андрія Миронюка, Миколи Панасюка. На нашу думку, найяскравіші образи національних суперменів репрезентовано в романах у жанрі «action»: так званій «Тартарівській» серії Леоніда Кононовича й «Елементалі» Василя Шкляра. Кожний із авторів адаптує до українського середовища певний кінематографічний образ.

Леоніду Кононовичу газетні журналісти причепили ярлик «батька сучасного українського детективу». До такої жанрової рубрики зараховують його романи: «Я, зомбі», «Довга ніч над Сунжею» «Феміністка», «Мертва грамота», «Детектив для особливих доручень», «Кінець світу призначено на завтра», «Кайдани для олігарха», які склали цикл про пригоди детектива Оскара з агентства «Тартар». Наче заморожені професійним означенням головного героя, критики абсолютно ігнорують той факт, що у творах письменника розслідування злочинів витіснено на периферію, а в центрі – зображення бійок, переслідувань, засідок, перестрілок, допитів з тортурами, загалом – сцен насильства, причому останнє постає як живописне видовище. Тому, на

наш погляд, твори Кононовича правильніше зарахувати до розряду **бойовиків**, пострадянського аналога західного кіно- й літературного жанру «**action**», чи «**action / adventure**»<sup>16</sup>.

Варто лишень згадати класику жанру – голлівудські блокбастери зі Сталлоне, Шварценеггером, Сігалом і Ван-Даммом у головних ролях, щоб переконатися в надзвичайній близькості «тартарівської» серії до кіношних бойовиків. Американський кіноісторик Ерік Ліхтенфельд перелічив такі фундаментальні складові жанру: «...герой-самітник; його боротьба за справедливість, якщо не за закон; його вбитий найкращий друг (бойовий товариш); убита кохана; помста; минуле, якого він хотів би позбутися, тягар, з яким він мусить жити; обов'язок «бути найкращим»; урядові бюрократи, які хочуть зрадити його та принести в жертву; індустріальний ландшафт; брутальні бійки; візуально екзотичні вбивства; маса разуючої зброї; дотепи; переслідування й аварії; і знешкоджений ворог» [618, 1].

Твори в жанрі «екшн» мають надзвичайно чітку гендерну схему, зумовлену орієнтацією на певний сегмент публіки. За словами американського кінознавця Марка Геллахера, «фільм-бойовик історично сформувався як «чоловічий» жанр, що розповідає історію про героїзм чоловіка, спродюсований чоловіками-кінорежисерами принципово для чоловічої аудиторії» [576, 199]. Звісно, що з часом у стрічках, романах, коміксах і комп'ютерних іграх цього жанру з'явилися й жінки-супергероїні (наприклад, Еллен Ріплі з епопеї «Чужі», Трініті з «Матриці» чи Лара Крофт). Однак ядро жанру, розквітлого в 1980-х, склали чоловіко-центровані твори.

Сюжетно бойовики невибагливі: замальовується конфлікт між двома силами, маркованими полярно, наче в казці: «хороші хлопці» проти «поганих хлопців», які чинять зло: займаються корупцією, вбивствами, тероризмом тощо. Перші задля перемоги повинні долати численні перешкоди, застосовувати насильство, безжально знищувати десятки ворогів. Розвиток дії надзвичайно стрімкий, прискорений, карколомний. Змальовані сцени ефектні: «...вибухають автівки, тонуть кораблі, падають літаки, гримлять постріли, кров ллється рікою» [288].

Бойовик будується на гіперболізації чоловічої сили. Дослідниця зі США Сьюзан Джеффордс характеризує головного героя «екшн»'ів як «**міцне тіло**», тобто «...нормативне тіло, що втілювало силу, напругу, рішучість, відданість і мужність», «чоловіче й біле», «непідвладне хворобам, втомі чи старінню» («hard body» на противагу «soft body») [604, 24–25]. Ключовий образ жанру – сильне, розвинене, натреноване чоловіче тіло, тіло воїна, культу-

<sup>16</sup> «Бойовик – вид авантюрно-пригодницького роману, у якому головним виявляється зображення енергійної дії підкреслено агресивного характеру, з чим і пов'язана назва жанру» [276, 181]; «Жанр «екшн» – це різновид творів, що характеризуються сильнішим акцентуванням захоплюючих подій, ніж розвитку характеру чи розповідання історії» [523].

риста, майстра бойових мистецтв – як захопливе видовище. Доповнене потужною зброєю, це тіло стає неперевершеною «машиною для вбивства».

Герой бойовика є представником «справжньої чоловічої професії», найчастіше пов'язаний із діяльністю силових структур (солдат, спецназівець, поліцейський). Він демонструє гіпермаскулінну поведінку: сміливість, лідерство, агресію, брутальність, жорстокість, цинізм, зневагу до жінки. У посібнику «Масова література сьогодні» наголошується на тому, що в бойовику «...особисті риси героя засновані на стереотипних для певного типу суспільства уявленнях про *мужність* <...> У цьому типі роману випробовується і стверджується чоловіча ідентичність героя. У результаті перемагає той, хто слідує жорстким (однозначно маркованим як чоловічі) етичним правилам, своєрідному етичному кодексу справжнього чоловіка» (курсив у тексті. – С. Ф.) [276, 183–184].

З усіх кіногероїв зарубіжних бойовиків детектив Оскар найбільше нагадує **Джона Рембо**, культового персонажа Сільвестра Сталлоне («Рембо: Перша кров», «Рембо: Перша кров. Частина 2», «Рембо-3», «Рембо-4»), воїна, який втілює американську мрію про перемогу «тут і тепер» – над зовнішніми і внутрішніми ворогами. Рис подібності між обома супергероями так багато, що можна говорити про Оскара як українську версію Рембо.

Обидва вояки є учасниками локальних воєн: Оскар – афганської, Рембо – в'єтнамської, ветеранами, які стали черговим «утраченим поколінням». Їх не приймає суспільство, співвітчизники таврують їх як убивць. Рембо з обуренням говорить про протестувальників в аеропорту, які кричали йому «дітовбивця» [656]. Оскар згадує: «Коли я повернувся з полону, про мене казали всяке – зразу поза очі, а згодом, осмілівши од безкарності – просто в лице. Казали: виродок. Ще казали: вбивця... каїн... і таке інше» [213, 142]. Війна надавала сенсу існуванню обох чоловіків, однак у мирному житті вони не знайшли собі місця: «Для мене цивільне життя – ніщо. На полі бою в нас був кодекс честі. Я прикривав твою спину, а ти мою. Тут за тобою нікого немає» (Рембо) [656]; «Там, у вогненному пеклі війни, хоч щось відбувалося... а що ти маєш тепер?» (Оскар) [213, 18].

Звідчаєний Джон Рембо починає нищити поліцейських, які скривдили його; згодом, у сиквелах «Першої крові», витягнений колишнім командиром із тюрми, повертається до роботи спецназівця, виконуючи спеціальні урядові доручення у В'єтнамі, Афганістані. Український боєць стає на службу в детективному агентстві, яке є, по суті, філією мафіозної структури. Оскар спочатку працює як «командос» («бик»), а згодом знаходиться застосування для його інтелекту.

Детектив для особливих доручень агентства «Тартар», як і американець-«зелений берет», є бездоганим воїном-спецназівцем, з усіма навичками ідеального бійця: «За роки війни в мене з'явилося багато всяких

талантів: я міг спати в снігу, жерти дохлятину, зносив багатоденні переходи в горах, поціляв у людину ножем з п'ятдесяти кроків, та найголовніше – я завжди встигав вистрілити першим. Це був якийсь феноменальний, сливе звірячий нюх» [213, 17]. Оперативне псевдо Оскар походить від мусульманського «Аскер», тобто «воїн» (так українця назвали в афганському полоні). Постать вояка оповита легендами: серед моджахедів та американців побувають оповідки про надпотужного бійця, здатного перемогти найкрутіших «командос»: він – «...виняток, якась аномалія, а не чоловік!..» [213, 227].

Оскар дійсно є «міцним тілом»: великих розмірів, фізично розвинений, з натренованими м'язами, він і в мирному житті дбає про фізичну форму: плавання в крижаній воді, «...робота зі штангою, гирьова гімнастика... ну, а пополудні ще ж і традиційний спаринг з карате в спортзалі «Тартару» [212, 7]. Фактурою герой нагадує Кінг-Конга. Полковник Урилов у романі «Феміністка» коротко накреслює портрет детектива: «...мордяка в тебе звіряча, плечі широкі, зріст під два метри, голова брита і в шрамах...» [212, 49], раз у раз акцентує його подібність до мавпи-гамадрила. Побачивши переляк в очах інших, Оскар цілком розуміє його причину: «...я начеб уздрів себе збоку: кремезний драбуга в почовганій шкірянці, очі виказують людину, котра була на війні... а тут ще ж і шапочка-рекетирика, натягнута по самісінькі брови, – ну вилитий бойовик, якими їх демонструють у телерепортажах із Грозного!» [212, 18].

Природне тіло бійця, доповнене зброєю, механізується, стає більшим, потужнішим, практично незнищеним. Зброя, що дуже характерно для жанру бойовика, зводиться в культ. Як твердить азербайджанський критик Костянтин Мзаруелов, у творах цього жанру «супермен хизується зброєю... Персонажі кінобойовиків ефектно клацають затворами, приєднують магазини і пристібають антабки, а в книгах цілі сторінки відводяться під опис переваг і тактико-технічних характеристик пістолетів, снайперських рушниць, гранатометів і переносних багатоствольних комплексів» [288]. Оскар милується власним парабеллумом – спадком діда-партизана, співає дифірамп творцям гранати, «вірної перепустки до пекла», яка здатна зробити з командос «купу кривавого м'яса» [213, 173], бере участь у стрілецькому змаганні з американським бійцем Ронні Джексоном, демонструючи циркові трюки – стрілянину із зав'язаними очима по людині. Саме зброї, а не жінці, детектив освідчується в любові: «Що я над усе люблю, то це бойову зброю! Гострий їдкий запах пороху, од якого лоскоче в ніздрях, неймовірна, математично вивірена точність знаряддя, котре слухняно скоряється вмілим рукам, стрімкий політ кулі, яка з різким звуком прошиває повітря – хіба зрівняється з цим досконалим витвором людського розуму будь яка інша річ? Що не кажіть, а людина зі зброєю в руках – це зовсім не те, що беззбройний чоловік із плоті й крові» [213, 233]. Найбільшою ж утіхою для «справжнього чоловіка» Оскар вважає

«стрілянину по живих мішенях» [213, 233]. У культивуванні зброї вгадуються залишки міфологічного нарративу, у якому герой не мислиться без «чарівного меча», що надає йому надлюдську силу.

Оскар, як і Рембо, є досконалою «машиною для вбивства», сприймає свій фах як звичайне ремесло: він не боїться стати об'єктом насильства і самому чинити насильство. Обидва герої, перебуваючи в полоні, були піддані нелюдським тортурам, звиклі терпіти біль, їхні тіла віктимізовані. Бійці самі можуть провадити жорстокі катування, не знаючи докорів сумління: «... як на мене, то назвався грибом – лізь у кіш! Робота є робота, і хтось повинен її робити, навіть якщо вона й брудна» [213, 210]. Праця в «Тартарі» нагадує детективу «бузувірську, грубу і примітивну» вівісекцію [213, 21]. Тіло Оскара поступово перетворене на смертоносне знаряддя. Травми й каліцтва, завдані ворогам, – предмет його особливої гордості: «Удар п'ятою поза вухом. (Нокаут). Кулак-молот у скроню. (Невдалий блок, переламане зап'ястя). Сокутогері, середній рівень. (Можливий розрив селезінки). Ребром ступні по шії. (Шок і втрата свідомості). Дзукі у верхню щелепу. (Струс мозку з важкими наслідками). Коронний удар коліном у пах і синхронно ліктем по черепу» [211, 7]. Під кінець описаної в романі «Кайдани для олігарха» бійки з омоном Оскар із торжеством, як справжній язичницький воїн, складає на купу пошкоджені тіла супротивників. Так само він чинить, перестрілявши купу «биків» зі злочинного угруповання. Детектив визнає, що війна сформувала з нього «маніяка з виразно садистськими установками» [213, 335]. Однак свій спосіб життя герой вважає нормальним і єдиноприйнятним для себе. Тому він цінує роботу в «Тартарі» не так за матеріальні вигоди, як за віднайдений сенс існування: «... я знову жив отим напруженим, зібганим у клубок життям, котре в'їлося в мою плоть і кров, потіснивши всі людські інстинкти» [213, 24].

Образ Оскара втілює архетип воїна, універсального солдата. Міфологічність персонажа підкреслюється мотивом фальшивої смерті (українця вважали загиблим в Афганістані, однак він несподівано повернувся живим). Образ «зомбі» як самоозначення детектива, винесене в заголовок першого роману серії, можна потрактувати у двох планах: соціально-психологічному та міфологічному. З одного боку, це символ солдата, який повернувся з чужої війни духовно знищеним, розтоптаним, таким, що відчувається живим «мерцем з порожніми очима» [213, 90], перебуває в стані «чорної депресії» й відкидається суспільством. Медики охрестили такий стан «посттравматичним стресовим розладом», а журналісти – «афганським синдромом», який став масовим явищем. (В'єтнамським ветеранам у США приписують аналогічний «синдром Рембо», породжений інтрапсихологічним конфліктом між прагненням до гострих відчуттів і переживанням провини за участь у негідних діях). З іншого боку, символічна смерть і воскресіння – частина ініціального обряду, яка робить із молодика «справжнього чоловіка». Додатковий

засіб міфологізації героя – назва агенції, на яку він працює: «Тартар» у давньогрецькій міфології символізує пекло, царство мертвих, підземний хтонічний світ, де ув'язнені грішники, повержені титани й циклопи. Таким чином, образ героя Леоніда Кононовича набуває інфернального забарвлення.

Під час бою солдат, сповняючись священною люттю, стає втіленням самого божества війни. Джін Шінода Болен, приміром, зазначає, що «фільми про Рембо ... зображують Ареса-героя, яким, як і самим богом, рухає відданість, праведний гнів і спрага відплати» [38]. Несамовитість воїна сягає максимуму у вирішальному поєдинку: «... кульмінаційним моментом кожного бойовика стає шаленство головного героя, що надає йому справді надлюдських можливостей» [57]. В описах бійок за участю Оскара прикметним є поєднання його люті («Лють захльоснула мене мов полум'я» [211, 7]) із механістичною поведінкою: він «фіксує свою роботу з холодною безпристрасністю комп'ютера» [211, 7]; «... перше збудження минає, а далі працюєш, як машина» [212, 153]. Під час бою тіло героя перетворюється, таким чином, на досконалу зброю, стає дегуманізованим.

Герой жанру «action» по суті своїй є самітником – як супермен, варіація надлюдини. Навіть якщо він працює на якусь структуру, урядову чи злочинну, то все одно схильний діяти сам. Як твердить естонський критик Борис Тух, «бойовик відкрив нам *самотнього вовка*. ... Він може покласти лише на самого себе. Він не обтяжений мораллю і не зобов'язаний зберігати відданість тій стороні, якій він волею обставин змушений служити. Він бореться лише сам за себе...» [447, 74]. Детектив Оскар, належачи до агентства «Тартар», усе ж є суперменом-самітником: «Я – вільний стрілець і взагалі не визнаю жодної ієрархії» [212, 38]. Вважаючи себе козацьким і махновським нащадком, всотавши дух свободи й анархії, він відчуває повне відчуження від суспільства, від держави, яка для нього – «... просто зграя бандитів, причому бандитів із садистськими, патологічними нахилами» [213, 88], життя ж у ній «... все більше перетворюється на згвалтування, причому, згвалтування масове, безперервне, таке, що ніколи не кінчається» [213, 108].

Світ сприймається героєм як «... проклятий, де панує одне лише насильство і смерть як його закономірний фінал» [212, 37]. Навіть у мирному житті Оскар керується правилами виживання на війні: не можна розслаблятися і втрачати пильність, виживе лиш той, хто перший натисне на спуск. Можна сказати, що образ героя втілює психологічний «синдром Зомбі», або «синдром бійця» (Дмитро Ольшанський): постійна підвищена боєготовність, звичка до життя на війні або як на війні, створення конфліктних бойових ситуацій, безпощадне, жорстоке ставлення до ворогів [322, 145–146]. Сама професія, у якій Оскар має справу з кримінальниками, спонукає його сприймати життя вкрай реалістично, без жодного проблиску романтизму, коли «суттю людського існування» бачиться лише «розчарування, біль і наприкінці смерть» [212, 25].

У жанрі бойовика цілком прийнятні елементи детективу, критики говорять про «детективний бойовик» як окремий жанровий різновид. Як слушно зауважили авторки підручника «Масова література сьогодні», «...у бойовику, однак, знижено «інтелектуальний момент», головна увага зосереджена на вчинках героя» [276, 182]. Ерік Ліхтенфельд наполягає, що «у фільмі «екшн» слідчі процедури вторинні порівняно з центральною проблемою жанру: не розслідування злочину, а радше знищення кримінальників» [618, 4]. Методи слідства впливають із жанрових законів: «Бойовик – це дія в чистому вигляді, а тому головний «хороший хлопець» повинен діяти, не замислюючись про другорядні проблеми. Усі потрібні докази приходять у бойовику самі собою. Досить сильно побити (а ще краще – пристрелити) банду «поганих хлопців» – і відкриваються цікаві факти, які виводять головного героя на вірний слід» [288].

Ось, приміром, Оскар їде розшукувати агента російських спецслужб, а по суті – брати штурмом підставну фірму «Лотос»: «–Працюємо в масках? – уточнив Мур-Мур, коли ми ввійшли у ліфт. – Звичайно! – кивнув я. – *Вогонь відкривати на знищення: з цими людьми церемонитися не слід*» [213, 203-204]. Ось він разом з Барабашем переслідує в місті таємничого негра: «– А що ж ми будемо робити? Я зробив невизначений жест. – *Поїдемо в одне місце, одморозків поганяємо... може, уб'єм кого-небудь!* Тобі не все одно? Барабаш підвівся з фотеля – кремезний, здоровецький мов дуб, і його бандитська мармиза од утіхи аж засяяла. – Убивати я завжди готовий! Погнали?» [212, 55]. В одному з романів Оскар розкриває фахові секрети: «Що ж, професія у нас така... підставляєш головешку – і по ній б'ють кастетом чи прикладом... ну, а тоді *береш того драба, що провалив тобі макітру, за барки і починаєш витрушувати з нього інформацію...*» [213, 70] (курсив наш. – С. Ф.). Загадка злочину, обов'язкова для детективу, може бути відсутньою в романі: так, у творі «Довга ніч над Сунжею» практично від початку відомий головний ворог на прізвисько Глобус, і твір зображує його переслідування й знищення.

Насильство, яке чинять і Оскар, і Рембо, має ідеологічну складову. Американський герой прагне «переграти» війну у В'єтнамі, яку колись їм «не дали» виграти («Це була не моя війна... І я робив те, що мав робити задля перемоги. Але хтось не дозволив нам виграти» [656]). Він прагне, щоб громадяни США позбулися гіркого відчуття поразки. За словами Грегорі Воллера, «беручи на себе зобов'язання виграти *цього разу*, Рембо нагадує нам про все ще пам'ятні поразки – на перший погляд у В'єтнамській війні, а ширше – поразку всього курсу американської зовнішньої політики 1970-х» (курсив у тексті. – С. Ф.) [696, 114]. Джон Рембо намагається повернути повагу американського народу до своїх синів-армійців («я хочу... щоб наша країна любила нас так само, як ми любимо її» [655]).

Ідеологічна спрямованість дій Оскара декларується прямо й недвозначно. Оскаром рухає ненависть до ворогів України, комуністів, кадебешників, іноземних шпигунів. Він хоче очистити Батьківщину від покидьків, які принижували українців, винищували сам дух свободи. Його лють щодо ворогів – зовнішніх і внутрішніх – множитья на особисту образу: з юних років героя переслідували за інакомислення, антирадянщину і просто за прагнення бути вільною людиною. У романі «Я, Зомбі» детектив за завданням агенції береться навіть воювати з державою, мислячи її як чужорідне утворення, накинуте українцям іззовні (він відвертає масштабний теракт, спрямований на підрив національного руху). У романі «Довга ніч над Сунжею» Оскар знешкоджує агентів російських спецслужб, які діють на території України і зривають поставки зброї до війська Дудаєва в Чечні. Герой не просто очищає вітчизну від ворогів, але й свідомо підтримує боротьбу за свободу волелюбних кавказців: «Найголовніше те, – з притиском сказав я, витримавши довгу паузу, – що ні янки, ані росіянам ніколи не здолати наших народів. Таких, як, скажімо, українці. – Або чеченці, – сказав бородань... – І чеченці теж, – погодивсь я» [213, 349].

Ідеологічним опонентом героя «тартарівської» серії виступає також гендерний рух. Порахунки з ним здійснено в романі «Феміністка», де розгортається така риса гіпермаскулінного героя бойовика, як зневага до жінки. Леонід Кононович послідовно використав усі стереотипи масової свідомості стосовно фемінізму. Представниці гендерних організацій постають у його романі як лесбійки, сексуально невдоволені жінки, небезпечні самиці, амазонки, вороги народу й держави, терористки, наркоманки: «Ось він... фемінізм! – гірко подумав я... Починається все з гендерних досліджень... а кінчається – убивствами й наркоманією!» [212, 154]. Характерно, що лекцію з основ фемінізму читає герою колишня повія Мандела. Вона, очевидно, в уявленні Оскара ближча до образу справжньої жінки, оскільки здатна принести втіху чоловікові (Мандела вправно робить герою еротичний масаж, разом вони ностальгійно згадують про молодецькі забави).

Розслідуючи справу жіночої громадської організації «Україночка», Оскар стверджує зверхність над жінками спочатку вербально, за допомогою брутального гумору. У розмові з керівницею Лесею товариство миттєво охрещується «дівочим розплідником», назву його потрактовано так: «Квіточка, сонечко... білочка, мишка... поросятко! В ліжку чого не скажеш!..» [212, 10]. Найбільша халепка в уяві детектива – «у вас тут когось позбавили цноти, чи що?» [212, 9]. Інститут гендерних досліджень Оскар, збиткуючись, називає «Інститутом генітальних досліджень» [212, 15]. Жіноче об'єднання, на спільну думку Оскара й Барабаша, може бути лише «для занять гуртовим сексом» [212, 17].

Дістається від Оскара й жіночій літературі, причому заразом обом її гілкам – масовій та елітарній. Дамські романи виявляються улюбленим чти-



вом повії Кіски-Сосіски. Детектив, прочитавши кілька речень із книжечки, з обуренням жбурляє її чимдалі від себе, не зважаючи на протести власниці (повія намагається пояснити, що ці книжки – для відпочинку душі: «Тут прочитаєш та хоч трохи, забуваєшся за ці проблеми... а воно ще кидає, диви!») [212, 96]. Далі детектив разом із товаришем збиткується над модним інтелектуальним романом «Сексуальні дослідження в полях України», зміст якого подано з примітивного погляду Барабаша: «Ну, думаю, про секс та ще й у полі... а там нема! Я думав, це про пастухів... а воно не те!» [212, 103]. Новоспечений «критик», не вагаючись, дає поради письменниці, про що слід оповідати: «Я так розумію: раз ти пишеш про це діло, – значить, описуй хто, кого, як... – ... і скільки разів! – докинув я. – От-от! – кивнув Барабаш. – Щоб усе в натурі було... тоді народ прочитає й похвалить. А то ходить кругом, як той кіт біля гарячої сковороди з м'ясом...» [212, 103].

Щоб остаточно розвінчати феміністок, автор апелює до міфу-сенсації про загін жінок-снайперок «білі колготки», який воював на Кавказі. Саме вони, як виявляється, є найтиповішими представницями жіночого руху. Надихаючись ненавистю до всіх чоловіків, феміністки готують заколот, захоплюють заручників в універмазі «Славутич», намагаються каструвати Оскара. Лише героїчними спільними зусиллями детективів та міліції вдається перемогти озвірілих месниць, навчених бойовим мистецтвам.

Мотив недовіри, презирства до жінок зустрічається практично в кожному романі «тартарівської» серії. У романі «Довга ніч над Сунжею» зрадницею, через яку йде витік інформації, є саме жінка – Леся, яка теж працювала агентом спільно з Оскаром: «Справді, жінка – це таємниця... І таємниця та полягає в підступі, брехні й лукавстві» [213, 319]. Жінки-амазонки викликають огиду в Оскара, але й зі «зручних» жінок він також збиткується (приклад із секретаркою Славою, недалекою дівулею, яку він брутально припинює, дресує як «спецагента Мацюцьку», виставляє на загальне посміховисько в агенції, а потім ще й використовує як сексуальний об'єкт).

Українське брутальне ставлення до жіноцтва робить із образу детектива Оскара карикатуру. У героя можна діагностувати всі прояви «комплексу мачо»: агресивність, бажання принизити жінку й будь-що довести зверхність над нею. Напевно, Леонід Кононович задумав створити роман-провокацію, «дати ляпаса» освіченій публіці (і в цьому сенсі, може, й несвідомо, пішов услід за Оксаною Забужко, їдко висміяною ним). Адже скандал є неодмінним компонентом доброго піару. Однак деякі читачі сприйняли антифемінізм героя надто серйозно, як декларацію поглядів самого автора, і заповзялися полемізувати з ним. Насправді у «Феміністці» прозаїк вдало відтворив соціальний міф, фобію жіночого емансипаційного руху.

Якщо Оскар у Леоніда Кононовича є українською версією Рембо, то роман Василя Шкляра «Елементал» є варіацією на тему «**бондіани**»: у центрі

дії – суперчоловік, суперагент, який бореться з численними супротивниками заради виконання шляхетної місії й перемагає у фіналі. Про сліди «бондіани» в «Елементалі» розлого писав Ярослав Голобородько: «...роман «Елементал» гранично наближений до жанру так популярної вже не одне десятиліття «бондіани» <...> В «Елементалі» розтиражоване й розрекламоване кіноверсіями ампула Джеймса Бонда перебирає на себе сам «елементал» – такий собі українець-супермен, або надгерой по-українськи, який, услід за своїм образом-архетипом, може і вміє геть усе...» [91, 106]. Персонаж роману Василя Шкляра як супергерой втілює тип гранично маскулінний, позначений, за словами Ярослава Голобородька, «достеменною чоловічістю» [91, 100].

Аналізуючи образ чоловіка-елементала в романі Василя Шкляра, критик наголошує на його неоригінальності: мовляв, письменник «...вирішив не йти далі канонічного Джеймса Бонда – а лише підійти до нього. Зі своєї, точніше, з нашої – української відстані. Й цим обмежитися <...> Якщо існує образ-канон, то мають бути й образи, що своїм існуванням цей канон утверджують. Або підпирають» [91, 106]. Ярослав Голобородько відзначив, що провідним текстовим чинником є інтрига, професійно побудована літератором. Їй підкорені і мотив спецзавдання, і ретро-сюжет, і видовищні батальні сцени. Тому жанровою домінантою роману є «action», бойовик [112, 311]. Критик слушно характеризує жанр «Елементала» як синтез різних компонентів: детективу, документальної стилізації, психологічного, пригодницького, шпигунського і навіть еротичного роману, позаяк «бондіана» неможлива без змалювання секс-подвигів агента 007 [91, 108–109].

Сучасний письменник послідовно «локалізує» архетипний образ. Герой роману Василя Шкляра виявляється представником утраченого покоління 1990-х, чия молодість прийшлася на час розпаду радянської супердержави. Його вміння, здібності не знаходять застосування в буденному житті, яке видається молодому українцю надто прісним. Участь у «парамілітарному» формуванні в студентські роки – «вовчий білет» на вільоті з університету – бездумна армійська муштра – повернення до рідної Миронівки і праця вантажником – так накреслюється життєвий шлях центрального персонажа: «Та я не думав і не гадав, що ще більша нудота напосяде на мене разом із дембелем, що вже через тиждень-другий розкошуватиме тією волею у рідному містечку Миронівці мені все так остогидне, що готовий буду тікати на край світу. / Я знав, що життя тепер паскудне, але все-таки думав, що воно тече й змінюється, і раптом побачив, що ні – це суцільне болото без просвітку й звуку...» [506, 30]. Доля приводить українського парубка до французького Іноземного легіону, де він стає бійцем спецсекціону «Жаби».

У тексті роману реалізована смислова зв'язка «маскуліність – війна», перебування на війні надає смислу життю: «...я чоловік і люблю воювати, бо це справжня чоловіча робота, за яку, крім усього, непогано платять. Це

єдине місце, де я потрібний. Там я був ніким» (курсив наш. – С. Ф.) [506, 81]. Головного героя роману наділено суперздібностями: йому притаманні не тільки фізична сила, сміливість, винахідливість, розвинена інтуїція, але й також надлюдське вміння довго перебувати під водою. Він пишається своїм талантом: «...неперевершений плавець... найкрутіший плавець спецсекціону «Жаби», якому на воді і під водою підвладне все...» [506, 10]. Герой вважає себе справжнім козацьким нащадком: «...на воді і під водою тоді все було підвладне лише козакам, які з однаковим хистом користувалися що підводними човнами, що очеретяними дудочками в роті» [506, 65].

«Водяна» стихія, з якою пов'язаний образ головного героя, є знаком іншого світу, царства смерті. Тому «елементал» має риси іносвітнього міфічного героя. Відомо, що символіка води як хтонічного світу багато представлена в «бондіані», де спецагент 007, щоб виконати місію, мусить потрапити, приміром, до затопленого корабля, субмарини, підводної резиденції злодія, яхти, вілли з басейном; вода часто є перешкодою на шляху героя [див.: 393]. Аквасимволіка використана і в романі Шкляра: до будинку, де ховають жінку, яку мусить відшукати і врятувати герой-елементал, він потрапляє вплав, через водоймище: «...моє ти любе озерце, я тільки знімаю мешти і заходжу в тебе, не роздягаючись, бо на мені вже давно немає сухого рубця, ти приймаєш мене в своє лоно, як любляча жінка, я дістаю твого дна і пливу **п р я м о, п р я м о**, мені лиш кілька разів доведеться виринути на поверхню, щоб набрати повітря й окинути оком, що там попереду» (виділено в тексті. – С. Ф.) [506, 113]. Як бачимо, вода наділяється символікою жіночності, еротизму, що в романі репрезентується у двох площинах: як бажана (Хеда) і небезпечна, смертоносна (Ася).

Загалом, надздібності українського легіонера наближають його до типу кінематографічного, коміксового чи комп'ютерного супергероя, на кшталт Супермена, Бетмена чи Спайдермена, які наділяються здатністю літати, пересуватися із супершвидкістю, перекидатися на інші істоти, стріляти «розрядами енергії», самозцілюватися, користуватися телепатією чи телекінезом. (До речі, існує різновид супергероїв, що його називають «елементисти», тобто персонажі, яким підвладні певні стихії чи природні явища: вогонь, магнетизм, блискавки, рослинність, погода, крига тощо, наприклад Гроза, Магніт, Людина-смолоскип, Тор [див.: 675]).

Фізична природа героя пояснена містичним чином: він є не цілком людиною, але «елементалом»: це «...істота, яка живиться стихіями... елементи... стоять не нижче за людину і відрізняються від неї лише тим, що в них не одна душа, а кілька. ...той, хто навчиться підкоряти собі всі стихії, хто зуміє жити ними, як жаба живиться комахами, той зможе все» [506, 10–11]. Завдяки таким рефлексіям образ героя набуває міфологічного виміру, а постійні алюзії на «Котигорошка» роблять його ще й казковим.

У прототексті роману герой невіддільний від своєї місії, адже спецзавдання – обов'язковий сюжетний елемент «бондіани». Таємний агент 007 віддано служить Її Величності, охороняючи інтереси Британської імперії. В українській версії завдання також присутнє: герою пропонують вивезти із Чечні доньку Дудаєва Хеду, за якою полюють російські спецслужби. Спонукою до діяльності легіонера виступає не патріотизм, як у британського агента, а неймовірна винагорода в півмільйона франків, яку обіцяють йому за виконання бойової операції. І все ж, завдання постає перед героєм як виклик, воно є авантюрним і вкрай ризикованим: марно винагорода дорівнює сумі відшкодування за смерть бійця. За словами Володимира Даниленка, «війна для нього – не тільки гроші, а найбільше захоплення і смисл життя <...> Справжній воїн щасливий, коли воює, бо тільки на війні відчуває себе чоловіком» [112, 312].

У романах і фільмах про Джеймса Бонда простір, як і в казці, ділиться на «свій» і «чужий», причому останній мусить бути якомога екзотичнішим: Ямайка, Турція, Японія, Єгипет, Індія, Росія тощо. «Іншим світом», «ворожим простором» у романі «Елементал» постає Чечня. Вона вабить героя як країна, де й досі точаться бойові дії, ведеться партизанська боротьба. Як зазначає Володимир Даниленко, «читач проникає в атмосферу суворого Кавказу, що дихав війною» [112, 311]. Чечня – це простір авантюри, простір романтики: перша подорож туди, описана в ретро-сюжеті, була здійснена героєм заради пошуків утраченої коханої Асі.

Зрештою, Чечня – це і місце міфічної загибелі героя, якого всі вважають убитим під час бойової операції. Мотив удаваної смерті також характерний для сюжету «бондіани», спецагент часто використовує її задля посилення інтриги і виграшу в часі, в міфологічному плані – це відголосок ініціації, під час якої герой символічно помирає і відроджується [див.: 393]. Один із лейтмотивів роману – загадкова фраза Дудаєва: «...найцікавіше настане тоді, коли мертві почнуть вертатися з того світу» [506, 42]. Цей мотив розкривається через образи національних героїв: Імама Шаміля, Джохара Дудаєва, Богдана Хмельницького, чий тіла відсутні в могилах, так, начебто самі вони розчинилися у вічності і всесвіті, перейшли в духовну іпостась. «Воскреслим» героєм стає й український легіонер, щоразу з'являючись під новим іменем – Анрі Дюшан, Гренуй, Скотелов, міняючи документи й маски.

Із «бондіани» до роману Василя Шкляра перекочував мотив суперництва героя з жінкою-суперагентом, грізною представницею ворожої сили (вона може бути агентом КДБ, ЦРУ, китайської розвідки тощо). Драматичність ситуації українського супермена полягає в тому, що його супротивником стає колишня кохана Ася, яка колись загубилася в Чечні, поїхавши туди вслід за красенем-бандитом Бісланом. В епізоді викрадання Хеди із бази біля озера під Москвою «елементал» упізнає Асю в охоронці-«командос», який володіє карате й бездоганно, граційно, неначе пума, рухається під час сутички. Бійця

в масці легіонера визнає за справжнього професіонала: «...воно витривале й живуче, як пес, ніби вже народилося псом війни...» [506, 122], «Він справді знав карате, і в його діях відчувалася не лише добра школа, а й виняткова краса» [506, 123]; дівчина б'ється із якоюсь «тваринною лютьтю» [506, 123]. Герой прикро вражений своїм відкриттям: «Сестра-жалібниця Холодного Яру стала агентом московських спецслужб» [506, 131]. Осередок української боротьби проти більшовицького режиму згаданий недаремно: по-перше, так звалося «парамілітарне» угруповання, до якого в юні роки належали герой та його кохана; по-друге, у роман уплетено стислу розповідь про причини загибелі ватажка холодноярців Василя Чучупаки: через кобилу Зірку, яка побігла за жеребцями з ворожої кінноти (цей сюжет згадано в пізнішому творі Василя Шкляра «Чорний ворон» / «Залишенець»). Отже, чуттєвість, сексуальність вимальовується в романі як згубна для чоловіка. Легіонер почувває провину за метаморфозу колишньої коханої, яка зрадила і його, і Батьківщину: колись він сам виростив із дівчини «амазонку», прищепивши їй смак до війни [506, 33].

Мотив суперництва з жінкою-суперагентом двічі повторений у сюжеті: легіонер перемагає Асю в поєдинку, але програє інтелектуальний двобій своїй колезі – бійцю французького Іноземного легіону (ним виявилася «чеченка Хеда»). Герой не спромігся розгадати заплутаний план вивезення дочки Дудаєва з Чечні, в якому були задіяні двійники дівчини: «Ніякої Хеди нема. Це наша людина. ... Вона такий же наш командос, як і ти. Елементал» [506, 193]. Захопившись вродливою беззахисною панянкою, вважаючи себе її рятівником, легіонер потрапив у полон романтичної ілюзії. Йому як чоловіку досадно почуватися обдуреним жінкою, до того ж, шляхетна місія раптово втратила смисл, як і людські жертви, які були на рахунок героя. Тому в образі жінки-«елементалки» йому ввижаються риси змії, що символізує ворога: вона «красивенна гадина», а також «Кобра! Гюрза! Самаця скажена!», у неї «маленька стрижена гадючина голівка» [506, 196]. Проте втіха від отриманих грошей, очікування довгої відпустки й сексуальний потяг до красуні переважають чоловічу образ, тому саме з нею герой повертається на Україну у фіналі.

Таким чином, бойовики Леоніда Кононовича та Василя Шкляра покликані продемонструвати нормативну маскулінність, що будується на гіпертрофії чоловічої фізичної сили та відкиданні всього жіночного. Вищість гіпермаскулінного типу доводиться перемогою в протистоянні з агресивною жінкою (жінки-снайперки, терористки, спецназівки). Обидва герої – Оскар та Елементал – чинять санкціоноване насильство заради встановлення справедливості, покарання злочинців. Прикметно, що ці ідеї повністю відірвані від українських державних інституцій, що суттєво відрізняє їх від героїв-прототипів: адже і Джон Рембо, і Джеймс Бонд виступають від імені сильної держави. Натомість герой Кононовича діє від імені напівмафіозної структури, герой Шкляра найнятий Іноземним легіоном.

## 1.2. Феміністичний неонуар: тип супержінки (Алла Серова)

Появу нового типу жінки-супергероїні в українській масовій літературі зауважила Євгенії Кононенко (стаття «Короновані жінки»). Говорячи про роман Алли Серової «Правила гри», критик міркувала про кореляцію активності героїні із загальним художнім рівнем твору і пов'язала це із популярністю нового жіночого типу в сучасній масовій культурі: замість «подружки Бонда» поширюється тип «спецагента Нікіти» [210, 9].

Слід зазначити, що Аллі Серовій належить особливе місце в історії конкурсу «Коронація слова»: її роману «Правила гри» випала честь перемогти 2000 року в першому змаганні творів української популярної белетристики. У тому ж році його було видано під спільною обкладинкою з детективом, який посів друге місце – «Пастка для жар-птиці» Ірен Роздобудько [396].

Авторку «Правил гри» під час конкурсу запідозрили в плагіаті. Як згадує член тогочасного журі Євгенія Кононенко, «всі рушниці, розвішені в романі «Правила гри», наприкінці твору стріляють. В Україні так ніхто не пише, тому закрадається підозра, що цей твір списаний з маловідомого зарубіжного трилера» [260, 40]. За допомогою знавців зарубіжної популярної белетристики сумніви щодо оригінальності твору було розвіяно. Сам факт їхньої наявності можна наразі сприймати як комплімент письменниці, а також свідчення зневіри вітчизняних майстрів слова і критиків у потенціалі українського читива.

Здавалося б, після впевненої перемоги для прозаїка із Запоріжжя стелилася пряма «червона доріжка» до вітчизняного літературно-маскультурного Олімпу. Читачі із захопленням прийняли роман, як і наступні два твори Алли Серової: «Подвійне дно» [397] та «Дух джунглів» (виданий під псевдонімом Ванда Сокольна [410]). Варто лишень поглянути на повні ентузіазму репліки учасників літературних форумів: «супер!», «відпад!», «бомба!», «в захваті», «книжки її неочікувано добрі, якісні, цікаві», «це якість плюс сюжет», «детектив, кохання, стрілянина і сьогодення – дуже, так би мовити, художественно», «подобається більше, ніж Донцова, і це таки наше, власне, і мова смачна», «за кілька годин проковтнув», «читаю вже мабуть вдесьте», «суперская книга, я по-українски не читала ніколи, а тут мне подруга дала книжку, говорит клёвая. Я почитала и всё – теперь хочу ещё» (курсив наш. – С. Ф.) [див.: 190; 451; 664]. Форумчани дивуються «нерозкрученості» імені письменниці, згадують про неочікувано високий – як для української белетристики – художній рівень її романів, про те, що в Росії її книги видавали б шаленими тиражами, і прямо звертаються до видавців: «Чому в крамниці купа всякої нудьги, а романів Алли Серової більше нема? А я впевнена, що вона пише. Агов, видавці!» [190].

Андрій Кокотюха, який чи не єдиний в Україні систематично оглядає літературні новинки кримінального жанру і знається на їхніх перевагах і недоліках, зарахував «Правила гри» до «Топ-10» українського детективу (хоча, судячи з анотації, йдеться радше про «Подвійне дно» [196]). Попри високу оцінку, романи Алли Серової критика обійшла увагою. Рецензії на них спорадичні, частіше ім'я авторки згадується в жанрових оглядах, де механічно перелічують-«інвентаризують» сучасних детективістів (детективісток). Останніх – як «нашу відповідь Чемберлену»: мовляв, у *них* – Мариніна, Донцова й Устінова, а в *нас* – Серова, Кононенко й Роздобудько! На превеликий жаль, початковий успіх творів Алли Серової через нерозвиненість інфраструктури книжкового ринку і млявість вітчизняної критики не конвертувався в тривалу популярність, у створення «літературної зірки», «модного імені».

Констатація цього невтішного факту жодним чином не має завадити нам розглянути чинники, які посприяли перемозі «Правил гри» в «Коронації слова» і здобуттю прихильності читачів. Насамперед хотілося б відзначити напружену інтригу й надзвичайно стрімкий, прямо-таки карколомно-швидкісний розвиток сюжету. Вихідна ситуація є, на перший погляд, банальною: героїня опиняється в лікарні після автомобільної аварії, цілком втративши пам'ять. Хто з нас не зубоскалив щодо заштампованості мотиву *амнезії* в телесеріалах, детективах і дамських романах! (На 2001 рік у базі даних Інтернету числилося 88 стрічок про амнезію). Не дивно, що героїні роману повсякчас здається, що вона опинилася то в «дурному американському трилері», то в «дешевому мексиканському серіалі». Однак даремно іронізує освічена публіка: цей художній прийом, насправді, рівною мірою поширений і в масовій продукції, і в інтелектуальному письменстві. Ми зустрінемося з амнезією не лише в якійсь «Просто Марії», а й, наприклад, у Джона Фаулза, Айріс Мердок, Едгара Лоуренса Доктороу, Умберто Еко, Герти Мюллер, Оксани Забужко, репрезентованою в різних аспектах: від індивідуальної втрати пам'яті – до амнезії суспільної, релігійної, культурної. Цей мотив, який Нортроп Фрай вважав одним із вихідних для структури роману [575, 102], відкриває незчисленні сюжетні й психологічні можливості: тут і образи двійників – герой «до» і «після», і проблема перевиховання людини, і розкриття детективної-містичної-фантастичної загадки минулого, і зміни соціального становища та перипетії в долі героя, і можливості філософської рефлексії над ідентичністю, над реконструкцією особистого космосу із хаосу спогадів.

Алла Серова вправно використала потенціал добре апробованого прийому, розгорнувши із нього напружений кримінально-авантюрний сюжет. У безпам'ятній героїні «Правил гри» впізнають Юлію Ясінську, власницю київського будинку моди «Еріка». З часом виявляється, що пам'ять (особистість) модельєра пересаджено в мозок американки Керстін Бартон, спецагента й дружини голлівудського актора Еріка Гамільтона, справжні спогади якої було зни-

щено жорстокими тортурами під час наукових дослідів. Упродовж роману Керстін-Юлія перебуває в постійній ситуації загрози життю: на неї полюють злочинці і спецслужби кількох країн. Героїня заразом – і жертва, і месниця, яка прагне сплатити борг за давнє вбивство матері й братика, скоєне її «конторою», і за наругу над власною особистістю, психічний і фізичний гвалт. Крім того, героїня ставить собі за мету виконати особливу місію – знищити злочинну корпорацію вчених і спецслужб, що веде експерименти над живими людьми. Сліди цієї організації ведуть до світу мусульман, які прагнуть використати Україну як дослідний майданчик («Вони працюють на Валіда Аль-Фаруха. Це – мільйонер, ісламський фундаменталіст і фанатик. Він фінансує всі теракти, всі війни – і подібні дослідження. Його мета – зробити іслам єдиною світовою релігією» [395, 187]). У «Правилах гри» простежуються, відтак, елементи конспірологічного роману, пов'язані з викриттям злочинної змови таємної організації, здатної крутити як завгодно долями людей і країн. Професор Хольт, що провадив експерименти над живими людьми задля створення двійників, є прямим спадкоємцем фашистського лікаря, який знищував в'язнів концтабору Дахау. Для сучасного вченого кількість людських жертв так само не має значення: «То було потрібно для науки. ...Іноді треба поступатися слинявими принципами, аби людство могло йти вперед» [395, 257].

Не важко помітити, що сюжетні нитки «Правил гри» тягнуться до голлівудського кінематографу. Герой з амнезією – часта експозиція для американських фільмів, наприклад, трилогії про спецагента Джейсона Борна, який утратив пам'ять («Ідентифікація Борна», «Перевага Борна», «Ультиматум Борна»). Трансплантація пам'яті / особистості є мотивом стрічок «Шостий день», «Згадати все», «Джонні Мнемонік», власне, й «Матриці». Кіно повниться образами безумних учених-злочинців, ладних пожертвувати і конкретними людьми, і людством у цілому заради своїх відкриттів: *mad scientist* як топос бачимо в бондіані (доктор Но), у серії про Остіна Паверса (доктор Зло), у серії про Супермена (Лекс Лютор), у стрічці «Доктор Стренджлав» Стенлі Кубріка та ін.

Тип героїні-шпигунки, суперагента, бійця є надзвичайно поширеним у сучасному маскульті, будучи втіленням архетипу амазонки, діви-воїна. Принцеса-воїн Ксена, винищувачка вампірів Баффі, археолог-авантюристка Лара Крофт, агентеси зі стрічок «Янголи Чарлі», «Шпигунки», «Містер і місіс Сміт», «Міс Конгеніальність», «Полювання на Попелюшку» і, звісно ж, суперагент Нікіта із однойменних фільму Люка Бессона й канадського серіалу «La Femme Nikita» – це варіації одного й того ж образу, з яким асоціюється парадоксальне сполучення вишуканості, елегантності з ризиком, небезпекою; власне, репрезентація абсолютної жіночності в чоловічій агресивній ролі. Як зазначив Рікке Шубарт, «сьогодні молода-жінка-підготовлена-урядом-як-агент стала звичним архетипом у кіно й на телебаченні» [667, 195].



Брендовий образ *жінки-спецагента* впізнається в героїні роману Алли Серової Керстін-Юлії. Переключки з популярним кіно не свідчать про запозичення – радше, вони доводять майстерність письменниці, яка вільно орієнтується в арсеналі маскультивських засобів і прийомів. Динамікою, самою атмосферою роман Алли Серової нагадує кіносценарій потенційного блокбастера. Доречно нагадати про особливості творчого процесу, розкриті письменницею в інтерв'ю: «просто заплющую очі і бачу кіно» [394].

Стосовно жанру романів Алли Серової серед читачів, рецензентів і видавців однастайності годі шукати: твори називають детективами, трилерами, бойовиками-action, містичними романами, детективами з елементами фантастики. Видавництва анонсували «кінематографічний роман», «психологічну кримінальну історію». Андрій Кокотюха означає жанр роману «Подвійне дно» так: «сильна жінка проти чоловічої зграї» [202], власне, цю формулу можна застосувати й до «Правил гри». Сама письменниця говорить про змішування елементів детективу, фантастики й авантюрного роману у своїх творах [394]. Критики завважили елементи шпигунського наративу, казковості, ознаки нуару й неонуару. На нашу думку, саме останній є ключем до розкриття жанрової специфіки «Правил гри».

**Нуар** – явище кінематографу й літератури (*film noir, roman noir* – «чорний» фільм, «чорний» роман), що розвинулося в середині ХХ століття (1940-50-ті рр.) початково в американській культурі, а надалі і в інших країнах – Франції, Японії – і стало реакцією на другу світову війну й ширення злочинності. Нуар синтезував риси «крутого детективу» (*hard-boiled*) зі стилістикою німецького експресіонізму, наситивши їх ідеями екзистенціалізму та психоаналізу, інтерпретованими в маскультурному дусі. «Чорнота» кіно- й літературних творів досягалася похмурою атмосферою, нічним колоритом, зображенням кримінального світу, виразно песимістичним настроєм. У романі-нуар, що є різновидом «крутого» детективу, у центрі дії опиняється не слідчий чи поліцейський, а жертва злочину чи навіть сам злодій. Моральні оцінки, як правило, розмиті: жорстокість і несправедливість світу, тотальна корумпованість влади просто змушують героя вдаватися до насильства задля захисту самого себе чи близьких, часом задля помсти. Читача схиляють співчувати герою, не бездоганному в моральному сенсі; власне, позитивним героєм вважається той, хто вижив у фіналі.

Фільми й романи нуар містять елементи детективу, трилера, психологічної драми, кримінального роману, вестерна. Нуар не виключає жанрового синтезу, оскільки є не так самостійним жанром, як «... скоріше забарвленням, атмосферою, стилістикою і відчуттям» (Андрій Кокотюха) [197]. Нове піднесення нуару відбулося з 1980-х років, коли в кінематографі, а згодом у літературі сформувалося явище «неонуару» (*neo-noir*), що вирізняється «нервовим», перебивчастим ритмом, кліповою естетикою, оновленням

ідейно-тематичних акцентів порівняно із класичними взірцями (мотиви консьюмеризму, вуайеризму та гри; декларація торжества зла) [438].

Гендерна парадигма жанру змінюється відповідно до модерних тенденцій. Нуар мав власну матрицю для репрезентації фемінності й маскулінності: головний герой, за каноном, завжди чоловік [594, 139], а жінка постає в образі агресивної красуні, *femme fatale*, чия сексуальність несе герою загрозу й загибель. Неонуар зміщує увагу до образу жінки як центральної фігури, тому може бути навіть феміністичним. У неонуарі героїня лишається владною, войовничою, безжалісною та небезпечною, як у класичних зразках жанру, але її вчинки виправдовуються прагненням помститися, покарати злодіїв і відновити справедливість. Так, приміром, французька детективістка Мод Табачнік пояснює задум своїх романів у жанрі неонуару прагненням показати, як «...жінка спроможна боротися, захищати суспільство, не жити в страху, не лише бути об'єктом насильства, але й чинити його, виплутуватися зі складних ситуацій без допомоги чоловіка» [Цит. за: 586, 116]. Суперечливий характер героїні неонуару – сильної жінки-переможниці – викликає симпатію в читачів.

Як слушно твердить Євгенія Кононенко, «...жоден з кількохсот романів «Коронації слова» не приніс українському читачеві настільки яскравого *супермена*, наскільки яскравою є Керстін-Юлія з трилера Алли Серової «Правила гри» [210, 9]. Героїня роману, і справді, наділена винятковими рисами, що роблять із неї *superwoman*. Прийшовши до тями після аварії, жінка несподівано для самої себе відкриває нові здібності й інтереси: її тягне до ризику і пригод, до зброї, бойових мистецтв, до фільмів зі стріляниною та бійками. Вона влучно стріляє, кидає ножі, вміє оборонятися навіть від екзотичної удавки-гароти. Юлія холонокровна й витривала, фізично розвинена; навіть із важкою черепно-мозковою травмою, щойно покинувши лікарню, перемагає в бійках кількох нападників разом. «Небезпечна, розумна і надзвичайно живуча...», – так характеризує лікар Віталій Петрович нову особистість пацієнтки [395, 120].

Вона тонкий психолог, вміло маніпулює оточуючими, провокуючи їх на конфліктні ситуації. Юлія інтуїтивно відчуває небезпеку – у її мозку наче запалюється «червона лампочка» тривоги. Як стає зрозуміло згодом, героїня, вихована на базі американських спецслужб, із дитинства була досконалим агентом. «Вона вже зараз – небезпечна зброя, сама по собі» [395, 150], – пояснює дядько Макс, шеф спецагентів, нетипові вчинки дівчинки із янгольським личком, її схильність до насильства навіть у буденних ситуаціях. До того ж, унікальні здібності дитини зумовлені її спадковістю: вона – дочка двох спецагентів, що представляли дві супердержави – США та СРСР. Так у сюжеті накреслюється мало не підсвідомий зв'язок Керстін із Україною, звідки родом її мати, яка в юні роки співала їй «пісні про дівчину, козака, калину», описуючи рідну землю як земний рай.

Як спецагент, Керстін Бартон є бездоганною машиною для вбивства. Відповідно, нетипова система її етичних поглядів. Героїня знищує не один десяток ворогів, проте абсолютно не мучиться докорами сумління. Світлана Олійник зазначає: «Убитих наповал навіть занадто багато – у Серової немає комплексів із приводу недоторканності людського життя стосовно злочинців» [321, 41]. Для героїні «Правил гри» неприйнятна мораль, що насаджується державою: законослухняний громадянин мусить звертатися за захистом до правоохоронних органів, а не рятуватися від злочинців самотужки.

Юлія-Керстін спроможна вбезпечити себе сама, не хоче ставати мішенню для нападників, вважаючи це великим гріхом, чимось на кшталт самогубства. У душі героїні немає місця християнському смиренню чи прощенню, тому їй ближчі владні й безжалісні язичницькі боги – Осіріс, Бастет, Одін. Правила «її світу», себто світу спецслужб, зрозумілі: «Коли на тебе нападають, ти повинна захищатися, адже іншого життя в тебе нема» [395, 152]. Одному зі своїх помічників, Вольдеку, який звинувачує її в неповазі до людського життя, героїня розтлумачує власні життєві принципи: «Я поважаю життя. І смерть теж. Але якщо людина спробує підняти на мене зброю – будь-хто, без огляду на вік і стать, – це для мене сигнал до атаки. І тоді ворог – мій, якщо я зможу з ним впоратись. Моє життя відібрати важче, ніж життя більшості громадян – от і все» [395, 198]. Більше того, Юлія-Керстін бере на себе роль судді і ката, вбиваючи злочинців і продажних правоохоронців. Полковнику Самійленку, пов'язаному зі злочинцями, перед ліквідацією вона пояснює: «Я вважаю ваше подальше існування надто обтяжливим для себе і для суспільства» [395, 182].

Певна річ, вражає сама асоціація «жінка – насильство», «жінка – убивство». Лаура Нг, яка дослідила образ суперагента Нікіти з гендерного погляду, закономірно запитує: «Чи може жінка бути разом жінкою і воїном, чи одна роль заперечує іншу? ... Як орієнтується жінка на цьому традиційно патріархальному полі? Які зміни вона привносить до цієї ролі? Які труднощі й перешкоди мусить подолати?» [643, 105]. Учена говорить про те, що чоловіки-воїни мають ліцензію на насильство, видану суспільством: «Рідко хто може звинуватити Рембо у вбивствах покидьків, які гасають екраном» [643, 106]. Отже, в цьому випадку насильство здається природним, виправданим. Інша справа, коли агресивною зображено жінку: тоді обов'язково постають питання про етичний аспект справи, про право на застосування сили. Тому, напевно, героїня «Правил гри» змушена раз у раз пояснювати свої моральні принципи, доводити право на вбивство заради самозахисту.

Ведучи боротьбу за виживання, Юлія-Керстін відчуває, що протистоїть чоловічому світу. Лейтмотив «жінки проти зграї чоловіків» помітили рецензенти романів Алли Серової (Андрій Кокотюха, Світлана Олійник). У цьому сенсі «правила гри» – це і правила гри в чоловічому світі, де жінці належить

упокорення, роль жертви. Раз у раз вороги спецагента Бартон гинуть тільки тому, що недооцінюють її, жінку, як суперника. Лише будучи переможеними, вони визнають її винятком із загальної маси жінок. Героїня роману прагне зламати звичну патріархальну схему, доводячи, що здатна бути самостійною і встановлювати свої «правила гри». Отож у романі виразно звучать феміністичні ідеї, стверджується право жінки на самостійність, на агресію і навіть на насильство заради самозахисту чи помсти.

Мотив *гри*, що прозвучав у назві роману, – один із провідних у неонуарі. Вислів «правила гри» в тексті набуває кількох семантичних вимірів. Окрім уже згаданого гендерного, це соціальний та етичний. Загалом, у романі розгортається потужна соціально-критична рефлексія, що також властиво для жанру нуар. Авторка послідовно малює сучасну Україну як простір хаосу, беззаконня, корупції. Алла Серова раз у раз демонструє безпорадність пересічних українців, над якими знущується держава і чинить насильство кримінальний світ. Одна з таких простих жіночок, стара лікарка Марія Середенко, скаржиться Юлії: «Хіба можна жити в цій країні? Кругом самі бандити, страшно на вулицю вийти. І влада в бандитів. Награбували грошей і купили владу» [395, 58]. У романі перед читачем розгортаються всі дев'ять пекельних кіл життя українців: розгул злочинності, свавілля і продажність влади, відсутність нормальної освіти й медицини, алкоголізм і наркоманія, насильство над малолітніми, придушення малого бізнесу – і так до безконечності. У твір вплітаються драматичні, а то й трагічні історії звичайних людей, скривджених і знедолених, загнаних у глухий кут. Страх перед узаконеним державним насильством глибоко в'ївся у свідомість українців після 1933 року, твердить авторка вустами одного з персонажів, саме тому нашу країну й обирають за дослідний майданчик міжнародні терористи і вчені-злочинці.

Керстін-Юлія понад усе прагне порядку й чітких правил, навіть у сфері діяльності кримінальників і спецслужб. Вона бере на себе впорядкування хаотичного світу: допомагає простим людям (витягає з київського дна простого хлопчину Філя, якого використовують для сексуальних утіх; дає старенькій бабусі гроші на операцію тощо). Керстін нещадно карає злочинців, очищуючи світ від зла – у такому аспекті зрозумілим стає її невротичний потяг до чистоти і відразу до бруду. Вона виконує ті функції, які мусила б виконувати нормальна держава, що піклується про своїх громадян. У такому сенсі в образі спецагента Бартон проглядають риси міфологічного «культурного героя» (героїні). Вона є носителькою ідеї справедливості, відплати. Однак у сенсі етичному «правила» Юлії, як ми вже зазначали, дуже відрізняються від звичайних. Вважаючи себе «надлюдиною», вона ставить себе за межу добра і зла, власне, наділяє себе правом убивати заради вищої мети.

У наративах про спецагентів і шпигунів особливе місце відводиться зображенню їхнього особистого життя, адже кохання і родина погано сполуча-

ються із ризикованою професією і можуть бути ахіллесовою п'ятою агента. Рікке Шубарт розглянув образ суперагента Нікити як репрезентацію архетипу «дочки», адже в сюжеті фільму й серіалу значну увагу приділено моментам підготовки дівчини до складної роботи. Причому це навчання ведуть чоловіки-«батьки» [667, 195–197]. У романі «Правила гри» авторка також зробила акцент на лінії «батько – дочка», щоправда, в дещо іншому сенсі. «Контора», на яку працює Керстін, прагне зробити її своєю абсолютною власністю, позбавити сімейних чи особистих зв'язків. Таємна служба неначе в дочеряє дівчину, знищивши перед тим її близьких та привнівши конфлікт у стосунки з рідним батьком. Архетиповим «батьком» стає «дядечко Макс», який опікується Керстін, однак, як пізніше виявляється, із прагнення повністю підкорити її особистість. У героїні розвинений комплекс провини перед близькими, яких вона не здатна захистити, врятувати від загибелі. Героїня зустрічає різних чоловіків, деякі відчувають до неї пристрасть, однак для Юлії-Керстін усі вони лише випадкові партнери. Їхні освідчення залишають її майже байдужою. Вона, скоріше, переживає через те, що приносить їм нещастя, наражає на небезпеку.

Мотив двійництва на початку роману розвивається в площині фантастики – створення штучного двійника людини через трансплантацію пам'яті від Юлії Ясінської до Керстін Бартон. Однак чим ближче до фіналу, тим виразнішою стає містична інтерпретація роздвоєності героїні. Під час короткого передиху в українському селі Хотів під Гатним героїня спілкується із місцевою знахаркою Михайлівною. Віщунка бачить у ній жінку-воїна, яка живе ненавистю і прагненням покарати кривдників, існує, неначе в пеклі. Михайлівна пояснює Керстін таємну, духовну мету її вчинків, необхідність «відпустити на волю» душі померлих – матері і брата, які досі замкнені в її душі, звільнитися від минулого, від гнітючого почуття провини.

У «Правилах гри» наявне протиставлення «хаотичного» урбаністичного простору й «космічного», «гармонійного» сільського. Розгортається тема патріархальної сільської України, з її духовною красою, чуйними й порядними людьми, мальовничою природою, – це рай, який здатний зцілити навіть таку нещасну душу, як у Керстін. Героїня усвідомлює незбагнений зв'язок із цією землею: «...мені добре тут. Наче я нарешті повернулась додому з далекої дороги. Я тут стала сама собою. Мені не треба вдавати, ніби я жива. Мені добре тут. Яке дивне відчуття. Як світ у маминих долонях» [395, 216]. «Двоєдушність» Керстін-Юлії – це і прив'язаність до двох світів, двох культур, двох мов одночасно. І якщо на початку роману героїня переживає відчуження від свого обличчя, минулого, навіть мови (власне, вони були належні Юлії, а не Керстін), то з часом український простір стає для жінки новою Батьківщиною, у ньому вона пізнає материнську землю. Звісно, що рефлексії такого роду надають роману психологічної глибини і вивищують його над масивом популярної белетристики.

Роман Алли Серової «Правила гри» став непересічним явищем української масової літератури початку XXI століття, розширивши її жанрово-тематичні обрії. Динамічний сюжет із вкрай інтенсивною інтригою, справжня детективно-містична загадка, виразність кінематографічного стилю роману, впізнаваність соціально-психологічних типажів, актуальність проблематики засвідчили високу майстерність авторки, якою позначилися й наступні її твори – романи «Подвійне дно», «Дух джунглів» та «Інший вид». Письмениця привнесла у вітчизняне письменство новий тип героїні-супержінки, розкривши у феміністичному ключі тему протистояння активної, самостійної, неординарної особистості патріархальному суспільству. У романі оприявлено гендерний експеримент із традиційно чоловічим жанром: жінка діє на чоловічому полі й чоловічими методами, виходячи у фіналі переможницею, стаючи «культурним героєм»-рятівником.

### **1.3. Гендерні моделі готичного детективу (Андрій Кокотюха)**

Андрія Кокотюху можна без перебільшення назвати Лицарем сучасного українського детективу. Певно, що жоден інший автор чи критик не доклав стількох зусиль для утвердження цього жанру в масовому письменстві 1990–2000-х років. Він самотужки прагне заповнити цілу нішу популярної белетристики: 1) продукує один за одним захопливі, читабельні тексти; 2) систематично рецензує всі, хоча й нечисленні, вітчизняні книжкові новинки, які вкладаються в рамці гостросюжетної літератури<sup>17</sup>; 3) уперто оброне детектив, а разом з ним і все масове письменство, від несправедливих закидів «високочолих» і просто літературних снобів – та мало не від усього світу. Така активність і затятість письменника не може не імпонувати. Андрій Кокотюха – не лише популярний, відомий детективіст, він – справжній професійний автор, спроможний із завидною регулярністю видавати на-гора якісні тексти (Олег Веремко-Бережний іронічно поіменував його «знаним текстарбайтером» [61, 13]). Він залюбки експериментує з улюбленим жанром, розцвічуючи класичну формулу елементами трилера, нуару, готики. Серед творів Андрія Кокотюхи жанровою спільністю відзначаються два романи: «Темна вода» (2006) і «Легенда про Безголового» (2007). У них детективна інтрига майстерно доповнена готичною поетикою.

Загальновідомо, що детектив і готичний роман – споріднені жанри; власне, «mystery novel» є відгалуженням «gothic romance». Жанри зближені зображенням таємниці, жахливих злочинів, фігури демонізованого зло-

<sup>17</sup> Див. авторський проект «Кримінальне читиво» на сайті «Буквоїд»: <http://www.bukvoid.com.ua/criminal/>.

творця. Готичний антураж доволі часто використовується в детективних романах: згадаймо для прикладу «Собаку Баскервілів» Артура Конан Дойля та «Десять негрят» Агати Крісті. Міксування обох жанрів є продуктивною формулою для сучасного гостросюжетного твору. Цим і скористався Андрій Кокотюха, базувавши сюжети обох романів на національній готиці, похмурих сторінках української історії, фольклорі з демонологічними мотивами.

Ізраїльський учений Даніель Клугер твердить: «Детективний роман містить дві категорії, надзвичайно близькі одна одній, на перший погляд – замалим не синоніми – Таємницю і Загадку» [189]. І в «Темній воді», і в «Легенді про Безголового» на детективну загадку (серія вбивств) нашаровуються містичні таємниці: чудовисько Тихого Затону й безголовий привид, що блукає околицями зруйнованого замку Ржеутського. Таємниця допомагає згустити готичну, зловісно-похмуру атмосферу, навіяти на читача жах, відтворити напружене тривожне очікування, саспенс: «Таємниця завжди ірраціональна й містична. Таємниця – щось, що обпікає нас потойбічним холодом, що вкрите мерехтливою пеленою ірреального, що ховається, в підсумку, за межами нашого світу. Покров непроникний для звичайного зору, для сприйняття п'ятьма органами чуття, дарованими людині» [189].

Утім, детектив не терпить ірраціонального: вся містика у фіналі повинна отримати винятково раціоналістичне пояснення – так, у «Собаці Баскервілів» страховидний привид Грімпенської трясовини виявляється просто величезною псиною, натертою фосфором. Детективна оповідь – це гімн логіці, інтелекту, розумовій активності героя-слідчого, що випробовується розв'язанням головоломної загадки. Як зазначив Абрам Вулс у праці «Поетика детективу», «аналітичний розмисел, заснований на повному знанні фактів, – ось шлях до пізнання істини, що його обирає сищик. Аналітичний розмисел – ось сила, яка організовує в детективі сюжет. Аналітичний розмисел – ось, по суті, стрижень детективу» [78]. За словами Михалка Скаліцкі, «будь-яка детективна оповідь є міфом про абсолютний характер позитивного наукового (методичного) мислення» [403]. У такому сенсі жанри готичного роману й детективу протилежні: «один упивається мороком та ірраціональністю, другий уславлює раціональність і здатність людини розв'язувати таємниці, що їй загрожують» (Джон Кавелті) [542, 330].

Коли йдеться про готичні жахи, то напруга детективного сюжету виникає через балансування на грані «вірю – не вірю», «ірраціональне – раціональне». Перед слідчим постає моторошна таємниця як спокуса – піддатися вірі в неї, перейнятися жахом, як пересічна людина, як чинять усі інші персонажі твору. Він мусить, проте, зберегти тверезість мислення й самовладання, побачити за привидами й чудовиськами чийсь лихий умисел, рукотворні «страшилки» й викрити злочинців.

Обидва вищезазначені романи Андрія Кокотюхи будуються на описаному ефекті балансування. З єдиною, на наш погляд, суттєвою різницею: в

«Легенді про Безголового» слідчим і оповідачем є жінка, адвокат Лариса Гайдук. Рецензенти твору одразу ж завважили прагнення письменника змалювати жіночу логіку: «...спроба відтворити чоловіком хід думок у жіночій голові не залишить читача байдужим» (Дар'я Анцибор) [12]; «Є чоловіче бачення жіночих думок і занадто логічна жіноча поведінка, ніяких тобі вибриків...» (блог «Чтиво») [346]. Такий прийом нетиповий для літератора, адже різновид детективної прози, який він послідовно розробляє, маркується скоріше як «чоловічий» (трилер, нуар, «hard-boiled», кримінальний роман), на противагу, приміром, м'якому й затишному «жіночому», «іронічному» детективу а la Хмелевська-Донцова-Устінова та ін. В інтерв'ю Андрій Кокотюха зізнається: «Загалом я подаю себе як автор «чоловічої» прози. Хотілося б мати однодумців і читачів серед мужчин. Відразу ж уточню: мужчина – це не гора м'язів, а світоглядні речі, відчуття, манера поведінки, спосіб мислення, спосіб приймати рішення, шанобливе ставлення до жінки, алкоголь – у кожного свої набори чоловічих цінностей. До яких істерики, лінощі та рефлексії не належать» [221, 8]. Цієї ж думки дотримуються і критики: «Його проза демонстративно чоловіча», – зауважив Анатолій Ульянов [69].

Образ чоловіка-слідчого, виведений у «Темній воді», типовіший для романів Андрія Кокотюхи. А от у «Легенді про Безголового» письменник бачиться в гендерний експеримент, ставлячи жінку в центр детективно-готичного сюжету. У двох романах маємо подібні логічні загадки, подібні містичні таємниці й можемо завважити гендерну різницю в зображенні процесу розслідування серії злочинів – чоловіком у «Темній воді» й жінкою в «Легенді про Безголового».

У першому з творів головний герой – колишній опер «убійного відділу», звільнений офіцер міліції Віталій Мельник, найнятий заможним чернігівським підприємцем Павлом Павловичем Зарубою розслідувати серію вбивств поблизу деснянської бази відпочинку «Метеор». Оскільки злочини можуть завадити туристичному бізнесу багатія, то він підозрює самодіяльність невідомого конкурента. Кримінальна загадка ускладнюється містикою, пов'язаною із самим місцем дії – Тихим Затонем на Десні: там не знайти дна, там особлива темна вода, а головне – місце, за словами Заруби, є «проклятим», «поганим»: «Люди кажуть, що в Тихому Затоні водиться нечиста сила. І чотири жертви – її рук справа...» [203, 27]. Отже, ведучи розслідування, герою неодмінно прийдеться зіштовхуватися з містичними явищами, з діяннями начебто нечисті.

Віталій Мельник обраний підприємцем із-поміж інших кандидатур ще й тому, що має репутацію чоловіка, який «напролом пре» і «чорта не боїться» [203, 28]. Досвід роботи колишнього офіцера міліції диктує йому, що будь-які на позір надприродні явища мають раціональні пояснення: «У переважній більшості історії, які спочатку видавалися породженням хворої уяви,



набували цілком реалістичних ознак. А вся чортівня, нагороджена потенційними пацієнтами психлікарень, у результаті оперативної перевірки мала досить виразний кримінальний відтінок» [203, 17]. «...Я в чортів не вірю, чорт у людях сидить», – наголошує сищик у розмові із Зарубою [203, 28].

На базі відпочинку Мельник працює під прикриттям, удаючи з себе найнятого охоронця. Статус приватного детектива дозволяє йому певну свободу дії й навіть несанкціоноване застосування зброї. Заразом Віталій, як колишній міліціонер, міцно пов'язаний із системою правоохоронних органів: і навичками оперативної роботи, і джерелами інформації, і корисними знайомствами. Поєднання двох статусів надає детективу особливих переваг: він одночасно перебуває поза системою, позбавлений міліцейської рутини, добре мотивований фінансово, але користується можливостями органів юстиції. Загалом, Мельник – персонаж, характерний для романів Андрія Кокотюхи, близький до протагоністів «крутих» детективів. Він не герой-супермен, по-стать виразно деромантизована: «Він не був серед кращих оперів. Не хапав зірок із неба» [203, 10]. Віталій не байдужий до алкоголю, заводить легкі стосунки з жінками, часом встряє в бійки, хоч і не з власної ініціативи. Однак головна якість, яку раз у раз наголошує автор, – це професійність слідчого: вміння «прокачати терпилу» (тобто систематизувати всю інформацію про жертву злочину), ретельність і педантичність у розслідуванні, «невміння відключатися повністю» від справ [203, 52], оперська інтуїція, яка, наприклад, допомагає одразу побачити «вуличну гопоту» [203, 60], «зграю» [203, 65] в компанії з чотирьох відпочивальників.

Під час розслідування випробовуються не лише його фахові якості, сила, винахідливість, сміливість, але й здатність мислити раціонально, не піддаватися містичному навіюванню. Це також істотна гендерна ознака, що описує «маскулінність» (за стереотипними уявленнями, чоловіки втілюють «ratio», а жінки «emotio»). Психологічний конфлікт виникає через зіткнення безпосереднього чуттєвого досвіду героя і спроби раціоналізувати його. Перебуваючи на Затоні, сищик бачить «щось» незбагненне, незрозуміле: «Мельнику не хотілося списувати все на нечисту силу, та ситуація складалася не на його користь – у темній воді справді *щось* плаває» [203, 170], «Або він, Віталій Мельник, зовсім здурів, або в темній воді Тихого Затону справді живе *Щось*, чиему існуванню немає пояснення» [203, 190]. Герой спочатку вважає побачене «зоровими галюцинаціями», пояснює дією алкоголю, шукає матеріалістичні подробиці: чудовисько волочило людину до води – отже, воно має фізичну природу. Однак думка про діяння нечистої сили так чи інакше присутня якщо не у свідомості, то в підсвідомості героя, і він жене підозри від себе, соромиться власних здогадок. Прямий вихід затамований страх опера знаходить у картині дивовижного сну – з русалками, вурдалаком і чудовиськом – охоронцем Затону, що його Мельник бачив, ночуючи біля озера разом з дідом Іваном. На емоції

сищика впливає похмуро-готична атмосфера, яка оповиває його в хаті краєзнавця (погасле світло, «хімерні тіні»), і на самому Затоні.

Свідомість колишнього міліціонера опирається містичному навіюванню: він знає, що як професіонал «не має права» вірити в нечисть [203, 124] і формулює для себе ключову дилему: «Лишається зробити правильний висновок: чи справді Тихий Затон – місце, де відбуваються різні небезпечні для людського життя аномалії, чи хтось, використовуючи народні повір'я в своїх, поки що невідомих інтересах, веде якусь свою, так само небезпечну для людського життя гру» [203, 125]. Витісняючи власний переляк, слідчий веде розслідування до кінця та знаходить відповідь і для детективної загадки, і для готичної таємниці.

Деякими сюжетними лініями й загальним антуражем «жахливого» роман «Темна вода» наближений до повісті Конан Дойля «Собака Баскервілів». Насамперед це відзначено на обкладинці: «Новий роман Андрія Кокотюхи – це поєднання кращих традицій детективу і готичного роману. Це «Собака Баскервілів», перекладена на сучасні українські реалії». Крім того, цитата з британської класики передує тексту як епіграф: «Стережіться виходити на болота в нічний час, коли сили Зла діють безроздільно» [203, 3]. Утретє повість Конан Дойля та її екранізація згадані в тексті – вже як пряма паралель до подій, озвучена Зарубою: «Всяке може бути. Хтось може начитатися легенд знатних родів і оживити собаку Баскервілів. Читали книжку чи фільм дивилися? – Кіно. – Значить, зрозуміли моє порівняння. Ну, а хтось надто розумний може начитатися легенд та міфів рідного краю і так само за допомогою розвиненої уяви перетворити Тихий Затон на місце, де сконцентрована вся довколишня нечисть» [203, 32–33]. Справді, аналогічно до класичного твору, ірраціональні моменти сюжету в детективі, за законом жанру, знаходять раціональне пояснення. Мотивом злочинів так само виявляється користь, розрахунок: підприємець прагне знайти збитий над озером у війну літак із золотим скарбом, для організації пошуків винаймає водолазів, які вбивають випадкових свідків, маскуючись під нечисту силу, щоб відволікти увагу сторонніх від пошуків.

Готична таємниця в «Темній воді» об'єднує два типи фольклорної оповіді: про «гиблі», «нечисті», «погані» місця і про заховані скарби. Отже, Затон у тексті Кокотюхи постає разом «пеклом», тобто місцем смертоносним, і «раєм», місцем, яке здатне принести величезне багатство Зарубі. Щоб отримати «райське блаженство», тобто золото, підприємець мовби укладає угоду з дияволом. Заруба не замовляє вбивства, але покриває злочинців-водолазів, знаючи, що вони не зупиняться, намагається за допомогою Віталія списати всі вбивства на «зграю» місцевих гопників.

Простежується пряма аналогія між героями «Темної води» й персонажами готичних романів: підприємець є «демонічним злочинцем», який полнеє

за золотом (скарбом чи спадщиною), а слідчий Мельник співвідноситься зі шляхетним лицарем-рятівником, який діє в романі під маскою. У детективі сучасного автора так само, як і в класичній готиці, Зло залишається остаточно незнищеним: Віталій та його товариш – майор Скрипник із обласного міліцейського управління – не можуть заарештувати Зарубу та довести його вину в суді, а можуть хіба що «дати в морду» багатію при свідках, принизивши його. Однак недаремно, цілком у дусі готики, Мельник апелює до вищого правосуддя, нагадуючи підприємцю, де остаточно карається Зло: «...не кожен суд проходить у судовому залі. Є інші суди, інші судді, інші прокурори» [203, 256].

Мотиви готичного роману присутні в історико-демонологічних розповідях краєзнавця діда Івана, частково фольклорних, частково домислених ним. Сама історія про поміщика Панька Козуба, психопата і садиста, який травив людей собаками й топив непокірних в озері, нагадує сюжет роману про демонічного злочинця, який зводить невинних дівчат: «...найбільше страждали молоді дівчата-кріпачки... ..Частіше дівчата все ж таки намагалися опиратися. І тоді їхні скалічені тіла вірні слуги пана Козуба вивозили серед ночі до Тихого Затону. Там забавлялися з дівкою наостанок, а тоді топили у темній воді» [203, 118–119]. Відповідно до легенди, вбивцю карають народні месники, а його привид стає старшим серед озерної нечисті. У сучасному ж сюжеті скривджена дівчина, обов'язкова для готичного роману, відсутня – її місце заступає жіночий тип, поширений у «крутих детективах» і «нуарах»: фатальна красуня-спокусниця Ольга Воронцова, яка зваблює головного героя, але виявляється причетною до злочинів (будучи коханкою Заруби, колишня «Міс Чернігів» і фотомодель шпигувала за Мельником, доповідаючи про всі його дії бізнесмену).

Двоєсвіття класичного готичного роману (світ раціональний / ірраціональний) знаходить свіжу соціально-психологічну інтерпретацію в детективі Андрія Кокотюхи. У сучасному світі паралеллю жорстокій дійсності виступає ілюзорний світ медіа, які задурюють голови населенню дешевими сенсаціями й відволікають від серйозних політичних питань. Тому в романі слідчий виносить вирок журналістам, схильним вигадувати містичні історії: фантазія Владика Коротуна про «золотий літак» спокушає Зарубу розпочати його пошуки, що призводить до серії вбивств. Частково винними в злочинах, хоч і не зумисно, виявляються краєзнавці, які роздмухують суспільний інтерес до демонів й «гиблих місць» (недаремно в сні Мельника дід Іван виявляється вурдалаком з іклами, батьком русалок, який викликає-вичакловує чудовисько із води Затону).

Сюжет роману «Легенда про Безголового» – це якоюсь мірою «повторення пройденого», ще одне майстерне використання письменником ефектної та ефективної формули «детектив + готичний роман». Такі повтори для

популярної белетристики є цілком прийнятним явищем, вони допомагають закріпити й примножити успіх творця масових текстів. Вище ми означили цей твір як гендерний експеримент, пов'язаний із зображенням жінки в ролі слідчого. Можливо, Андрій Кокотюха піддався загальній тенденції бурхливого розвитку жіночого детективу, де, відповідно до жанру, головною героїнею є жінка, яка може бути і міліціонером (Настя Каменська), й аматоркою приватного розшуку (Даша Васильєва чи Євлампія Романова). У будь-якому випадку, жінка-детектив є типом маргінальним, її діяльність погано співвідноситься із законами патріархального суспільства: вона неначе й не жінка, і не повноцінний слідчий у сприйнятті чоловіків.

Як і в попередньому тексті, героїня «Легенди про Безголового» Лариса Гайдук перебуває в подвійному статусі. Вона – сищиця-аматорка, яка втягнулася в розслідування серійного злочину лише з цікавості, щоб розбавити рутину, розважитися після нудного життя й нудного розлучення з чоловіком. З іншого боку, вона за фахом юрист, адвокат, має досвід роботи в правоохоронних органах; вона володіє інсайдерською інформацією, оскільки гостює в куми – слідчого прокуратури Тетяни Комарової, якій доручена справа. Також Лариса береться захищати як адвокат підозрюваного у вбивствах рецидивіста Васю Хмару, тобто набуває офіційного статусу в процесі. Героїня нагадує протагоністок жіночих детективів своєю допитливістю, сміливістю, одчайдушністю, самостійним характером, маргінальним сімейним статусом – розлученої жінки без дітей, яка сама собі хазяйка.

Якщо в «Темній воді» Віталій Мельник, ведучи приватне розслідування, був спеціально найнятий для цієї мети, сприймався як центральна ланка слідства, то столична адвокатеса для міліції провінційного Подольська – зайва, випадкова людина, «темна конячка» [199, 53], «київська профура» [199, 129]. Лариса Гайдук сама усвідомлює, що мимоволі втяглася в не свою справу просто з цікавості: «Причому я навіть не палаю бажанням бути якимось боком причетною до такої страшної історії. Тільки це все одно сталося, і я вже точно нікуди не поїду. Принаймні, кілька найближчих днів» [199, 23–24], навіть сердиться сама на себе: «Ні, правда, тільки я можу в таке влізти. Ну хто б міг подумати, що замість того, аби спокійно відсипатися подалі від столиці і колишнього чоловіка, я буду адвокатом п'яного рецидивіста...?» [199, 52].

Через ці обставини героїня позбавлена кредиту довіри в офіційних слідчих, які вбачають у її інтересі до резонансної серії злочинів лише бажання попідаритися на сенсації, дати поживу для телевізійників. Місцеві міліціонери намагаються раз у раз спекатися настирної адвокатеси, закликають її не лізти в чужу справу. Для них вона – «повна ідіотка» [199, 38–39], «клінічна дура» [199, 205]. Однак зневажливе ставлення чимдужче розпалює уяву героїні та загострює її прагнення довести свою фаховість чоловікам-слідчим.

Подібно до «Темної води», раціональність слідчого перевіряється містикою. Кількаразово героїня бачить на власні очі безголового привида на руїнах палацу Ржеутського й повинна пояснювати собі це видіння: «...мої думки більше займало побачене вночі на руїнах. Безголовий привид існує або я повністю з'їхала з глузду» [199, 124]. Однак психологічний конфлікт ускладнюється в цьому романі тим, що Лариса не може розповісти про власний ірраціональний досвід навіть близьким людям – вона боїться, що її висміють, сприймуть історію як «казочки діда Панаса», а кума «покрутить біля скроні»: «...мої аргументи не приймуть навіть ті, хто мені довіряє» [199, 128–129]. З одного боку, героїню розпирає бажання розплутати загадку самотужки і втерти носа всім місцевим слідчим, з іншого – вдруже побачивши Безголового, Лариса усвідомлює, що не здатна сама дати раду з фактами: «Це справді дуже важливо, а сама я з цим не впораюсь» [199, 155].

Справжнім помічником детектива виступає місцевий опер Стасик Жихар. Він якраз є типовим героєм-чоловіком із детективів Андрія Кокотюхи: «розхристаний» [199, 27], «типовий роздубай» [199, 74], але «ментом народився» [199, 28], має добру репутацію: «всі знають: один Жихар двох вартий» [199, 31]. Опер любить свій фах і не погоджується перейти на комерційну роботу навіть за великі гроші. Легковажний, неприкаяний, нечупарний у звичайному житті, він серйозний у справі, нагадує «хорта, що взяв слід» [199, 113]. Як тип Жихар втілює максимально маскулітні риси: він здається велетнем, любить попоїсти й випити (причому самогонку він, за дотепним спостереженням Лариси, «хлобиснув» [199, 31], колишній десантник із загрозливою зовнішністю та дитячою посмішкою: «Правда, оця добродушна посмішка спростила його, зробила якимось ніби іграшковим. Тобто, все оце – голена голова, фікса, щетина, наколка, богатирський зріст та загальна неохайність, – у комплексі виглядали маскарадом, карнавалом, різдвяним вертепом. І все воно, за винятком посмішки, було елементом такої собі ролі, машкарою, відвертим лицедійством» [199, 29]. Методи, якими діє Стасик, його безцеремонна поведінка нагадують «манери кавалериста-чапаєвця» [199, 79]. Навіть дізнавшись про привида, він прагне стріляти в нього, влаштувати на нього облаву зі спецназом, викурити з підземелля.

Якщо вже в детективі присутній улюблений тип письменника – «крутий парубок», то логічно передбачити, що він якщо не стане в романі головним героєм, то буде суттєво «перетягувати ковдру» на себе від героїні. Фактично справжнє слідство герої ведуть удвох: Жихар забезпечує, так би мовити, «акційну» його складову: стрілянина, затримання підозрюваного, допити, огляд місця злочину, а Лариса – психологічну: вона шукає глибинні мотиви злочинів, не боїться пов'язати давні легенди з теперішнім криміналом, намагається знайти правильні підходи до свідків. Недаремно самій слідчій їхня пара нагадує відмінницю і хулігана, прикріпленого до неї для

перевиховання. Однак без допомоги чоловіка-партнера адвоката як детектив безпорадна. У «Темній воді» Мельник діє абсолютно самостійно, не бажає ділитися ні з ким інформацією, «перетравлює» сам усі містичні візії. У другому романі Лариса звертається саме до Стасика, щоб він пояснив їй суть побаченого видива. Відчувається, що матеріалістичні переконання героїні похитнулися під впливом страхіття: «Хто – він? Ми бачили людину? – Не знаю, – чесно зізналася я. – Якщо це справді щось потойбічне, то воно... Навіть боюся щось неправильно сказати... – Ти віриш у те, що ця примара з того світу? Тільки чесно? – я промовчала, і Жихар розцінив моє бажання щось коментувати абсолютно правильно. – Варіант перший: оптичний ефект, ніким не вивчений та не досліджений. Такого теж не буває. Значить, з нами тут хтось грається...»; «...Я ще не зібралася з думками. Можливо, доведеться переглядати деякі свої погляди» [199, 161].

Інтертекстом до роману «Легенда про Безголового» виступає твір Майн Ріда «Вершник без голови». До нього апелює Тетяна Комарова, обговорюючи з Ларисою побаченого привида. Працівниця прокуратури нагадує збентеженій гості про те, що таємниця вершника в класичному романі знайшла реалістичне пояснення, без жодної містики. Ця аналогія допомагає героїні позбутися ірраціонального жаху і проаналізувати ситуацію тверезо.

Лариса болісно сприймає спроби міліції відсторонити її від захопленого слідства, переживає самотність і «непотрібність» [199, 183], тому схильна до необачності, бездумного ризику, щоб довести свою правоту й незалежність. Героїні здається, що її недооцінюють саме як жінку: «Чому всі мені чогось не радять робити? Світ належить чоловікам, а ви, баби, не рипайтеся? Діти, кухня, церква – чи як там? Перетопчуться!» [199, 187]. Уночі, під час лютої негоди, вона йде сама на руїни замку, щоб ще раз побачити Безголового, але стає об'єктом нападу психічно хворого злочинця. Із детектива героїня моментально перетворюється на жертву, втілюючи в цьому епізоді тип «дівчачого жаху», характерний для готичного роману. У критичній ситуації Лариса благає про допомогу чоловіка-опера.

З іншого боку, саме героїня доводить розслідування до логічного завершення, тому що шукає психологічно точні мотивації злочину. Вона спроможна «як жінка жінку» зрозуміти Лізу, колишню дружину й теперішню кохану Бондаря, організатора злочинів: «...є одна обставина, яку чоловіки не зрозуміють ніколи: навіть найбільш товстошкірим, розчарованим у всьому цинічним жінкам у певний момент перестає вистачати лише безбідного існування біля людини, до якої не відчуваєш нічого. Будь-якій жінці потрібне Велике Кохання» [199, 246]. Так само вона за давнім вчинком Лізи, яка залишила темношкіре немовля в пологовому будинку, здатна побачити безсердечну натуру: мати, яка може відмовитися від своєї дитини, спроможна на все, навіть замовити вбивство чоловіка. Лариса, хіба що доволі пізно, але все ж таки проникає

в психологію Бондаря, директора подільського музею, вгадавши в чоловікові фанатика, ображеного на все людство, яке, мовляв, краде його славу. Залучивши і логіку, й суто жіночу інтуїцію, героїня доходить слушних висновків. Прикметно, що саме їй злочинець уже після арешту із власної ініціативи відкриває всі нюанси своїх дій, визнаючи за рівного суперника, ба навіть проба-чаючись за заподіяну шкоду. Але Лариса через власний авантюризм, відсутність досвіду оперативної роботи легко потрапляє в пастки злочинців, не може захистити сама себе, потребуючи допомоги чоловіка.

На сучасний детектив накладається гендерна схема готичного роману: знову ж таки, демонічний злочинець (фанатик-краєзнавець), допитлива й беззахисна дівчина, якій загрожує небезпека (Лариса), лицар-рятівник (Жихар). Андрій Кокотюха віртуозно вплітає в оповідь готичні топоси: руїни стародавнього замку, оповиті моторошними легендами («будинок-привид»), Безголовий, який шукає голову і відтинає її шаблюкою випадковим подорожнім, підземелля-лабіринт, що асоціюється з пащею чудовиська та лабіринтом Мінотавра. Як і в «Темній воді», готичні мотиви пересновують давні легенди, де оповідається про вельможного пана Вітольда Ржеутського, який викрадав місцевих дівчат-кріпачок: «Спочатку той забавлявся з полонянкою, а потім так само кидав у лабіринт, де бранка кілька діб лишалася сам на сам із щурами, голодна, згвалтована, побита, в подертому одязі. Потім її знову приводили в панські покої, годували і гра починалася спочатку. Коли чергова полонянка набридала, її так само тихцем убивали» [199, 89]. Видіння замордованих дівчат у довгих сорочках із розпущеним волоссям являється Ларисі в підземеллі, під час сну-забуття. Отже, вимальовується паралель між нещасними кріпачками зі старовинної легенди й самою жінкою-слідчим із теперішнього часу. Хоча героїня не здається, бореться з непритомністю, вперто шукає вихід із лабіринту і проколупує отвір у стелі ще до того, як її знайшли. Як на героїню готики, Лариса все ж таки надто сучасна, активна, незалежна.

У романі, де оповідачкою й головною героїнею є жінка, Кокотюха дозволив собі любовно-романтичну лінію, яка теж дещо наближає твір до модних «рожево-чорних» опусів у стилі Тетяни Устінової. Паралельно центральній сюжетній лінії накреслюється історія стосунків Лариси і Стаса, яка завершується навіть гепі-ендом: із лікарні Жихар перевозить Ларису до свого будинку під нагляд матері. У романі наявні жіночі рефлексії героїні над невдалим заміжжям, час від часу вона прохоплюється, чим саме приваблює її «розхристаний» опер (йому цікавий сам процес слідства, а не тільки результат). Однак любовна лінія жодним чином не витісняє детективну, а радше робить психологічно опуклішими характери героїв.

Таким чином, зіставлення обох текстів із погляду репрезентації гендеру дозволяє дійти певних висновків. У романі «Темна вода» чоловік-слідчий доводить своє вміння мислити раціонально, не піддаючись містичним споку-

сам, діяти рішучо і йти в розслідуванні до кінця, не приймаючи нав'язаної «правди». Він викриває злочинців – організаторів і виконавців, засуджує причетних осіб, висловлює їм соціальний вирок. Готична таємниця поступається перед світлом чоловічого розуму. У «жіночій» версії готичного детективу – «Легенді про Безголового» провідною колізією є прагнення жінки перебрати на себе функції слідства, що негативно сприймається чоловіками, і неспроможність героїні впоратися з викриттям і переслідуванням зловмисників, її стрімка віктимізація. Благополучну розв'язку в детективі все ж таки забезпечують чоловіки. Успіху в розслідуванні досягає «андроґінна» пара детективів: Лариса Гайдук і Стас Жихар, їхні найкращі професійні та людські риси взаємодоповнюються. Хоча другий готичний детектив надто далекий від жіночої, а тим паче – феміністичної версії цього жанру, все ж гендерне експериментування Андрія Кокотюхи, вочевидь, нав'яне духом часу і тенденцією до оновлення детективної прози.

#### **1.4. Поєдинок слідчого і жінки-вбивці в ретро-детективах (Валерій і Наталія Лапікури)**

Упродовж 2004–2006 років в Україні побачила світ детективна серія «Інспектор і кава», що належить перу Валерія і Наталі Лапікур, подружжя тележурналістів і політологів. Збірники оповідань і повістей мають авторську дефініцію жанру: «Київський детектив у стилі «ретро», що відсилає до відомого різновиду детективної прози – історичного, або ретро-детективу (*historical whodunit, historical mystery*). Він ґрунтується на перенесенні кримінального сюжету в минулий час. Серед дійових осіб можуть зустрічатися реальні історичні постаті. Утім, стрижневою рисою субжанру визнають те, що в ньому «...достовірно і в деталях відтворюється зображена епоха, незалежно від того, чи є там історичні персонажі чи немає» (Ольга Харлан) [470, 82]. Популярними історичними детективами є твори Бориса Акуніна, Леоніда Юзефовича, Наталії Александрової, Ірини Мельникової, Вольфрама Фляйшгауера, Марека Краєвського, Ліндсі Девіс, Елізабет Пітерс, Поля С. Догерті, Стівена Сейлора та ін. Серед вітчизняних письменників до цього жанру зверталися Василь Кожелянко («Срібний павук»), Ірина Калинець («Вбивство 1000-літньої давності»), Олександра Кравченко («Озеро страху»), Сергій Федака («Валет Валентина Другета»).

Стильовий означник серії Валерія і Наталі Лапікур – «ретро» – потребує окремих коментарів. Похідний від латинського «*retro*» (*назад*), він застосовується до опису художніх форм, звернених у минуле. Причому не йдеться про оживлення автентичної історії, Жан Бодріяр вважав стиль «ретро» симулякром минулого [див.: 35, 65–73]. В основі ретро лежать механізми спро-



щення й селекції смислів, що «...роблять надто складну, неоднозначну, спірну матерію справжньої історичної доби доступною широкому сприйняттю» (Ліно́р Горалик) [94]. На пострадянському просторі великою популярністю користується «радянське ретро», покликане адаптувати цілу добу до модерної свідомості. Адже, як наголошує Ярослав Поліщук, «унаслідок упадку комуністичної системи пам'ять про неї як недалеке минуле нашої культури опинилася під загрозою. Увійшовши в радикальний конфлікт із сучасною дійсністю, ця пам'ять відійшла в пасив, на маргінес сучасної культурної свідомості наших співвітчизників. Однак із плином часу все настійніше заявляє про себе потреба осмислити ті недалекі часи» [341, 5]. «Радянське ретро» дивовижно сполучає ностальгійний погляд на минуле з критичним, перейняте, якщо скористатись словами Бодріяра, «похмурим та тужливим захопленням» [35, 66].

У детективній серії «Інспектор і кава» маємо взірць саме такого **«радянського ретро»**, що разом міфологізує й деміфологізує унікальний період – 70-ті роки ХХ століття. Це десятиліття, разом із першою половиною 1980-х, найчастіше обирається об'єктом ностальгії як час відносної соціальної стабільності й часткової лібералізації життя в СРСР. Автори детективних повістей підкреслюють, що цю епоху прийнято називати «застое́м»: «Вона розпочиналась першим безкровним переворотом у Кремлі, а закінчувалась брудною кривавою війною в Афганістані. Семидесяти роки, брежньєвські часи... Часи туалетного паперу, якого не було в продажу, бо він увесь йшов як «нехарчова добавка» у дешеву варену ковбасу, про яку і досі зі сльозою розчулення згадують ті, хто Леоніду Іллічу шнурки зав'язував. Часи, коли щороку дорожчала випивка, зникала закуска, зате вигадувались все нові й нові ордени» [238, 5–6]. Попри суспільну стагнацію, оповідачі згадують, що відчували себе в той час внутрішньо вільними, оскільки належали до покоління шістдесятників: «Ми увійшли у доросле життя, назавжди отруївшись п'янким повітрям хрущовської «відлиги» [236, 5]. Автори детективної прози локалізували історичний період у часі: ретро не просто «радянське», але саме **«київське»**. Усі кримінальні історії відбуваються в «орденоносній столиці орденосної України», і це насичує їх відповідним географічним та етнічним колоритом. Тогочасні події змальовуються авторами із відстані у 25-30 років, що дає змогу реінтерпретувати їх у контексті сучасності.

Обов'язковими персонажами детективного твору є слідчий, злочинець і жертва. Перший із них традиційно визнається головним героєм і центральною постаттю в класичному різновиді жанру. Слідчий, на думку угорського літературознавця Тібора Кестхейі, – фігура скоріше понятійна, абстрактна, ніж пластична, носій ідеї Справедливості, тому неодмінно ідеалізується, розглядається як яскраво індивідуальний випадок [178]. Детектив найчастіше є чоловіком. Як твердить канадська вчена Філіппа Гейтс, «детективний жанр

традиційно *центрований довкола чоловіка* й базується на суспільному припущенні, що *героїзм, злочинство й насильство – це переважно чоловічі характеристики*. Хоча в останні десятиліття у фільмах, телесеріалах і літературі детективного жанру поширився тип жінки-слідчого, переважна більшість протагоністів за всю історію жанру були чоловіками. Жанр не лише чоловіко-центричний, він ще й героїко-центричний, схильний неухильно дотримуватися структури бінарних опозицій: добрий / поганий, цивілізований / нецивілізований, закон / злочин, порядок / хаос, герої / злодії» (курсив наш. – С. Ф.) [578, 7–8]. Жінка-слідчий ще й сьогодні сприймається як подвійний виняток із правил: вона – нетипова жінка і нетиповий слідчий.

Протагоніст детективного жанру втілює вищий тип маскулітності, є квінтесенцією найкращих якостей чоловіка, визнаних суспільством. Звісно, набір цих якостей змінюється залежно від доби, тому інтелектуал Шерлок Голмс (gentleman sleuth) не схожий на приватного нишпорку (hard-boiled private eye) зі спиритними ногами й міцними кулаками на кшталт Сема Спейда, як і ці двоє абсолютно не подібні до криміналістів і судових експертів із детективів 1980-90-х років, фахівців, які головним чином покладаються на наукові й технічні здобутки. Атрибути позитивного героя залежать, до того ж, від типу слідчого: ідеал аматора-одиначки не буде збігатися з ідеалом поліцейського, який працює в команді і є частиною системи. Американський дослідник Гері Гаусладен пояснює цю різницю в такий спосіб: «Якщо традиція «Великого Детективу» презентувала талановиту, яскраву особистість, яка розв'язувала загадку самотужки і часто була людиною зі сторони, то герой поліцейського роману був простим роботягою, хоча й винахідливим роботягою, який працював як частина команди, покладався на «інтуїцію копа» й на технології, а загалом був частиною спільноти, зайнятої розслідуванням злочинів» [592, 17].

Герой детективної серії Валерія і Наталі Лапікур «Інспектор і кава», інспектор Київського карного розшуку Олексій Сирота, синтезує кілька жанрових традицій зображення центральної постаті. На перший погляд, це класичний позитивний тип радянського «міліцейського роману», аналога західного «police procedural». Він провадить свою діяльність у рамках правоохоронної системи, змушений дотримуватися писаних і неписаних правил для міліціонерів, покладається на допомогу товаришів, наприклад, полковника Старого, Генерала, психіатра Бориса. «Поліцейський роман – це ансамблева вистава. Хоча в ньому мусить бути слідчий-лідер, але поруч можна побачити кількох його колег...», – зазначає Гері Гаусладен. Ці інші персонажі «...хоча й не набувають такої слави, як головний герой, але вони дають можливість його характеру розвиватися, що, у свою чергу, додає реалізму й допомагає читачеві ідентифікуватися зі слідчими» [592, 18]. Як працівник радянської міліції, Сирота мусить стояти на охороні державної системи, порядку й закону, власне, він діє як представник державної машини.

Однак в образі головного героя серії прозирають риси, не типові для пересічного радянського міліціонера. Для початку він – «чесний міліціонер», що вже є винятком, рідкісним випадком, майже міфом – це акцентовано в анотації до однієї з книг серії: «Це були часи [ідеться про 1970-ті], коли, за всіх гримас соціалістичного ладу, міліція, в усякому разі, *краща* її частина, *чесно* виконувала свій службовий обов'язок захисту простої людини від зазіхань злочинного світу» (курсив наш. – С. Ф.) [237]. Крім того, Сирота прийшов до міліції з лави філософського факультету Київського університету. Герой буквально втік до карного розшуку, бо його замордували марксистсько-ленінським ученням, відірваним від реального життя. Герой має добру освіту, він ерудований, начитаний і мислячий, справжній слідчий-інтелектуал «шерлок-голмсівського» гатунку, спроможний за допомогою спостережень і логіки вирахувати винуватця. Більшість злочинів інспектор розкриває в кабінеті, як жартує його начальство, «лекційно-семінарським методом», через що йому раз у раз дорікають «відривом від життя».

Вища освіта не тільки дозволяє інспектору вільно вправлятися перед начальством у «плетінні словес» на радянському «ньюспіку». Філософська освіта допомагає інспектору бачити глибше, ніж більшість його товаришів, розуміти соціальну й політичну природу радянської злочинності. Колеги сприймають роздуми героя як прагнення за всіма злочинами бачити політичну складову: «Що ти за людина така в'їдлива, Сирота? Яке розслідування не почнеш, все воно у тебе на політику виходить» [236, 92]; «...є на цьому світі хоч щось, що ти не перекутиш на політику?» [237, 135]. Однак «політика» вбирає в себе і соціальні аспекти, й економічні, і морально-психологічні, і правові. Звідси – доволі скептична настанова Сироти стосовно держави, яку він покликаний охороняти, переконання, що абсурд радянської економіки і способу життя (як-от квартирне питання чи дефіцит товарів) часто самі провокують громадян на тяжкі злочини. Головний герой – не просто «кухонний» дисидент, здатний критикувати владу лише під час побутових балачок. Сирота не зупиняється в розслідуванні злочинів, сліди яких ведуть до високих кабінетів – військової розвідки, ЦК КПУ чи КДБ. І хоча часто конкуруючі фірми-«контори» примушують його зупинитися саме перед викриттям і покаранням винуватців, усе ж причетність номенклатурщиків до певного злочину не заважає інспектору вести слідство об'єктивно. Рішучість і здатність іти проти державної машини споріднюють Олексія Сироту зі слідчими-одиначками з антирадянських політичних трилерів 1980-90-х років (Едуард Тополь, Фрідріх Незнанський – «Журналіст для Брежнева», «Червона площа» та ін.).

Неординарність слідчого починається від побутових звичок і сягає критичної настанови щодо цілого державного устрою: «А я і є неправильний мент. Замість пити горілку і читати «Советский спорт», я читаю Альберта

Камю, щоправда, у польському перекладі, і п'ю каву з представниками гнилої інтелігенції» [238, 203]. Атрибутом головного героя є **кавоманія**: Сирота – любитель і знавець кави, різних її сортів і способів приготування. Екзотичні рецепти кави – «по-турецьки», «білої», «мармурової», «Даміани» та інші – передують окремим детективним історіям як епіграфи, позаяк автори наголошують на паралелях між способом приготування напою й розкриття злочину.

Кавоманію інспектора карного розшуку можна було б потлумачити просто як рису, що надає оригінальності образу слідчого, висвітлює ті сторони його натури, які не вкладаються в стереотип раціоналіста, схильного до чітких логічних конструкцій. Така риса – хобі чи дивацтво детектива – майже обов'язкова традиція побудови характеру героя для цього жанру: згадаймо скрипку Шерлока Голмса, орхідеї Ніро Вулфа чи кабачки Еркюля Пуаро. Однак автори серії «Інспектор і кава» надали неповторній рисі свого героя соціального звучання. Насамперед любов до кави та поцінування рідкісних сортів нехарактерні для пересічної радянської людини, сприймаються як буржуазна звичка, «плазування перед Заходом». Повсякчас наголошується, що радянська влада зятято бореться із залишками культури пиття кави: «У цьому, напевно, і полягала переможна хода Великої Жовтневої революції: у столиці гамселили по Зимовому палацу із шестидюймівки, а у провінції, відповідно, удвічі меншим калібром по кав'ярнях» [238, 184-185]. Київська влада, згадують автори, закривала затишні кафе або погіршувала умови обслуговування в них: герою доводиться «...йти у спекотне місто, де скоро вже буде нікому професійно зварити ... каву. Бо в «Мічігані» навпроти ЦУМу замість кави стали подавати соки. У «Дієті», що на Хрещатику, на другому поверсі, спочатку забрали стільці, аби народ не розсиджувався, а потім заборонили варити подвійну. Затишну кав'яреньку на першому поверсі готелю «Дніпро» передали «Інтуристу», і простому люду стало туди зась» [238, 33].

Кава і кав'ярні символізують у детективах простір приватності, що на нього зазіхає тоталітарна держава, звужуючи його до малюсіньких «п'ятачків»: «Кав'ярень – як кіт наплакав. Та й у них не розмовляють, а швидко поглинають несмачну їжу і пійло під розлюченими поглядами тих, хто стоїть у тебе над головою, аби зайняти нарешті твоє місце» [236, 87]. Герой відчуває ностальгію за стародавнім Києвом початку ХХ століття, коли вулиці рясніли кафе; заздрить мешканцям тих віддалених куточків радянської країни – Закарпаття, Вірменії, Прибалтики, – де збереглася культура кави, бо радянська влада в них проіснувала ще не так довго, як у Києві («Жив би я у Прибалтиці, не кажу вже про Париж, зашився б зараз у якийсь затишний бар чи кав'яреньку і там, за чашкою кави і чаркою «Вана Таллінн», обмірковував ситуацію» [238, 50]).

Попри інтелектуалізм, герой серії Лапікур час від часу діє методами, більш характерними для приватних детективів із «крутої» версії жанру, тобто

вдається до насильства. Воно спрямовується і на самих злочинців (наприклад, під час допиту гробокопача-мародера Сирота «...коротким ударом кулака загнав йому ...цигарку в горлянку» [237, 125]), і на товаришів із районних відділів міліції – майстрів «спихотехніки» (розтרוцив табурет об тіло колеги), і на свідків (влаштував «півострів Даманський» – безпорядну стрілянину по дверях у гуртожитку, коли п'яні робітники не хотіли йому відчиняти). Інспектор розпускає руки не регулярно, для нього це виняток, крайня міра, коли не діють інші засоби. Проте застосування сили відрізняє інспектора від ідейних та ідеалізованих героїв радянських «міліцейських» романів. Отже, маскуліність героя-слідчого має кілька складових: розвинений інтелект і логічне мислення, як у *детективів-джентльменів* класичного періоду; вміння виживати й ефективно діяти в правоохоронній системі, що типово для *героя-поліцейського*; несанкціоноване застосування насильства, як у *героїв «крутих» детективів*. Два останні пункти наближають образ Сироти до героїв серії детективів Андрія Квінова «Вулиці розбитих ліхтарів» – «ментів»: «...вони поводяться так, як у житті. Іноді – навіть трохи гірше, – зауважує естонський критик Борис Тух. – Менти Квінова, – не супермени, не лицарі без страху й догани, а прості парні. Трохи (якщо від цього служба не страждає) нехлюї» [447, 99–101]. Різниця ж у тому, що у творах Квінова герої працюють не в період застою, як Олексій Сирота, а в 1990-ті, часи розгулу злочинності в «бандитському Петербурзі», тому і змушені переймати поведінку і манери бандитів.

На думку Філіппи Гейтс, зазвичай у детективі сполучаються дві історії: перша – слідчий розплутує злочин, друга – через розслідування слідчий доводить, випробовує, перевіряє власну маскуліність [579, 216]. Можна сказати, що в детективі описується інтелектуально-психологічний поєдинок слідчого й злочинця, з якого перший мусить вийти тріумфатором.

Нашу увагу привернули три детективні повісті із серії «Інспектор і кава», в яких злочинцями-вбивцями виявляються жінки: «Наступна станція – смерть», «Комедія з убивством» і «Покійник «по-флотському». У них Валерій і Наталя Лапікури рефлектують на тему жіночої злочинності. Статева приналежність антагоністок головного героя суттєво впливає на хід розслідування вбивств. Центральний конфлікт зазначених повістей обтяжений гендерною колізією, позаяк Олексій Сирота змушений зважати на особливості психіки жінки-злочинця, прогнозувати її подальші кроки і відповідно вибудовувати стратегію своїх дій.

Героїня повісті «**Наступна станція – смерть**» подарувала капітану карного розшуку ідеальний злочин, про який він мріяв. Олексій Сирота постійно розмірковує про банальність правопорушень у СРСР: «Злочини останнім часом пішли якісь нецікаві» [238, 103]; «... не служба, а нудота. Ні вкрасти, ні вбити по-людському вже ніхто не вміє... як тобі такий чорний гумор? Віриш – мені вже вночі почали снитися нормальні злочини з закрученою ін-

тригою» [238, 105]; «...в Радянському Союзі, де соціалізм переміг нас повністю і остаточно, навіть вбивства прості, мов віник: зарізали на танцях, втопили у сортирі на третій день весілля, зарубали на літній кухні під час проводів до армії. Бо у нас і життя, і смерть загальнодоступні, як і освіта, робота та охорона здоров'я» [238, 122]. Натомість ідеальний злочин, з погляду капітана міліції, мусить бути головоломний, як загадка в класичних детективних романах, що ними захоплюється Сирота. Головне – слідчий повинен блискучо розкрити таємницю, виступивши як герой-рятівник в ореолі слави.

Отже, Сирота сприймає як шанс і як виклик детективну історію про жінку-отруйницю, яка спроваджує на той світ випадкових знайомих на вокзалах та в аеропортах, щоб заволодіти їхніми грошима. Злочинниця, самопевнена, ризикована, із залізними нервами, швидко стає для слідчого «таємничою брюнеткою», «дамою», яка повністю заволоділа його увагою й інтересом. Брутальні злочини романтизуються, набувають містичного флеру. Зловмисницю герой сприймає як гідну суперницю – «професіоналку» (судячи з того, як вона знищує речові докази), веде з нею інтелектуальне змагання. Капітан міліції зобов'язаний вистежити її швидше, ніж вона згубить нового «клієнта». Жінка володіє унікальним «почерком»: співробітники карного розшуку негайно відмежовують її від банальних «клофелінниць», які підтрунують грошовитих чоловіків, але не до смерті.

Описи таємничої злодійки множаться, мовби в дзеркалах: багато людей бачили її – офіціантки, вантажники, чергові міліціонери, однак зовнішність пригадують лише в кількох деталях, що, зрештою, зводяться до міліцейської «орієнтировки»: «Жінка ще молода, але вже не пацанка, без особливих прикмет. Струнка, худорлява брюнетка з короткою зачіскою – от і все» [238, 108]; «висока, худа, фарбована брюнетка» [238, 113]; «Тридцять один рік, виглядає молодшою. Обличчя випещене, часом зловживає косметикою. Зріст – вище за середній, статура – худорлява, спортивна. Волосся темне, любить фарбувати у чорний колір» [238, 149]. Окремі деталі підсилюють загадковість її образу: незнайомка красиво, легко рухається, в неї різкий погляд – вона «зиркає» на офіціантку і «примружується» [238, 133], зловмисниця нагадує «даму», на відміну від «хімічок» – «лахудр» і «вампірок» [238, 132–133].

Початково для інспектора мотивація вокзально-аеропортових убивств є незрозумілою. Отрута – типово жіночий засіб доведення до смерті, однак причин знищувати випадкових знайомих у злодійки начебто немає, та й спосіб убивства не характерний для того часу: «Чортівня якась! Таке враження, що зараз не семидесяті роки двадцятого століття, а середина дуже середніх віків, і що це не Київ, а яка-небудь Венеція, де коханки труять коханців, племінниці – дядьків, а доньки – тата з мамою» [238, 134]. Полковник Старий підказує молодшому колезі, що злочини можуть мати глибше психологічне коріння: «Можливо, їй не гроші потрібні були? Ну, зробили покійнички їй

коли-небудь щось таке, що тільки вбивство душу заспокоїть? Може, помста?» [238, 130]; «Думаєш, якщо у нас людина людині друг, товариш і брат, то все почуття помсти в анонімки вироделось?» [238, 130].

Образ отруйниці не просто романтизується в уяві слідчого, вона вимальовується таємничою і всесильною *femme fatale*, яка миттєво полонить мужчин, губить їх і хутко вислизає з рук правоохоронців, не залишаючи слідів. У співробітників розшуку складається враження, що дій жінки забагато як на одну людину: «Так це що – одна-єдина самотня жінка чи банда «Чорна кішка» у повному складі?» – запитує Старий [238, 151]. Інспектор Сирота в якийсь момент утрачає впевненість, що злодійка – жінка, настільки нетипові для жіночої поведінки зухвалість, ризикованість, самовпевненість: «...раптом довбонула мене в тім'ячко думка – парадоксальна й дурна водночас. А раптом ми маємо справу не з жінкою, а з переодягненим чоловіком?» [238, 146]. Сирота і його колеги так сильно зачаровані постаттю незнайомки, що намагаються перемогти-«привласнити» її хоча б на мовному рівні, називаючи «*наша дама*» [238, 148], «*наша сколопендра у спідниці*» [238, 143], «пташечка», «*наша баришня*» [238, 145], добираючи лагідні означники, які інфантилізують зловмисницю.

Зрештою, перебравши безліч фото «хімічок» із різних куточків СРСР, слідчий вираховує злодійку за її «різким» поглядом, нетиповим для решти арештанток. Цікава деталь: Сирота зумисно розкладає фото підозрюваних на столі перед собою, а не вішає їх на стінку кабінету: «...мені подобалось дивитись на кандидаток у вбивці згори. Дрібничка, але надихає. Що сказав би про це Зигмунд Фрейд, здогадуюсь, але оприлюднювати не буду» [238, 149]. Така подробиця засвідчує бажання слідчого «взяти гору» над злодійкою, перехитрувати її, виграти поєдинок. Задля цього інспектор розробляє оригінальну стратегію вилову отруйниці («зона видимої оперативної тиші»), намагаючись передбачити її наступні дії: їй готують засаду в ресторані річкового вокзалу. Здається, сюжет стрімко наближається до очевидної розв'язки – тріумфу міліціонерів. Атмосфера, з погляду Сироти, естетизується, наближаючись до потрібної для його ідеального злочину: «...бузковий туман над мокрою набережною, ліхтарі, під якими, згідно з класичним жартом, найтемніше, тихе сопіння пароплавів, які лаштуються за місяць-другий закрити навігацію і залягти у затоках до весни. Це по той бік вікон, а по цей – характерний гамір ресторану, соло саксофона в оркестрі (комусь припекло «Вишневий сад» послухати), спітніла пляшка шампанського спочиває у відерці з льодом... Останній ковток коньяку у склянці чоловіка: «За любов треба пити тільки міцне!» [238, 159]. Інспектору карного розшуку здається на якусь мить, що він виграв змагання з письменниками-детективістами: «Втоп'ється у своїй Сені, товаришу Сіменон! А ви, громадяно Агато, пошліть йому вінок! Бо навіть у державі планової економіки і стихійного дефіциту є місце для витончено рафінованих злочинів!» [238, 160].

Утім, розв'язка несподівана: виявляється, що громадянка Курощапова спрогнозувала всі маневри міліції, легко впізнала правоохоронців у відвідувачах ресторану (вони оглядали жінку не з грудей, а з обличчя, зіставляючи з «орієнтировками») і змінила місце планованого злочину. Герой почувачється і розчарованим, і приниженим, і обведеним навколо пальця: «Отак, Сирота, вмийтеся вашою філософією! Ви для вбивці «зону видимої оперативної тиші» на Подолі приготували, а вона вас вирахувала. І не просто обчислила, а зготувала свою «оперативну видимість»... Так хто кого перехитрував? Або, як любить говорити наш Старий, хто кого тримав за фраєра?» [238, 160].

Найбільше допікає йому, що його перемудрила жінка. Курощапова зловлена, але лише завдяки пильності офіціанта ресторану «Борисполя», в минулому чекіста (такі реалії радянської дійсності), який упізнав отруйницю й викликав міліціонерів. Незважаючи на успішний результат, інспектор Сирота вважає себе не переможцем, а переможеним. Романтичний флер навколо таємничої незнайомки миттєво розвіюється, залишається лише гола брутальність фактів і зневага до жінки – лютої вбивці, яка спроваджувала на той світ стареньких бабусь, а потім і багатеньких чоловіків. «Таємнича брюнетка», «незнайомка», «дама» за ґратами перетворюється на звичайну «бабу». Сирота зауважує наглядчачам, які підглядають за ув'язненою у вічко камери: «На бабі десять вбивств, а ви тут кімнату сміху влаштували» [238, 167].

Недаремно в останній розмові з нею в камері попереднього затримання інспектор намагається психологічно натиснути на вбивцю, спонукати до каяття, але безрезультатно. Слідчий розповідає зловмисниці історію легендарної «Анки-кулеметниці», радянської дівчини-відмінниці, яка співпрацювала з фашистським каральним загonom, виявляючи особливе звірство («... наша барришня туди з ідейних міркувань пішла, можна сказати – з любові до мистецтва. Бо дуже їй подобалося людей розстрілювати» [238, 170]). Ця жінка була викрита й засуджена до смерті «найгуманнішою» радянською владою незважаючи на те, що була вже глибокою пенсіонеркою. Однак ці залякування не впливають на Курощапову, вона не бачить себе холоднокровною убивцею («Ну, притруїла пару кобелів, так просто не розрахувала дози» [238, 170]) і навіть переймається праведним гнівом на адресу фашистської посіпаки.

Олексій Сирота цікавиться соціально-психологічними чинниками, які зробили зі звичайної дівчини отруйницю: раннє сирітство, побиття і знуцання бабки, жорстокий світ дитбудинку, зрада впливового коханця. Розуміючи всі ці обставини, інспектор не починає співчувати Курощаповій, не виправдовує її дії – навпаки, відверто висловлює їй презирство: «... Не відчуваю жодного задоволення від вашого арешту. Мене взагалі нудить від жінок-злочинниць. А ви – вбивця» [238, 171], «... Чесно визнаю, від ваших хитрощів у мене і досі голова болить» [238, 176]. Інспектор вважає цілком справедливою відплатою випадкову загибель Курощапової ще до суду в аварії вантажівки, яка перево-



зила в'язнів, хоча й підозрює що її зламана шия була не наслідком ДТП: конвоюєм командував онук однієї зі старих жінок, яку отруїла злодійка.

Детективна повість «Наступна станція – смерть» сюжетом перегукується із твором Конан Дойля «Скандал у Богемії», де Голмс рятує від шантажистки Ірен Адлер спадкоємця трону Богемії. Славетний детектив інтелектуально змагається із романтичною «дамою», він сплітає ціле павутиння хитрощів, щоб потрапити до її будинку й викрасти потрібне фото. Проте Ірен Адлер виявляється такою ж розумною, як і Голмс, завжди опиняючись на один крок попереду. Детектив визнав себе переможеним, проте назавжди зберіг зачарування прекрасною дамою, яку визнав за рівну собі (у повісті автор натякнув на закоханість Голмса – він трепетно береже фото Ірен і згадує про неї словами «та сама жінка», «the woman» в оригіналі). Романтичний слід, надзвичайно рідкісний у «шерлокіані», спричинив численні пародії, домислювання – ми можемо знайти їх навіть у недавній, 2009 року стрічці «Шерлок Голмс» британського режисера Гая Річі, де Ірен Адлер виростає в повноцінну героїню авантюрного жанру, що є дуже далеким від оригінального тексту Конан Дойля).

Програш слідчого жінці-злодійці, як видно, є апробованим сюжетним ходом у детективній літературі. Однак у повісті «Наступна станція – смерть» любовно-романтична лінія практично не розгорнута. Розплутана загадка втрачає свою привабливість для слідчого, а сама отруйниця із зовсім не аристократичним, не «дамським» прізвиськом Курощапова стає об'єктом справедливого гніву Сироти, який зневажає жорстоку вбивцю і не визнає за нею права на помсту.

Наступні дві повісті детективного серіалу «Інспектор і кава», у яких убивцею виявляється жінка: «Комедія з убивством» і «Покійник «по-флотському» – об'єднані темою сексуальних перверсій. Герой-слідчий сприймає їх як дію закону «парних випадків»: «Цікавий збіг обставин: обидві медички, обидві молоді, красиві і в обох мужики з сексуальним прибаблом» [236, 341].

Історії розслідування злочинів такого роду допомагають авторам висвітлити соціально-політичну проблему, пов'язану із «відсутністю сексу» в СРСР. Головним ворогом міліції виступають навіть не самі збоченці, а лицемірна суспільна мораль, табування розмов про сексуальне життя й відповідної кримінальної статистики. «Найтупіше середньовічне святенництво» влади проєктується і на громадян: «...сексу в Радянському Союзі не існувало категорично. Любити належало: комуністичну партію, радянську державу і свою роботу» [236, 27]. Замовчування коріння злочинів на сексуальному ґрунті надзвичайно ускладнює їхнє розслідування. Капітан Сирота і його друг психіатр Борис раз у раз нарікають, що більшість таких злодіянь можна було б упередити, якби в державі існувало статеве виховання молоді. Однак «...сексологію ліквідували як науку, оскільки вона була заснована на фрей-

дизмі. А для нас головне що? Правильно, чистота класового вчення! Сексологію ліквідували, сексопатологію загнали на самі задвірки психіатрії» [238, 82]. Увага до патопсихології, злочинів на ґрунті перверсій зближує серію «Інспектор і кава» із міліцейськими детективами Олександри Мариніної.

Інспектору Сироті вкрай важко розслідувати злочини на сексуальному ґрунті не лише через табування відповідної теми в радянській країні, відсутність спеціальної літератури й досвіду. Гальмує слідчого психологічний фактор: «...моя природна цнотливість утримувала мене якомога далі від усього, пов'язаного із сексуальними злочинами. Маю на увазі, звичайно, ментівський, професійний підхід до справи. Я розумів, що доки я через це не переступлю, не стану справжнім сискарем. Але підсвідомо переконував себе, що цей крок я зроблю, обов'язково зроблю, але якомога пізніше» [238, 43–44]. Отже, можна сказати, що кожна зі справ, описана в згаданих повістях, стає свого роду *ініціацією* для Сироти – як для міліціонера і як для чоловіка.

Прикметно, що в обох історіях злочинницями виявляються не чоловіки-збоченці, а саме жінки – сильні, неординарні особистості. У повістях розмита границя між поняттями «злочинець» і «жертва»: обидві героїні вбивають, тому що потерпають від перверсій чоловіків. Дружина прапорщика спортивної роти у творі «Покійник «по-флотському» є жертвою регулярних садистських зґвалтувань чоловіка, студентка-медичка в «Комедії з убивством» стала об'єктом шантажу з боку колишнього коханця-фетишиста. Таким чином, жертви вбивств зображені куди як аморальнішими за самих злочинниць, чоловіки в цих історіях постають справжніми цинічними монстрами, жорстокими і впевненими у своїй безкарності.

Спільним для обох повістей є мотив жахливого способу, яким убивці позбувалися трупів (розчленування й викидання частин тіла до каналізації). Закономірно для слідчого постає питання про межі витривалості жіночої психіки, про нормальність / ненормальність злочинниць. Щоб пояснити собі логіку їхніх дій, Сирота змушений звертатися по допомогу до свого друга – психіатра Бориса, який виконує в детективах функцію «консультанта». Розумний і начитаний, обізнаний у сучасних психоаналітичних теоріях завдяки знанню іноземної мови, Борис допомагає інспектору тлумачити сенс поведінки жертв, убивць і передбачати подальші кроки останніх. Та все ж душа жінки-убивці залишається для інспектора темною плямою, нерозв'язанною загадкою. У його сприйнятті поняття «жінка» і «холоднокрровна жорстокість» суміщаються погано, всупереч тому, що Сирота є інспектором карного розшуку і вже багато разів стикався з подібними «кривавими» ситуаціями. Коли чоловік-злочинець відрізає голову убитому (повість «Комісар Мегре і Кіціус»), це не вражає міліціонера аж настільки, як у випадку, коли труп патрає жінка.

У повісті «Комедія з убивством» власне комічний відтінок кривавій трагедії забезпечує пікантна для слідства ситуація: в гуртожитському холос-

тяцькому «барлозі» Едика, фотографа заводської малотиражки, знаходять десятки жіночих трусиків із бірочками, схованих у власній білизні. Голова фотографа спливла в туалеті на Лук'янівській площі, і версія слідства полягає в причетності когось із жертв чоловіка-збоченця до його зникнення. Акуратність розтину трупу, здійсненого вбивцею, наводить експертів на думку про жіночу руку: «Боюсь помилитися, але цілком імовірно, що це жінка... А тут акуратненько розрізано, як індика на новорічному столі» [236, 238].

Виявляється, що Едик, «слабкий на передню частину», скалічив життя не одній жінці, бо не просто схилив їх до фетишистських забав, але згодом шантажував порнографічними фотографіями. Так, одна з жінок, прибиральниця-алкоголичка, яка розповідає Сироті про минуле фотографа, проклинає Едика останніми словами: «...він мою молодість згубив, я через нього калікою стала... Гадина ж така, натішився, ославив, а потім ще й сміється...» [236, 238]. Такі ж прокльони сиплють на голову вбитого й інші його жертви.

Викриваючи вбивцю фотографа, інспектор стикається із сильним жіночим типом – «високодомінантною особою», як називає її психіатр Борис. Юна дівчина – студентка медінституту – здається втіленням усіх можливих чеснот: «...молода, красива, розумна, відмінниця, перспективна... під судом і слідством не перебувала, сім'я благополучна. Шкідливих звичок не має. Янгол во плоті!» [236, 236]. Тому її абсолютно спокійна, витримана поведінка є загадкою для слідчих, збиває їх із пантелику, здається парадоксом: «...раптом вбиває людину, потім патрає і розкидає все це! Це ж не курча зарізати. Тут і досвідчений рецидивіст або лягає на дно, або п'є до видіння зелених чортів на шафі. А вона ходить до інституту, відмінно здає іспити, дурить голову красивому хлопцю, а головне – спокійненько ночує на тій самій квартирі, де, ймовірно, зарізала коханця. Не сходиться...» [236, 326]. На думку ж психіатра Бориса, спокій убивці абсолютно не дивовижа: «Саме отака високодомінантна особа, як твоя медичка, виріже цілий взвод фотографів, таксистів, бухгалтерів і трамвайних контролерів – і «хлопчики криваві» їй в очах не мерехтять, і спатиме спокійно» [236, 331–332].

Образ сильної і впевненої дівчини-вбивці контрастує з образом її слабкого брата, який намагався приховати речові докази, організувавши «липове» вивезення заводського фотоархіву. Типова для міліції пара «злочинець – спільник» (у якій, зазвичай, злочинцем є чоловік), виявляється, з погляду сучасної психіатрії, «класичною домінантною парою»: «У цій парі хтось один завжди домінує, тобто, переважає іншого, підминає його під себе, перетворює на безвольне знаряддя» [236, 331]. Унікальність ситуації, яку розслідує Сирота, полягає в тому, що лідером у цій парі є саме жінка. Проте для дівчини-убивці природа стосунків із братом не є відкриттям, вона свідомо використовує його слабкі місця: «А то сама лише назва, що старший, та ще й брат. Я вже мамі якось казала, що вона нас переплутала: мені треба було

ним народитися, а йому – у спідниці бігати. Типова жіноча модель поведінки» [236, 344].

Викривши вбивцю, інспектор карного розшуку все ж не полишає спроб психологічно зрозуміти крайню її жорстокість (медичка розпатрала труп, а геніталії фотографа відрізала й заспиртувала собі на пам'ять). Він запитує дівчину про страх убивати, проте отримує суто «професійну» відповідь: зробити це не «страшно», але «складно» [236, 345]. Злочин свій студентка пояснює прямолінійно: «Він мені заважав – я його приборала. От і все» [236, 345].

Фінал повісті є несподіваним: в ув'язненні вбивцю переводять до за-секреченої жіночої зони, про яку навіть Сирота ніколи не чув і вважає її існування фантазіями брата. Епілог історії дописують за загиблого товариша автори-оповідачі. Уже в пострадянські часи стало відомо про діяльність жінок-снайперів під час Чеченської війни: їхні вбивства скоєні з особливою жорстокістю, вони пострілами відтинали чоловікам геніталії. Оповідачі висловлюють припущення, що снайперок готували саме в таких секретних зонах із колишніх злочинців. Завдяки наведеній гіпотезі детектив набуває відтінку сенсаційності, ув'язуючи давній кримінальний сюжет із жахливими реаліями сьогодення.

В історії «**Покійник «по-флотському»**» жінка-вбивця в повному сенсі слова є жертвою свого чоловіка-садиста, схильного задовольняти пристрасть у збоченій формі. Слідчий відкриває їй очі на суть її шлюбу: «До вашого відома – ви побралися не з мужчиною. Вашим законним чоловіком була мерзенна, хвора ницість, розбещений хлопчик, який ловить кайф, підглядаючи через дірку до жіночого туалету» [238, 73-74]. Потерпаючи упродовж багатьох років від знущань і побиття, медсестра не наважилась поскаржитися на чоловіка, бо остерігалася розголосу «делікатних» обставин і боялася втратити окреме житло під час розлучення. Сирота нарікає на відсутність статевого виховання в радянській школі: можливо, тяжкий злочин можна було б упередити, якби дружина не встидалася доповісти начальству про неприродні забави чоловіка і якби психопатію прапорщика було вчасно діагностовано і проліковано.

Жінка-медсестра в повісті зовсім не нагадує банальну злочинку, вона постає, скоріше, в образі доброї дружини, з гарними манерами: «Прапорщик, звичайно, мурло, а от жінка у нього красива – висока, підтягнута, плечі не опускає, коли сидить, ноги не розчепірює, голову тримає високо. Цікаво вітається і прощається – самими бровами і підборіддям короткий рух робить» [238, 23]. Знову ж таки, як і в попередній історії, дружина має бездоганну репутацію: сусідки з її будинку розповідають, «...що дружина прапорщика – то сама досконалість. І якщо завтра янголи, яких немає, візьмуть її живцем туди, де тільки космонавти літають, громадськість будинку не здивується» [238, 55].

Як виявляється згодом, гарні манери, жіноча привабливість – це результат вишколу старшої подруги-лікарки, яка спочатку була викладачкою в медучилищі, а згодом – колегою вбивці. Уже після завершення слідства й суду Сирота випадково дізнається, що обох жінок пов'язує не так дружба, як кохання (в тексті є натяки на лесбійську орієнтацію лікарки, її прив'язаність до гарненьких студенток). Тому картина злочину: вбивство як помста чоловіку-садисту, скоєне медсестрою в стані афекту, – постає в іншому освітленні: вбивство ревнивого чоловіка, який застукав дружину «на гарячому» з іншою жінкою.

«Домінантним» типом жінки в повісті є молода лікарка. Вона справляє на слідчого враження Снігової Королеви, красивої й холодної, перед якою навіть інспектор негайно відчув себе жалюгідним пацієнтом [238, 55]. Сироті стає очевидно, що в цій жіночій парі рішення приймала старша подруга, що медсестра, можливо, взяла на себе її провину або, принаймні, не згадала про її причетність до вбивства і приховування трупу. Однак лесбійський зв'язок залишається міцним навіть після ув'язнення медсестри: якщо родичі відцуралися від убивці, то подруга навідує її в колонії і зустрічає після звільнення.

Важливий гендерний аспект твору стосується також особливостей розгляду в суді справ жінок-убивць. Сирота неодноразово наголошує, що вирок залежить від сімейного статусу судових засідателів: судді – старі діви або зражені дружини – ненавидять молодих і красивих злодійок, які ведуть активне сексуальне життя, тому відіграються на них. Медсестру засуджують до смертної кари, причому садистські нахили її чоловіка судом взагалі не беруться до уваги. Інспектор вважає це вкрай несправедливим, суб'єктивним рішенням і радіє, коли комісія з помилування пом'якшує вирок.

В образах сильних, «домінантних» жінок-злочинниць прозирають окремі риси фатальних красунь із «крутого детективу». Так само привабливі, яскраві, самовпевнені, вони вбивають чоловіків. Однак в американському «hard-boiled» наголошується на агресивній сексуальності *femme fatale*, яка безжалісно знищує партнера. В повістях українських авторів жіноча агресія, насильство змальовані як відповідь на жорстокість чоловіка-збоченця, по суті, жінки-вбивці є жертвами чоловічого насильства, які прагнули поквитатися із кривдниками самотужки, в обхід офіційного правосуддя. Слідчий Олексій Сирота чудово розуміє соціальне упослідження жінки в СРСР, відсутність належного державного захисту й підтримки, ба навіть визнання самої проблеми сімейного насильства.

Таким чином, гендерні колізії в детективних повістях серії «Інспектор і кава» допомагають висвітлити соціально-політичну проблематику, зрозуміти витоки жіночої злочинності в радянські часи. Розплутуючи тяжкі злочини, скоєні жінками, головний герой прагне зрозуміти психологічні відхилення в стосунках чоловіка й жінки і переконується в необхідності розвивати особливу галузь на стику права й психіатрії. Водночас він, типово ра-

дянська людина, звикла табувати тему сексу, завдяки цим розслідуванням переступає через підсвідому заборону й виростає як фахівець, заразом стверджуючи власну маскуліність і професійність.

Отже, «адреналінові» жанри сучасної української масової літератури засвідчують пошуки нормативної маскуліності, які реалізуються в кількох варіантах. Це, в першу чергу, пропозиція гіпермаскуліності через створення взірцевого типу національного супермена, супергероя в жанрі бойовика (Леонід Кононович, Василь Шкляр). Українські версії жанру загалом близькі до канонічної моделі. Відповіддю на цю тенденцію став жанр феміністичного неонуару у творчості Алли Серової, де борцем за справедливість виступає агресивна жінка, супергероїня-переможниця. Письменниця експериментує з традиційно чоловічим жанром, розкриваючи протистояння сильної жінки патріархальному суспільству, яке прагне контролювати або знищити її. Характерною є влада брендів голлівудського кінематографу: твори локалізують суперпопулярні голлівудські образи (Рембо, Джеймс Бонд, суперагент Нікіта). «Українізація» цих типів пов'язана із зануренням у соціально-критичну проблематику: у героїв за плечима відсутня держава, що здатна санкціонувати насильство проти ворогів. Навпаки, супергерої і супергероїні виступають як борці проти державного насильства, як оборонці громадян від корумпованої бюрократичної системи влади.

Готичні детективи Андрія Кокотюхи випробовують раціональне мислення героя як істотну компоненту його маскуліності. Сюжетно це виражено через мотив містичної таємниці вбивства. «Круті парубки» – слідчі Андрія Кокотюхи репрезентують ідеальний чоловічий тип, спроможний вирахувати й викрити злочинців, на відміну від жінки, яка втручається в процес розслідування й заважає йому. Романи письменника можна сприймати як чоловічу відповідь на популяризацію жанру жіночого детективу: Кокотюха підважує спроможність героїні бути самостійною, незалежною, показуючи її віктимізацію через образ «дів в нещасті», запозичений з готичного роману.

Пошук нормативної маскуліності в ретро-детективах Валерія і Наталі Лапікур ведеться в недалекому радянському минулому. Центральний образ інспектора Олексія Сироти синтезує три детективні традиції: радянського міліцейського роману, класичного і «крутого» детективу. Маскуліність героя стверджується в протистоянні – не так фізичному, як інтелектуальному – з жінками-убивцями. Мотиви психічної патології жінок-убивць виводять письменників на широку соціальну проблему травмованої радянської масової свідомості. Герой ретро-детективів постає не лише борцем проти злочинців, але й борцем із державною системою, яка репресує громадян. Проте трагічна загибель інспектора, прогнозована в серії повістей, доводить неможливість його інтеграції в сучасне життя.

## 2. Гендерний дискурс «ендорфінових» жанрів

Група жанрів, які ми визначаємо як «ендорфінові», розвивається в рамках «сентиментальної літератури», якщо останню розуміти позаісторично. Таке вживання словосполучення зафіксував Сергій Чупринін, аналізуючи сучасну комерційну практику: «Історики літератури досі сперечаються про те, що таке сентименталізм і чи простежуються традиції Жан-Жака Руссо і Миколи Карамзіна в словесності XIX–XX століть, а книгопродавцям давно все зрозуміло: на стелажі в крамницях під загальним грифом «Сентиментальна література» викладаються зараз і перевидання Джейн Остін чи, припустимо, Айріс Мердок, Франсуази Саган, Вікторії Токаревої, і сьгоднішні «лавбургери» (як доморобні, так і завезені), й романні версії телесеріалів (від «Рабині Ізаури» до «Кохання й сексу у великому місті»), і новинки мідл-прози для офісних панянок, що набирає силу, і родинні саги, і порнографічні книжки з серії, припустимо, «Вулиця червоних ліхтарів» [494, 516].

Певна річ, змішування прози розважальної й інтелектуальної (Айріс Мердок) чи класичної (Джейн Остін) у рамках однієї рубрики не виправдано, так само й віднесення порно до «сентиментальної» (!) літератури. Однак наведений пасаж російського критика ілюструє тенденцію до генералізації жанру й утворення «сентиментального метажанру». За дефініцією Ганни Макарової, «сентиментальною прозою називають жанр літератури, що характеризується розповіддю про «високі почуття» людей (слово «сентиментальний» – чутливий, такий, що вирізняється надмірною чутливістю); а у творах цього жанру звертається особлива увага на душевний світ людини, в центрі розповіді – любовні почуття героїв» [493, 75]. Жанрову генералізацію засвідчує розширене тлумачення поняття «мелодрама» в сучасному критичному дискурсі: «Так тепер називають і телевізійні «мільні опери», і старі ліричні фільми, і літературу сентиментального змісту, зокрема, любовний роман» [493, 74]. Ганна Макарова визначає мелодраму як «твір літератури чи кіномистецтва, в якому на перше місце висувуються чуттєві й емоційні взаємини чоловіка й жінки» [493, 74].

«Сентиментальна література» є традиційно **жіночою цариною**: твориться жінками, для жінок і про жінок. Сентиментальні жанри називають «жіночими», «дамськими», хоча таке слововживання породжує плутанину між любовним романом як жанром популярної белетристики і жіночою прозою, явищем інтелектуального письменства. Джон Кавелті вважає формулу любовної історії «жіночим аналогом» пригодницького жанру [542, 41]: у більшості авантюрих історій протагоністом є чоловік, тоді як формула романсу передбачає наявність героїні. Ірина Кабанова стверджує: «Критерії жанру прості: це роман, написаний автором-жінкою від імені жінки, розрахований в основному на жіночу аудиторію... у ньому не повинно бути соціальних роз-

думів, а «красиве життя» повинне описуватися якомога докладніше; любовний роман описує життя в рожевому світлі, піднесено-оптимістично, і звісно, він має бути достатньо сексуальним» [175].

Ядром сентиментальної літератури є, вочевидь, романс з усіма його субжанрами: «категорійний» і «повноформатний»; сучасний, історичний, футуристичний, містичний, готичний, християнський тощо. Навколо групуються сімейні саги, соціальні мелодрами, сентиментальні історії в жіночих журналах і чикліт. У царині літератури нон-фікшн до сентиментальної літератури приймають (авто)біографічні історії, короткі документальні оповідання з журналів на кшталт «Караван історій», «Любовні історії», «Життєві історії», «Я люблю», «Вдвоєм», «Моя судьба», «Мои откровения», «Личная драма. Женское счастье», «Только ты», «Откровенные признания», «Сильные чувства», «Знаки судьбы», а в медіа-словесності – тексти популярних пісень про кохання.

Гендерний дискурс «ендорфінових» жанрів тісно пов'язаний із дискурсом кіно і медіа. Любовні романи і сімейні саги тісно взаємодіють із телевізійними продуктами сентиментального характеру, чикліт виявляє спорідненість із дискурсом жіночого глянцевого журналу. Якщо розуміти сентиментальний метажанр як інтермедіальну формацію, то до нього варто зачислити жанри кіно: мелодраму, романтичну комедію, телебачення: «мільну оперу», теленовелу, а також документальні телепередачі: «Давай одружись», «Женские истории Оксаны Пушкиной», ток-шоу «Ключевой момент», «Я сама», «Женский взгляд», «Без комплексов».

Символічним для сентиментальної літератури є **рожевий колір** («рожевий» роман, «рожева» белетристика), що означає приємний світ романтичної мрії, солодку ілюзію, що навівається читачкам. Мотив читання – бажання пережити романтичне почуття: «Основний фактор привабливості рожевої белетристики – задоволення потреби в позитивних емоціях. Легкий відтінок провини й заборони тільки посилює насолоду», – пише Ольга Вайнштейн [50]. За словами Ірини Кабанової, «передбачуваність, формульність любовного роману справляє на читача заспокійливу, розрадливу дію...» [175]. Ганна Макарова зазначає: «Для жінки сентиментальний любовний роман є не просто книгою, для неї це засіб відволіктися від буднів, потужний психотерапевтичний інструмент» [493, 66]. Ольга Вайнштейн описує механізм функціонування рожевої белетристики як «машину бажань»: спочатку програмується нестача романтичного кохання через його невротичну переоцінку (Карен Горні), потім створюється конвеєр із постійного відтворення відсутнього об'єкту. Уже після першого десятка романів читачки потрапляють у залежність, подібну до наркотичної [50].

Якщо в пригодницькій літературі домінантою є подія, пригода, то в сентиментальній – почуття, переживання. Їхній подієвий вміст часто зводиться до мінімуму, в центрі уваги – емоції. Доречно пригадати відоме висловлю-



вання Семюела Джонсона щодо читання «Памели» Семюела Річардсона: «Якщо б вам треба було читати Річардсона заради історії, то ваше нетерпіння було б таке велике, що ви б повісилися з нудьги. Але ви маєте читати його заради почуття і розглядати історію лише як привід до почуття» [536, 292].

Таня Модлескі в праці «Кохання з надлишком» назвала три твори, які найбільше вплинули на формування жанру любовного роману: «Памела» Семюела Річардсона, «Гордість та Упередження» Джейн Остін і «Джен Ейр» Шарлотти Бронте [634, 28]. Сентиментальна література спирається в першу чергу на модель чарівної казки. Ольга Вайнштейн побачила схожість за цілою низкою параметрів: «щасливий кінець, пов'язаний з упізнаванням, мотив справедливого винагородження всіх героїв, доброта й зовнішня привабливість позитивних персонажів, підступність і демонізм злодіїв... мотиви таємниці народження, порушення заборон, важких завдань, неочікуваної допомоги й чарівних помічників» [50].

Для «рожевої» белетристики архетипною є **казка про Попелюшку**, що поєднує історію кохання з історією жіночого успіху, соціального піднесення. На думку Олени Улибіної, «сюжет і роману, і казки побудовані навколо пригод героїні, що становлять успішне проходження випробувань на шляху до заміжжя» [453, 538]. Любовний роман – це казка про ініціацію жінки, «про свого роду соціальне зростання, зміну статусу, суб'єктної позиції» [453, 538]. Авторки сентиментальних творів часто змальовують психологічні та соціальні бар'єри, які розділяють закоханих. Улюблений романсовий сюжет про любов бідної дівчини до багатого шляхтича Джон Кавелті назвав «формулою Попелюшки» (Cinderella formula) [542, 42]. Юна й недосвідчена Героїня, потрапивши до непростой життєвої ситуації, зустрічає Героя свого роману, здобуває його любов і долає всі перешкоди на шляху до шлюбу й до успіху. Крім популярної формули Попелюшки, часто використовується формула «Памели»: дівчина і небезпечний спокусник [542, 42].

У пригодницькій літературі презентується нормативна маскулінність, а жіночі образи витіснені на периферію. Натомість у сентиментальній прозі представлені і нормативна жіночість (в образі головної героїні), і бажана маскулінність (герой її роману). Герой і героїня разом утілюють універсальні стереотипи маскулінного й фемінного, постаючи зразком «ідеальної пари» (Ольга Бочарова [41]), вони становлять прояв суспільних очікувань і бажань, тому є симптоматичними в культурному відношенні. Образ коханого чоловіка в літературному творі, приміром, може розкривати сутність «колективних фантазій» і слугувати маркером стану суспільства<sup>2</sup>. Канон жіночих рис зводиться до терплячості, слухняності, поступливості, ніжності, здатності пік-

<sup>18</sup> Згадаймо принагідно, як Микола Чернишевський у статті «Русский человек на rendez-vous» (1858 р., «Атеней») на матеріалі тургенівської «Асі» проаналізував слабкодухість «російського Ромео» як свідчення неготовності до дії «найкращих» людей того часу.

луватися про чоловіка й дитину; однак у типі бажаної маскулітності також простежуються подібні риси: чоловік повинен піклуватися про героїню так, як би це змогла лише жінка.

За словами Володимира Березіна, «естетична конструкція любовного роману впливає із сучасних йому етичних настанов. Вона разом є й індикатором соціальної структури суспільства, й інструментом формування стереотипів суспільства» [25]. Ядро сентиментальної літератури – романс – найбільш консервативний і конвенційний. Проте новітні суспільні тенденції заторкають і його і загалом відображаються в усіх сентиментальних жанрах. Насамперед це стосується опанування жінкою нових ролей, можливостями її **самореалізації в професійній сфері**. Це призвело до зміни головної героїні як любовного роману, так і сімейної саги: жінка менше схожа на «бідну сирітку», вона змальована як унікальний фахівець, розумна й талановита, емансипована й активна.

Як свого роду протест проти суворих рамок рожевого роману розвинувся жанр чикліт, у якому історія кар'єри може затінити або й зовсім витіснити на периферію любовну історію. Головна героїня не стурбована пошуками ідеального чоловіка, але переживає «роман із роботою». Чоловік, якщо й з'являється на сторінках чикліт, виявляється зовсім не схожим на Прекрасного Принца. Чикліт принципово **відкидає обов'язкові щасливі фінали, весілля в кінці роману**: героїня в нагороду отримує свою порцію щастя, але воно може полягати, приміром, в отриманні безцінного життєвого досвіду чи друзів або в усвідомленні справжніх цінностей.

Третя тенденція – це **сексуальне розкріпачення жінки**, що змінило головний концепт любовного роману. У сентиментальних романах XVIII-XIX століть йшлося про захист цнотливості від зазіхань спокусника (формула «Памели»). Наприкінці XX століття непорочність утратила свою привабливість. Складником нормативної жіночності стала сексуальність і навіть розкріпаченість. Тому запорукою щасливих стосунків зображується щасливе поєднання душевної близькості й сексуальної пристрасті. Тенденція призвела до оновлення традиційного жанру романсу, появи його «гарячих», «пікантних» серій, а також до створення жанрового різновиду еротичного романсу.

Відповідно до тенденції змішування жанрів, любовний роман взаємодіє з історичною літературою (історичний романс), фентезі (паранормальний романс). Окремі його різновиди використовують поетику пригодницької літератури: романтичний саспенс, історико-пригодницький любовний роман, кримінальна мелодрама.

В українському письменстві надзвичайно складно відновити традицію «сентиментальної літератури», позаяк вона була маргіналізована тричі: як українська, як масова і як «жіноча». Припускаємо, що на її художню мову вплинули сентиментально-реалістичні повісті Григорія Квітки-Основ'яненка,

твори Ольги Кобилянської, яка надихалася зразками прози Євгенії Марлітт. Важлива роль у розвитку любовного жанру належить Ірині Вільде («Метелики на шпильках», «Повнолітні діти», «Сестри Річинські»). В українській літературі часів СРСР любовний роман як окремий жанр не існував, любовні сюжетні лінії вмонтовувалися в інші жанри: історичний, «виробничий», художньо-біографічний. Очевидно, що сучасні автори надихаються зарубіжними моделями сентиментальної літератури, в тому числі російськими, класикою любовного роману (Джейн Остін, Шарлотта Бронте, Колін Маккалоу, Маргарет Мітчелл), а головним чином – кінематографом і телебаченням: мелодрамами й романтичними комедіями, «мільними операми», латиноамериканськими теленовелами.

У сучасному українському масовому письменстві репрезентовано такі жанри «сентиментальної літератури»:

- Короткий «категорійний», «малоформатний» любовний роман: «Серія з Дельфіном»: «Історія з британським журналом», «Троянди в супермаркет», «Паризьке кохання», «Багаті і бідні» Лариси Чагровської, Христини Шніцар, «Пристрасна траса до щастя» Анжеліки Рудницької.
- Сучасний любовний роман: «Наяда» Мар'яни Юхно, «Ланцюги для Гіменея» Ольги Маріуц, «Серенада сумного дощу» Наталі Коробко, «На лезі радості» Валентини Михайленко, «Увертюра» Світлани Горбань, Наталі Лапіної, «Мені наснилося кохання» Катерини Подолинної.
- Містичний (паранормальний) любовний роман: «Містичний вальс» Наталки Шевченко, «Зло» Людмили Баграт, «Відьмине кохання», «Моя кохана відьма» Ганни Ручай, «Гонимарник» Дари Корній.
- Історико-пригодницький любовний роман: «Адель», цикл «Сюзанна» Роксани Гедеон, «Перший гріх Ізабелли» Насті Байдаченко, «Любов – прокляття королів», «Прокляті любов'ю», «Сповідь суперниці», «Щаслива суперниця» Сімони Вілар, «Ловці чарівного вітру» Світлани Горбань, Наталі Лапіної, «Любов у спадок» Інни Ромич.
- Соціальна мелодрама: цикли «Не залишай», «Чотири дороги назустріч», «Чотири дороги додому» Лесі Романчук, «Родинні гріхи» Ніни Фіалко, «Курси крою та життя» Людмили Копистко, «Молоко з кров'ю» Люко Дашвар, «Учора нема ніде» Марії Матіос, «Родовий відмінок» Міли Іванцової.
- Коротка любовна історія як форма медійної словесності: збірка «Пацирки» Ірен Роздобудько (частково), «Метод Айседори» Наталі Нікішиної, оповідання з часописів «Наталі», «Пані», «Вона», «Колежанка».
- Чикліт: «Магдалинка» Марини Гримич, «Колекція пристрастей» Наталки Сняданко, «Не думай про червоне», «Зелена Маргарита» Світлани Пиркало, «Пів'яблука» Галини Вдовиченко.

## 2.1. «Серія з дельфіном»: любовний роман як колективна жіноча фантазія

На європейському та американському видавничому ринку принциповим для диференціації жанру любовного роману є поділ на **романи «серійні», малоформатні** (category romance, series romance) і **романи більшого обсягу, що виходять поза межами серії** (single title romance). Вони розрізняються не лише обсягом, але й способом видання, розповсюдження, жанровими конвенціями.

Традиційно малоформатний любовний роман невеликого розміру, до 200 сторінок тексту, в середньому 55–75 тисяч слів, має обмежену кількість персонажів (до восьми) й одну-дві сюжетні лінії. Тематика його здебільшого сучасна, твори суворо слідують формулі романсу. Романи, що виходять у рамках серії, асоціюються саме з нею, а не з іменем автора. За словами Ольги Бочарової, «у «серійних» романах авторство за рідкісними винятками майже не несе відбитку індивідуальності, і книжки купують, орієнтуючись не на автора, а на серійний номер» [41]. Можна сказати, що короткий роман є літературним аналогом окремої серії телевізійної «мильної опери», адже в ньому так само спрацьовує принцип серійності – хіба що в «книгосеріалі» герої щоразу міняють імена, однак їхні дії повторюються: «Закривши один роман, можна – часто так і відбувається – розгорнути наступний: адже це немовби одна довга історія з добре знайомими особами і передбачуваним кінцем» [41]. (Любовний роман великого формату доречно порівняти з окремим кінофільмом-мелодрамою, що передбачає більшу варіативність сюжеттики).

Видання творів у жанрі «category romance» здійснюється часто й регулярно: два, чотири або шість разів на місяць. Романи розраховані на швидке «ковтання», в середньому проглядаються-гортаються за годину-дві. Читачка звекає до монотонності сюжетів, знаходячи в цьому заспокоєння, передбачувану розраду; читання стає своєрідним ритуалом. В Америці та Європі видруком і розповсюдженням малоформатних любовних романів займалися величезні концерни, як-от «Міллз-енд-Бун» (Mills and Boon), «Арлекін» (Harlequin Enterprises), «Силует» (Silhouette), наразі об'єднані. Кожний із них, як правило, має по кілька серій романів, до кожної чітко прописані інструкції для авторів (editorial guidelines).

На пострадянському просторі першим видавництвом, яке з 1990 року запустило серію короткого любовного роману спільно з видавництвом «Арлекін», стала російська «Райдуга». Директор видавництва Ніна Литвінець в інтерв'ю часопису «Иностранная литература» (1997 р., № 7) розгорнула апологію жанру, який стрімко опанував російський ринок: «Наразі нас читає саме масовий читач, «людина з вулиці». Жінки, які раніше читали лише журнал «Робітниця», а за книгу навіть і не бралися, тепер читають любовний роман, щас-

ливі і вважають це чудовим відпочинком. До речі, дамські романи полюбляють не лише читачки зі скромним інтелектуальним потенціалом. Це прекрасний перепочинок, це відхід від того непривабливого, що ти бачиш за вікном, занурення в інший, більш приємний світ мрії» [262]. На думку видавця, ці романи зміцнюють родинні стосунки, допомагають уникнути зайвих стресів, скандалів, тобто виконують психотерапевтичну функцію, і навіть виховують нову жінку – розкріпачену, сильну, успішну, ділову. Експеримент із перекладами зарубіжних романів російською мовою виявився успішним, і згодом «Райдуга» стала членом великої міжнародної родини концерну «Арлекін».

У сучасній українській масовій літературі було вже кілька спроб запустити лінійку дамських романів. Доволі стабільно працює літературна агенція «Зелений пес», друкуючи серію «Мелодії серця». «Книжечки для дамської сумочки» публікує видавництво «Дуліби». Російськомовні серії сентиментальних романів в Україні започаткувало «Фоліо» («Сплетниця», «Інтриганка», «Девичник» та ін.). Однак продукція, що випускається в рамках згаданих лінійок, часто різнорідна, не завжди відповідає жанрово-тематичним канонам популярної белетристики. Найближче до створення малоформатного «серійного» романсу підійшла Літературна агенція сестер Демських, яка з 2008 року видає серію «Жіночий любовний роман», що завдяки логотипу відома як «Серія з дельфіном». До неї увійшли романи «Історія з британським журналом», «Троянди в супермаркет», «Паризьке кохання», «Афера на віллі», «Багаті і бідні», «Кохання без кордонів», були анонсовані твори «Герой її роману», «Чоловік для багатьох жінок», «Бал на честь святого Валентина». Від «Серії з дельфіном» відбрунькувалася нова лінійка – «Романи відомих жінок», наразі репрезентована одним текстом: «Пристрасна траса до щастя» Анжеліки Рудницької, співачки, художниці, телеведучої і журналістки.

Створення книжкової серії було не випадковим. Сестри Леся Демська-Будзуляк та Оріся Демська-Кульчицька розкрили її ідеологічну мету: «Завданням проекту є формування ідеї нової жінки – жінки, сповненої самоповаги та людської гідності, здатної відстоювати свої права. Жінки, яка за власним бажанням, може бути успішним політиком, бізнесменом, науковцем, матір'ю багатодітної родини. Жінки коханої!» [141]. Крім того, засновниці проекту свідомо поставилися до формування національного маскульту: «Реалізація задуму здійснюватиметься шляхом створення якісно нового простору жіночої розважальної культури, чи точніше жіночої поп-літератури для широкого кола читачок» [141]. Сестри Демські вбачають її мету в пропаганді «позитивних суспільних цінностей й традицій, як наприклад: милосердя, повага до іншого, цінність людської індивідуальності, перевага духовного над матеріальним тощо» [141], а також у створенні продукту для психологічного розвантаження, легкого і приємного відпочинку сучасної жінки. Таке спрямування віддзеркалено в символіці «дельфіна», тварини, яка славиться як

рятівник людини в морі, – так і любовний роман мусить порятувати читачку, морально підтримати її під час штормів у морі житейському.

Цікаві додаткові цілі проекту: надати можливість українкам самореалізуватися, «...виявити свій творчий потенціал і, незалежно від місця проживання, соціального статусу та фізичного стану, одержати однаковий шанс на успіх» [141]. Очевидно, що літературна агенція планувала працювати за схемою масового залучення активних читачок любовних романів до співробітництва, що є добре апробованим методом у світовій книжковій індустрії. Загалом, сестри Демські оголошують «технологічну» складову своєї діяльності: «В Україні вперше запропоновано новий видавничий проект письменницьких технологій, в основі яких лежить первинна цінність художньої ідеї, навколо якої розвивається авторсько-видавнича діяльність великого творчого колективу» [141]. Категорія авторства за таких обставин є дещо умовною, адже виробництво романів організовано за «бригадним» методом: хтось формує сюжет, хтось вигадує окремі епізоди, хтось займається стилем. Не випадково на перших виданнях серії – «Історія з британським журналом», «Троянди в супермаркет», «Паризьке кохання» – ім'я авторки не значилося на обкладинці, а видавничі дані повідомляли, хто є «автором сюжету» і кому належить «літературне опрацювання». Наступні два романи: «Афера на віллі» та «Багаті і бідні» – було написано в співавторстві, імена письменниць нарешті з'явилися на обкладинках.

Ольга Бочарова наголошує услід за Дж. Кавелті на «формульності» дамського любовного роману: «Любовний роман – у своєму найпростішому «серійному» варіанті – досягає доволі високого ступеню стандартизації в типах героїв і сюжету» [41]. За словами Тетяни Максимової, «...перше, що визначає жіночий роман – це значна доля сентименталізму, романтичний схематизм сюжетної лінії і схожість одного роману на інший» [266, 96–97]. Повторюваність дозволяє говорити про дамські романи однієї серії як про єдиний текст. Усі романи, що вийшли в «Серії з дельфіном», відтворюють одну й ту саму класичну формулу, стрижневу для жанру любовного роману: це історія Попелюшки, в якій розв'язуються питання соціальної мобільності й успіху сучасної жінки.

У підґрунті сюжету кожного з романів лежить соціальний конфлікт, а назва одного з них – «Багаті і бідні» може сприйматися за лейтмотив цілої серії. Із першого погляду це зовсім не дивно, адже в класичній історії Попелюшка через зустріч із Принцом і одруження з ним підвищує соціальний статус. Проте виразним наголошуванням соціальних контрастів український любовний роман відрізняється від «західного» його варіанту. Як зауважила Ольга Бочарова стосовно останнього, «на відміну від класичної мелодрами, де героїв розділяє соціальна нерівність, у сучасному жіночому романі і герой, і героїня соціально благополучні, і статусні конфлікти нечасто відіграють

важливу роль у розвитку дії» [41]. Загалом же, український дамський роман відрефлектував вітчизняні соціально-економічні реалії: різке майнове розшарування суспільства з початку 1990-х; зубожіння представників тих професій, що колись, за СРСР, проголошувалися престижними й шанованими, хоча б в офіційній пропаганді – вчитель, лікар, інженер; прискорене формування класу підприємців, «нових українців», скоробагатків, що претендують називатися суспільною елітою.

Соціальна проблематика зумовила вибір героїнь і героїв для сюжетів любовних романів. Проста бухгалтерка Валя («Історія з британським журналом»), шкільна бібліотекарка Яна («Афера на віллі»), санітарка Дарина («Паризьке кохання»), продавець-консультант у супермаркеті Ірина («Троянди в супермаркет»), вчителька Олена («Багаті і бідні») ідеально годяться на роль небагатої, скромної, упослідженої героїні романсу. Традиційною зав'язкою сюжету виступає ситуація, в якій жінка скривджена й безпорадна: вона раптово втрачає роботу через банкрутство фірми, залишившись із хворою матір'ю на руках; з нею розриває стосунки коханий чоловік, збираючись одружитися з багатою нареченою; її принижують злі кузини, розігруючи її честь на парі; її несправедливо звинувачує начальство супермаркету, примушуючи сплатити за дорогу вазу, насправді розбиту багатою клієнткою, її виганяють із гуртожитку, вона потрапляє під колеса автомобіля; її звільняють зі школи через примхи заможних батьків учня. Маємо типовий мотив «дівчини в біді» (*Damsel in distress*), відомий ще з лицарських романів і характерний для жанру мелодрами.

Треба сказати, що український варіант любовного роману позначений сильною нотою мелодраматизму, на відміну від сучасного зарубіжного «серійного» роману, де головні події трактуються в сексуально-еротичному ключі (конфлікт за право володіння тілом жінки, яка опирається бажанню, але в підсумку визнає владу чоловіка над собою). У «Серії з дельфіном» в основу сюжету покладено розповідь про спроби героїні самотужки подолати життєві негаразди – безробіття, втрату житла, хворобу близької людини. Однак за всіх високих моральних якостей і професійності дівчини для розв'язання проблеми вона потребує допомоги героя-чоловіка, з яким потім пов'язує свою долю.

На роль Принца-визволителя й рятівника в романах вітчизняної серії обрано чоловіків із однозначно високим соціальним статусом: банкір Андрій Святославський, банкір Ігор Кравець, директор міжнародної фірми дизайну інтер'єрів Павло Олексійович, топ-менеджер великої автомобільної корпорації Марк Вінтерз, успішний бізнесмен-мільйонер Ярослав Кучеренко. Прикметно, що образи багатіїв наділені рисами інтелігента: вони люблять читати, знаються на музиці, театрі, їм притаманне співчуття до знедолених, вони здатні на шляхетний вчинок, а головне – вони можуть щиро і глибоко кохати, мріють про справжні почуття. Можна сказати, що такий чоловічий тип – ко-

лективна жіноча фантазія, в якій відбито прагнення «олюднити», «ошляхетнити» нову суспільну еліту. Власне, такий спосіб рецепції нового соціального прошарку в російських дамських романах помітила Ольга Бугославська в статті «Образ олігарха в пам'ятках писемності» («Знамя», 2007, № 8). Характеризуючи образ головного героя сучасного міфу, критик стверджує: «Так чого ж ми прагнемо від нашого вищого світу і від самих себе? Схоже на те, що переважно ми намагаємося якимось чином *сполучити американську мрію з традиційним російським інтелігентом*, пристосувавши і те, й інше до існуючої дійсності. Ми маємо якесь уявлення про фігуру сучасної ділової людини, яка у своєму максимумі є олігархом. Засобами масової літератури ми цей портрет піддаємо виправній переробці: знімаємо з нього малиновий піджак, що й так давно пішов, пересаджуємо з «Мерседеса» в «Майбах», відбираємо в нього фотомодель, виключаємо з його життя всілякі пороки, наділяємо сміливістю, талантами й видаємо диплом біофаку... Отриманий образ годиться для того, щоб ним милуватися, брати з нього приклад і всіляко про нього мріяти. З певного погляду це свого роду message суспільства своїй еліті з висловлюванням побажань» (курсив наш. – С. Ф.) [45, 194–195].

Третій обов'язковий тип персонажа, наявний у сучасному любовному романі, – суперниця, яка претендує на руку, серце й гаманець Принца-бізнесмена. Це Валентина Кучеренко, дружина бізнесмена («Багаті і бідні»), Станіслава Палій, дочка власника клініки «Авіценна» («Паризьке кохання»), Аліна, контакт-менеджер дизайнерської фірми («Історія з британським журналом»), Аня, подруга банкіра Святославського («Троянди в супермаркет»), Віка і Ліда, сестри Євгена Горенка, власника юридичної фірми «Консул» («Афера на віллі»). Суперниця, як правило, належить до того ж майнового прошарку, що й герой, або, принаймні, з усіх сил тягнеться до вищого світу. Вона розкішно виглядає, доглянута, не обтяжена буденними клопотами, звикла до красивого життя. Це тип жінки-ляльки, сучасної Барбі, гламурної дівичі: «Стегна Віки обтягували срібно-сірі, художньо подерті у найнесподіваніших місцях джинси, у пупці виблискував синій камінець, а на крихітній жовтій маєчці, що закінчувалася відразу за грудьми, красувався напис «Kiss my ass» [480, 55]; «Висока, вродлива, завжди на підборах і завжди вбрана як на свято, навіть вдома її спортивний костюм і халатики були по-кіношному несправжні», «...жінка обернулася, від чого її волосся кольору сяючого золота колихнулося в повітрі» [444, 4]; «Погляд зупинився на розкішній дамі в довгому білому пальті, що стояла при вході до дорогого магазину» [173, 26], «одного погляду на неї було достатньо, щоб зрозуміти, що у неї все окей! Вельветовий костюм від модного українського дизайнера сидів на ній як влитий, вдало підкреслюючи всі принади її гарної жіночої фігури. Зачіска наче щойно з салону. Парфуми. Класичний французький запах. Лайкові рукавички того ж кольору, що й сумочка та чоботи-козачки на височенних підбо-



рах» [173, 32]; «...До кабінету увійшла висока блондинка в яскраво-червоному кашеміровому пальті. Вона хижко зиркнула невеличкими нафарбованими оченятами на пані вчительку...» [481, 15], «Лише погляньте на цю розкішну жінку. Стильна стрижка, ідеальний макіяж, вишуканий одяг, дорогі прикраси. Не молода, без надзвичайних природних даних, вона виглядала неймовірно привабливо. Весь образ продумано до деталей: платинова блондинка, червона помада у тон пальта, ніжно-кремова атласна сукня та високі шкіряні чобітки. Жоден чоловік не встоїть» [481, 15]. Порівняно з вродою, багатим і модним вбранням суперниці героїня-Попелюшка виглядає простувато, старомодно, через що може навіть соромитися: «Валя... надто добре відчувала, який різкий контраст становить вона із своєю завжди розкішно одягненою начальницею на роботі» [173, 89]; «Оленка завмерла, їй стало дуже прикро через себе... Вона жахливо почувала себе у своєму затертому светрику і старомодній спідниці. Чому вона навіть губи не нафарбувала? Комплекси підступили до горла і слова стихли» [481, 16], «*Ну і ноги в цісі панянки, мої дві завдовжки з її одну*, – подумала Іра. І від цього відчуття своєї якоїсь меншовартості на душі стало ще огидніше» (курсив у тексті. – С. Ф.) [444, 9]. Гарна зовнішність суперниці, проте, означається в романах як «штучна», «ненатуральна», така, що затіняє саму жінку: «Невже вона не може без косметики, усіх цих баночок і тюбиків? Іноді йому дуже хотілося зазирнути їй в очі. У її справжні, не нафарбовані очі. Які вони?» [444, 19].

На противагу цьому в головній героїні краса справжня, природня, хоча й непримітна, не різьчана. Молода жінка може здаватися сірою мишкою порівняно з розкішною суперницею: «Валю не можна було назвати красунею у класичному значенні цього слова. Вона була не з тих жінок, яких неможливо не помітити. Проте, якщо вже її помічали, то запам'ятовували надовго – великі блакитно-зеленуваті очі з довгими чорними віями на витонченому обличчі. Довге русяве волосся, красива фігура, надзвичайно щира посмішка, за якою вгадується то жінка, то дитина» [173, 42]; «І що він в тобі знайшов: мала, пласка, стрижена... хіба очі гарні» [444, 110], бібліотекарка Яна вдягається у «стареньку сіру спідничку», «білу кофтинку» [480, 93-94], в неї «дешевенькі парфуми», а на плечі – «полотняна сумка... набита книжками» [480, 7], причому самій собі дівчина здається «непримітним, маленьким горобчиком, на якого ніхто не зважає» [480, 95].

Ключова деталь зовнішності головної героїні – її чудесні очі. Навіть якщо дівчині бракує лоску, очі негайно привертають увагу Принца, натякаючи – як «дзеркало душі» – на багатий внутрішній світ, здатність глибоко почувати: «А потім я побачив твої очі. Я зазирнув у них і пропав. Крім краси, неймовірної, вражаючої краси, такої я до того ніколи не бачив, вони випромінювали біль. Вони були болем, ці твої зелені очі» [333, 156]; «Надзвичайні очі!... Карі, великі, ні, величезні, дивні очі... – звернув увагу Андрій» [444, 10],

«Очі... ті очі дівочі... Пісня така, здається, є...» [444, 21]; «Ви уявляєте собі, як рідко можна зустріти людину з очима кольору бірюзи?... Звичайнісінька іранська бірюза, єдина, яку опрацюють золотом» [480, 48]; Славко в «Багатих і бідних» у першій розмові тричі повторює Олені «у тебе гарні очі»; «Директор озирнувся і подивився Валі просто в вічі. Несподівано він відзначив про себе, що у нової Аліниної помічниці дуже гарні очі» [173, 56].

Кохання між головними героями спалахує миттєво під час зорового контакту, причому дівчина теж зачудовується красою, глибиною, рідкісним кольором очей чоловіка, вгадуючи романтичну натуру, здатну на ніжні почуття: «На надзвичайно серйозному обличчі усміхалися красиві чорні очі» [173, 54]; «Правду кажучи, вони були дуже гарними, ті очі. Дуже теплими. Кольору кави» [480, 38]; «Які у нього очі! Темно-сірі, з вогником, з теплим сяйвом. А віі! Темні, довгі і пухнасті» [481, 103]; «Чоловік озирнувся і здивовано глянув на неї. Він мав гарні очі. Сіро-сині й дуже сумні» [333, 64]. Зоровий контакт символізує стан абсолютної відкритості, інтимності, що провіщає взаємність, душевну гармонію.

У кожному з романів обов'язковою є казкова метаморфоза – перетворення «сірої мишки» на чарівну принцесу, що символізує готовність героїні до змін в особистому житті. Цей мотив подеколи доповнюється супутніми образами – чарівної феї (наприклад, пані Квітослава, яка готує Дарину Коваль до світського прийняття в романі «Паризьке кохання», перукарка в салоні краси, куди заходить Оленка перед кастингом, у романі «Багаті і бідні»), надзвичайної сукні, яка перетворює дівчину на вродливицю: «Сукня з яскраво-червоного трикотажу, м'якого та ніжного, як дотик коханого, щільно обтягувала руки та бюст, а від стегон розширювалася спідницею-напівсонцем... Вона настільки личила Дарині, вигідно демонструючи стрункі ніжки та підкреслюючи тонку талію, що її ціна сама собою перестала мати хоч якесь значення. Фасон називався «Марі-Ортанс», а «Ортанс» означало «гортензія». Тому Дарусю анітрохи не дивувало, що у цій сукні вона чулася прекрасною квіткою» [333, 21]. Як твердить Тетяна Максимова, у любовному романі «при описі одягу використовується прийом «моментального фото»: сукня, костюм оцінюються поглядом зі сторони: відбиття в дзеркалі, коментарі оточуючих, коханого чоловіка» [266, 99]. Ольга Вайнштейн наголошує на превалюванні чоловічого погляду в оцінці жіночої вроди: «...остаточна думка за законами жанру все ж таки належить чоловікові. Він завжди грає роль головного судді, і його погляд вирішує все» [50]. Тому знаком краси юної героїні виступає захоплення героя: «Павло Олексійович нарешті прийшов до тям. Ще б – такий шок! Виявляється, їхня скромна й непомітна Валя справжня красуня. І як це він раніше не звертав на це уваги!» [173, 91].

Лейтмотивом у портретуванні головної героїні є її дитячість: у неї тонка фігура, ніжні маленькі руки: «Андрій... перехопив її руку. Яка вона ма-

ленька, майже дитяча» [444, 92]. Валя Соболев, героїня «Історії з британським журналом», делікатна, граційна, асоціюється із Марі з балету «Лускунчик», теж напівдитиною-напівдівчиною. Тендітність дівчини може виявлятися в ситуації, коли вона кволує, немінна: так, приміром, Ірина Клименко, потрапивши під автівку, в стані непритомності набуває особливої притягальності для банкіра Андрія: «Здається, вона посміхається... чи може... яка ж вона ніжна!... Розкидане волосся. Застигла усмішка на обличчі. Вона така... О! І слів-то не пібереш!...» [444, 98-99]. На думку Ольги Вайнштейн, «головна героїня» любовного роману «...за своїм казковим амплуа – типова «молодша сестра» або «сирітка». В її образі акцентовані інфантильність, недосвідченість та невинність. Усі її пригоди – шлях до ініціації, і в цьому аспекті рожевий роман, звісно ж, – казка про жіночу ініціацію» [50].

У початкових епізодах романів героїня виглядає невпевнено, розгублено. Частий мотив – герой уперше бачить дівчину в кумедній або незручній ситуації: вона впала в калюжу й забруднилася («Афера на віллі»), вона потай виконувала балетні па на робочому місці, коли до офісу зайшов директор («Історія з британським журналом»), вона тамує сльози над розбитою вазою, її вигнано з гуртожитку («Троянди в супермаркет»), вона втратила карту міста і не може знайти дороги до паризького готелю, не знає іноземної мови («Паризьке кохання»). Героїня відчувається присоромленою, нещасною, вона ледь не плаче: «Сором душив її гарячою хвилиною і вона відчула, що от-от розплачеться» [173, 55]; «Дівчина, сидючи у калабані, рюмсала і водночас намагалася стерти бруд зі своїх щік» [480, 35]; «Іра відчуває, як до горла підкочується зрадливий клубочок. Ще секунду і вона розплачеться» [444, 9]. Портретні деталі в сукупності з повторюваними епізодами підкреслюють беззахисність, наївність дівчини, яка потребує допомоги й піклування старшого й досвідченішого чоловіка. Відомо, що в любовному романі стосунки героїні й героя розвиваються за моделлю донька – батько. За словами Ольги Вайнштейн, «...герой, безумовно, є замісником фігури батька. Він завжди за сюжетом старший за героїню, часом значно, і володіє безумовним авторитетом: він постає в ореолі влади й забороненого досвіду» [50].

Образи головної героїні і суперниці контрастують за життєвими цінностями: перша чекає на єдине й вічне Кохання, друга шукає грошовитого партнера. Тетяна Максимова зауважує: «...типаж суперниці Попелюшки – це людина, неспроможна до безкорисливого кохання... Вона кохає за становище, рахунок у банку, солідність і перспективність. Її образ насичений корисливими, меркантильними характеристиками. Вона вмільо користується своїм тілом і лицем...» [266, 102]. За статусом суперниця може претендувати на роль дружини Принца, бути його подругою, нареченою, навіть мешкати з ним разом, може бути й колишньою дружиною, яка прагне повернути чоловіка. Однак герой для неї – це в першу чергу матеріальна вигода, зручне ста-

новище: «вона... дуже непогано влаштувалась» [444, 17]. Характерними рисами цього жіночого типу є безмежна корисливість, прагматичність, нездатність на справжні почуття і внутрішня порожнеча. У романах підкреслюється невисокий інтелектуальний рівень суперниці, її непрофесіоналізм у роботі: контакт-менеджер Аліна зовсім не володіє англійською і не розбирається в економічній сфері («Історія з британським журналом»), подруга банкіра Аня працює в його установі на спеціально вигаданій для неї посаді, причому зарплатню платить їй сам шеф – «Роботою це, звісно, можна було назвати лише умовно» [444, 24] («Троянди в супермаркет»). Решта суперниць ведуть безтурботне, легке, світське життя й зовсім не працюють. За моральними якостями вони програють «попелюшкам»: вони істеричні скандалістки, брехливі, ледачі, схильні до крутійства, інтриг, маніпулювання оточуючими, пихаті снобки, які хизуються високим статусом, багатством партнера, міським походженням, зневажають провінційних дівчат, обслуговуючий персонал.

На тлі корисливої суперниці головна героїня вирізняється чуйністю, добротою, милосердям, чесністю і принциповістю. Вона – любляча донька, яка відкинула перспективну кар'єру заради лікування матері («Історія з британським журналом»), інтелігентна бібліотекарка, яка прищеплює дітям любов до книги й поважає малих читачів («Афера на віллі»), вчителька, яка не бажає ставити незаслужено високі оцінки дітям багатіїв («Багаті і бідні»), дбайлива санітарка – улюблениця всіх хворих, яких доглядає зі співчуття («Паризьке кохання»).

Сюжети творів побудовані в такий спосіб, що дають можливість головній героїні показати героєві щирість і безкорисливість. У двох романах трапляємо на казковий мотив «перевдягання», коли Принц видає себе за людину «з народу», простого продавця машин (топ-менеджер і спадкоємець фірми «Крайслер» Марк Вінтерз у «Паризькому коханні»), «сільського Ромео» (банкір Ігор Кравець в «Афері на віллі»). Попелюшка, закохуючись у нього, не підозрює про багатство й соціальний статус героя, а після розкриття таємниці навіть переживає через нерівність: «...ну як вона відразу не побачила, як не втямила, що Марк – це птах високого польоту?!» [333, 146]; «Я погана партія для такого, як ти! І що скажуть твої рідні?!» [333, 159].

Якщо у «великоформатному» любовному романі обов'язково присутній конфлікт нерозуміння, який просуває дію, то в текстах «Серії з дельфіном» є лише легкі натяки на такі конфлікти. Стрімкий розвиток любовних стосунків не передбачає мотиву кількаразово «відкладеного кохання», тому історія «нерозуміння» презентована в згорнутому вигляді. Так, в «Історії з британським журналом» директор фірми Павло Олексійович вагається, хто є справжнім автором ідеї співробітництва з англійськими партнерами – Валя чи Аліна, підозрює обман молоденької помічниці, однак дуже швидко переконується в правдивості Валі. Продавець супермаркету Ірина Клименко

(«Троянди в супермаркет») випадково чує розмову банкіра Андрія з його подругою Анею, в якій остання називає дівчину «бомжем»; ображена Попелюшка втікає з квартири рятівника, одразу ж потрапляє під колеса автівки, а згодом – до лікарні, причому Принц кидається наздоганяти дівчину й оплачує її лікування. Олені з роману «Багаті і бідні» здається на якусь мить, що вона відбирає чоловіка в дружини й батька в сина, проте Ярослав Кучеренко практично одразу розвіює сумніви дівчини щодо свого сімейного статусу: він саме оформляє розлучення з колишньою дружиною й отримав санкцію сина-підлітка на новий шлюб. Такі нетривалі «непорозуміння» між героями не можуть виконувати функцію сюжетного локомотива, вони лише тимчасово ускладнюють магістральну подієву лінію, що полягає в порятунку дівчини зі складної життєвої ситуації.

Специфічним для українського любовного роману є образ зарубіжжя, що більшою чи меншою мірою присутній у сюжетах. Найповніше – в «Паризькому коханні», де головні герої знайомляться в столиці Франції, а Принц виявляється американцем Марком Вінтерзом, який забирає Попелюшку до себе. «Закордон» згадано в «Історії з британським журналом»: розгортається історія бізнесового співробітництва між українською та англійською фірмами з ініціативи головної героїні Валі. У романі «Троянди в супермаркет» головний герой Андрій Святославський тимчасово покидає хвору Попелюшку, їдучи у відрядження до Вільнюса; затримавшись на сім годин у литовському аеропорті, він отримує можливість зрозуміти, як багато важить для нього Ірина. У двох інших романах закордон згадується епізодично: Оленка в романі «Багаті і бідні» погоджується йти працювати на корпоративну вечірку заради того, щоб дістати гроші на путівку до екзотичної країни для мами; в «Афері на віллі» Дмитро, претендент на серце Яни, хизується тим, що його запрошено до Італії на фотосесію, кузина ж Яни – Вікторія одружується, а потім розлучається з італійським графом. Зарубіжжя в романах може символізувати територію романтики, казки (Париж – місто закоханих), виступати символом іншого, красивого життя. Згадаймо, що спочатку на пострадянському просторі популярністю користувалися саме перекладні дамські романи, оскільки любовні мрії асоціювалися в читачок саме з абстрактними картинками життя за кордоном. Згодом перекладні тексти поступилися місцем оригінальним романам, зробленим на місцевому матеріалі, але слід «зарубіжної романтики», вочевидь, усе ж залишився.

Фінали любовних романів, збудованих на сюжеті Попелюшки, демонструють моделі життєвого успіху сучасної жінки. Прикметним є консерватизм «Серії з дельфіном»: практично єдиний вихід для героїні – це одруження з коханим, створення міцної родини, народження дітей. Одна з попелюшок – продавщиця Ірина Клименко – висловлює одвічне жіноче прагнення так: «...я так хочу щастя, банального жіночого щастя. Хочу засинати і прокида-

тися в обіймах коханої людини. Я хочу разом із коханим чоловіком виховувати щасливу дитину в родині... Ні, краще двох дітей! Невже я так багато хочу? Мені здається, що далеко не кожна красуня може і здатна створити щасливу родину. А я зможу, я знаю як» [444, 79].

Дружина багатого й успішного чоловіка – така модель пропонується читачці як казкова «винагорода». Навіть якщо дівчина в романі намагалася робити самостійну кар'єру й мала бодай якісь перспективи на професійну самореалізацію (наприклад, Оленка в «Багатих і бідних» досягла неабиякого успіху в ролі фотомоделі), то волею чоловіка вона мусить повернутися до колишнього заняття – знову працювати звичайною вчителькою. Зберігає інтелігентну професію бібліотекарки і Яна в «Афері на віллі», адже її добробут забезпечує чоловік-банк'єр. Дарину в романі «Паризьке кохання» грошовитий чоловік забирає до Америки, вони ведуть розкішне життя і знову відвідують Францію. У двох романах: «Історія з британським журналом» і «Троянди в супермаркет» – сюжетна дія уривається на сцені освідчення, але за художньою логікою й жанровими канонами можна домислити майбутнє героїнь – це, відповідно, одруження з шефом (Валя Соболев) і з банкіром Святославським (Ірина Клименко). Отже, дамські романи в українському варіанті так само, як і зарубіжні, утверджують патріархальний ідеал фемінності, що полягає в коханні й одруженні.

Таким чином, колективна жіноча мрія-фантазія зчитується з романів аналізованої серії досить прямо й недвозначно: покохати багатого й успішного чоловіка, вийти за нього заміж і продовжувати вести той спосіб життя, який до вподоби героїні. Можна стати домогосподаркою, можна ходити на роботу для душі, хоч і за мізерну зарплатню, адже «тил» забезпечує чоловік.

«Практично немає сумнівів у тому, що більшість формул сучасного романсу – це, по суті, утвердження ідеалу моногамного шлюбу і жіночого домашнього світу», – пише Джон Кавелті [542, 42]. Ольга Бочарова також дотримується цього погляду: «не можна сказати, що в жіночому романі такі ключові для модернізованого суспільства цінності, як професійність і успіх, відкидаються як елементи жіночої ролі. Жінка може бути фахівцем і любити свою роботу, але кар'єра в жодному випадку не повинна та й не може бути для неї первинною цінністю. Лише кохання й пов'язані з ним сімейні стосунки є абсолютною і головною цінністю для зразка жіночої ролі, який стверджує любовний роман» [41].

Логічно постає питання: чи впливають суспільні тенденції зміни жіночої і чоловічої ролі на зміст любовного роману? Канон цього жанру, справді, надзвичайно жорсткий, мало піддається модернізації. У зарубіжній популярній белетристиці найбільший вплив на романс справила сексуальна революція, визнання права жінки на сексуальне задоволення нарівні з чоловіком. Тому секс у зарубіжному любовному романі тепер трактується як неодмінна

складова кохання і шлюбу, а відповідна тематика – спокушання чоловіка, опір чоловічому насильству, боротьба за владу над тілом – кладеться в основу сюжетів. Ступінь відвертості, звісно, може варіюватися – від легких еротичних натяків до розкутих сцен, які межують із порнографією, проте чільний конфлікт роману обов'язково включає сексуальну складову. Український любовний роман на цьому тлі виглядає дещо «цнотливим» і старомодним, із нахилом до мелодраматизму й сентиментального моралізму.

Завоювання жінкою права на працю, на професійну самореалізацію, як ми вже переконалися, майже не відбилося в любовному романі, в його головному message'і: в цьому жанрі кохання й родинні цінності завжди важливіші за кар'єру. Проблеми професійного становлення, успіху жінки стали предметом зображення в іншому жанрі – чикліт, де любовні лінії відсунуті на другий план, Принц може виявитися лузером, а гепі-енд зовсім не обов'язковий.

Слід високо оцінити вже саму появу «Серії з дельфіном» як спробу створити якісний продукт вітчизняного маскульту. Завдяки цій серії українська популярна белетристика опанувала канон «малоформатного» любовного роману, наситивши класичний жанр місцевим матеріалом. Із часом можна очікувати збільшення літературних серій українського романсу, їх розгалуження відповідно до тематики, формування субкультури читачок вітчизняних дамських романів і відбір кращих авторок, спроможних фахово komponувати читабельні тексти.

## **2.2. Паранормальний романс: чоловік і жінка в альтернативній реальності (Наталка Шевченко)**

Безліч жанрових різновидів любовного роману об'єднані двома ключовими ознаками: історія закоханої пари як основа сюжету й обов'язковий гепі-енд, що у відданих любительок цього виду белетристики фігурує як абрєвіатура HEA<sup>19</sup>. Романсова формула є пластичною, відкритою для включення елементів інших жанрів: і детективу, і трилера, і фантастики, і комедії, й історії. Головне – щоб любовний сюжет справді домінував, в іншому разі такі твори будуть кваліфікуватися вже не як «рожеві» романи, а як, приміром, детектив, обтяжений романтичною лінією і т. п.

Популярним субжанром любовного роману є твір із містичними мотивами, із втручанням у дію надприродних сил. У таких романах фігурують відьми, вовкулаки, вампіри, ангели, духи, привиди, екстрасенси або чаклуни. Герої завиграшки ширяють часом і простором, знаходять коханих в інших світах. «Бум» цього жанру розпочався приблизно з 1980-х років. Прецедент-

<sup>19</sup> «Happily ever after», буквально – «щасливі назавжди», англійський аналог казкового завершення «...і жили вони довго і щасливо».

ним текстом видавець Паула Гуран вважає твір американської літераторки Діани Гебельдон «Вигнанець» (Diana Gabaldon, «Outlander», 1991) [589]. Він не був першим у такому роді, однак привернув до себе значну увагу, мав гарні продажі, так що Американська асоціація авторів любовних романів RWA в рік видання визнала його найкращою книжкою року. Після цього до щорічної нагороди Асоціації – премії RITA було додано категорію «футуристичний / фентезійний / паранормальний романс». Любовно-фентезійні романи створюють Джейн Енн Кренц, Нора Робертс, Креслі Коул, Лінні Сінклер, Крістін Фіген, Лорел К. Гамільтон та ін. Останніми роками спостерігаємо триумфальний хід книжковими полицями й кіноекранами іншого романтично-фентезійного опусу – «Сутінкової саги» Стефані Майер (Stephenie Meyer, «Twilight» (2005), «New Moon» (2006), «Eclipse» (2007), «Breaking Dawn» (2008)). На пострадянському терені власну читацьку аудиторію мають такі авторки книг цього жанру, як Оксана Панкєєва з Нікополя, Наталія Іпатова з Єкатеринбурга, Анастасія Парфенова з Санкт-Петербурга, Наталія Калиніна із Запоріжжя (усі – російськомовні). Паранормальний романс – «гарячий новий тренд», за словами Енн Марбл, оглядачки впливового порталу «All About Romance» [625]. Окремого розгляду заслуговує субкультура читачок цього піджанру, з усіма спеціалізованими порталами, мережевими спільнотами, дискусійними групами, форумами тощо.

В українській критиці жанр залишається наразі практично не дослідженим, а зарубіжне літературознавство поступово виробляє термінологічний апарат для його опису. Широко вживається термін «паранормальний романс», який кваліфікується так: це «...твори, які мають у центрі любовну історію та містять елементи, що не піддаються науковому поясненню, до яких домішуються мотиви традиційних жанрів фентезі, наукової фантастики чи роману жахів» [649]. Меган Сібл Бейкер (псевдонім авторки фентезійних романсів Лінні Сінклер), пропонує дефініцію субжанру: «це любовний роман, дія якого відбувається в іншому світі, часі та/або всесвіті, в якому один чи більше базових елементів містять містичне, міфічне, надприродне чи фантастичне начала» [700].

Разом із цим очевидно, що романс із надприродними мотивами не є монолітним корпусом текстів: до нього входять твори зі значним розмаїттям сюжетів. Тому дослідниця любовних історій зі США Крістін Рамсделл у праці «Любовно-романтична белетристика: путівник по жанру» (1999) запропонувала до використання термін «любовний роман про альтернативну реальність», у свою чергу, поділивши його на чотири відгалуження:

- *романс-фентезі* – кохання в чарівному світі,
- *футуристичний* – близький до НФ,
- *паранормальний* – з надприродними й магічними елементами,
- *романс про подорожі в часі*.



Учена твердить, що це не єдиний субжанр романсу, а «група міні-субжанрів», які пов'язані спільною темою фантазійного, нереального [657, 211]. Енн Марбл так само вирізняє окремі тренди в одному субжанрі:

- *фентезійні романси* охоплюють явища, яких не може бути в реальності, від ельфів і фей до пригод у вигаданих світах;
- *футуристичні романси* описують події в науково-фантастичному ключі;
- *паранормальні романси* зображують нічну сторону життя, з вампірами, вовкулаками та привидами.

Окремо від цих трьох субжанрів дослідниця розглядає *романс про подорожі в часі*. Енн Марбл твердить, що всі ці субжанри можуть змішуватися між собою, між ними відсутні чіткі границі [625].

До витворення романсу про альтернативну реальність, говорить Крістін Рамсделл, спонукало прагнення «ожіночнити» жанри фентезі й фантастики, традиційно чоловіче читиво. З іншого боку, джерелом паранормальних романсів є класичний готичний роман у його жіночій версії, так звана «female gothic». Метою написання любовно-фентезійних історій, за словами однієї з відомих авторок Сьюзан Крінард, є «розширити горизонти уяви» читачок і забезпечити ефект «утечі з реального світу» [Цит. за: 537, 19]. Визначальною для жанру є напруга між «нормальним» і «паранормальним»: «Як зреагує звичайна жінка, якщо її коханий виявиться вампіром / перевертнем / відьмаком? Як зреагує звичайний чоловік, якщо він відкриє, що не зовсім нормальний, бо має приховану надприродну силу чи перетворюється на надприродне чудовисько?» [573]. Такі колізії – саме серце субжанру.

Опанувати актуальний тренд спробувала сучасна українська літераторка Наталка Шевченко (Очкур) у творі «Містичний вальс». Як схарактеризувати його жанрову приналежність? Сама авторка презентувала його як «романтичне фентезі», акцентуючи саме фентезійну природу [170]. Вважаємо все ж таки, що жанровою домінантою твору є любовна історія, а фентезійні елементи увиразнюють її. Тому «Містичний вальс» – це, звісно, романс, а точніше комбінація трьох міні-субжанрів: паранормальний / фентезійний / романс про подорож у часі.

Імпульсом до написання твору, за зізнанням Наталки Шевченко, стала пісня «Містичний вальс» групи «Пікардійська терція»:

Плавно по залі в танці блукає пара містична,  
Дві тіні зійшлися, щоб розійтися на ще одну вічність,  
Тінь короля, що давно загубив корону,  
Тінь чарівниці, котра загубила вроду [291].

В інтерв'ю письменниця згадує: «Пісня мене просто вразила мелодійністю, ліричністю і красою сюжету. Потім в мене десь рік «крутилася в голові» ця ідея, і я вирішила, що з цього таки щось вийде. Щось у стилі «фентезі», бо я казки люблю взагалі...» [170].

Загальновідомо, що жанр романсу утверджує цінності любові й родини в житті кожної жінки як вершинні, абсолютні. Заради них можна зректись навіть найуспішнішої кар'єри в діловому світі. Історія, яку розповідає «рожевий» роман, – це історія жіночої ініціації, головного в житті випробування, що полягає в завоюванні чоловіка – Прекрасного принца. Відповідно до сюжетної схеми чарівної казки, базованої на структурі ритуалу ініціації, випробування герої проходить в іншому світі (наприклад, у зачаклованому лісі, в морському чи підземному царстві). Головна героїня «Містичного вальсу» Світлана Сушко, фармацевт, менеджер ВАТ «Київлікпрепарат», потрапляє до фентезійного світу – чарівної країни Рутенії. Там вона, вже як чаклунка, знаходить і втрачає свою любов – короля Олеся. Повернувшись до реальності, молода жінка знов зустрічає коханого, директора львівської фірми «Галичмедсвіт», і роман продовжується, щоб завершитися весіллям. Таким чином, композиційно твір розпадається на три частини: а) події до перенесення в Рутенію (глави 1–5); б) події у фантазійному світі (глави 6–21); в) події після повернення (глави 22–23).

Кожний із головних героїв, а також деякі другорядні та епізодичні персонажі, мають двійників в альтернативному світі. Світлана, яка у світі теперішньому є бізнес-леді, у фантазійному пізнає ціну справжнього почуття й жертвує собою заради коханого. У двох реальностях діють різні моделі фемінності: самореалізована, успішна жінка-кар'єристка – і віддана й жертвна закохана. Перша модель співвідноситься із феміністичними, модерними цінностями, друга – з патріархальними уявленнями про роль жінки в суспільстві. Згідно із жанровими конвенціями, патріархальна модель повинна торжествувати: власне, головна героїня мусить усвідомити її як свою долю і прийняти добровільно.

Реальний світ для Світлани – це бізнес-середовище, де вона має репутацію «залізної», «змії», ба навіть «істеричної фригідної сучки»: «...це холнокровне створіння, потвора, яку Бог задля маскування або з притаманним йому почуттям гумору наділив янгольською зовнішністю» [499, 5]. Героїня наділена всіма потрібними для ділової жінки рисами: вона енергійна, ініціативна, підприємлива, розумна й самостійна. В образі Світлани-менеджерки натрапляємо на мілітарні штрихи, що уподібнюють її до амазонки, діви-воїна: вона пересувається «галопом, як бойова конячка» [499, 5], «Не дівка – танк: пре до мети, заплющивши очі, і не дивиться, що там тріщить під чобітьми – гілки чи голови» [499, 8]. Розвивається стереотипний образ жінки-стерви, яка користується вродою в бізнесових цілях, викликаючи задрісну ненависть у менш успішних колег-чоловіків: «Чорти б забрали цю спокусливу гадюку! Вона до кожного вповзе і в душу, і в ліжко! Вважає, мабуть, що ніхто не знає, як вона того австріяка обробляла...» [499, 11]. Світлана відчуває зневагу до чоловіків, визнає себе мізан-

тропом, чиє існування – це постійна й жорстока боротьба за місце під сонцем, а світ для неї є пустелею.

Авторка роману простежує, як сформувався такий жіночий тип. У юні роки героїня «Містичного вальсу» пережила страшну трагедію: смерть коханого, загибель сина, зраду найближчих людей – батька й матері. Задавлена психічна травма призвела до того, що дівчина замкнулася в собі, перестала довіряти людям, наче закам'яніла в самоізоляції в образі «тієї, яка так уперто доводила всім, що вона самодостатня і тим щаслива, що вже і сама в це повірила. Повірила, що не потребує ані сильного плеча, ані жилетки, в яку можна виплакаться, ані дружніх жартувань, ані тепла – того, яке не дасть жоден вогонь, окрім сердечного, людського вогню» [499, 46]. Характер героїні співвідноситься з двома жіночими казковими персонажами. По-перше, це – Снігова Королева, що корелюється із зовнішньою оболонкою, іміджем, «маскою» Світлани. По-друге, Спляча Красуня, яка багато років чекає на поцілунок Принца, що поверне її до життя; такий аналог внутрішнього світу дівчини.

Презентуючи героїню як бізнес-леді, Наталка Шевченко злегка торкається теми чаклунства, що постає метафорою виняткового успіху. Директор фірми Василь Петрович Стоян називає Світлану магом, схвалюючи легко підписаний нею контракт із австрійським підприємством «Острайхфарм». Героїня сприймає таке означення іронічно: і вона сама, і колеги знають, що секрет її чарів – це «гарна фігура і витончене личко» [499, 8], тому для недоброзичливців вона – «відьма везуча» [499, 10].

Більш розгорнуті містичні втручання в сюжет починаються з відрядження Світлани до Львова задля укладення угоди з «Галичмедсвітом» в особі його шефа Олексія Яницького. У першій композиційній частині варто відзначити п'ять моментів, які дозволяють віднести твір до жанру паранормального романсу.

*Апеляція до «львівського міфу».* Стародавнє галицьке місто зображується як містичне, загадкове, саме в ньому знаходиться невидимий «портал» переходу в альтернативний світ. Для головної героїні місто Лева є частиною персональної міфології: тут минула безтурботна студентська юність, тут дівчина вперше покохала. Попри нещасливий фінал її роману, Світлана милується Львовом: «Як вона любила це місто! ...Навіть пекучий біль гіркої, трагічної втрати не змінив її ставлення до міста Лева. Ніщо в цілому світі не могло б його змінити! Вона знала кожну львівську вуличку, кожний камінець брукувочки, вона відчувала дух міста і пройнялася ним назавжди» [499, 33-34]. У тексті Львів зіставляється з Києвом: столиця для Світлани – місто «важке», «амбіційне», «гонорове», з якого, до того ж, під впливом європеїзації «зі свистом вивірюється... дух» [499, 66]. У Львові ж збереглася атмосфера старовинного міста, де можуть траплятися дива.

*Розмови з Богом.* Головна героїня має внутрішній голос, хтось неначе розмовляє з нею «від імені Бога»: втішає, остерігає, дає мудрі поради. Світлана стала чути цей голос після перебування в лікарні, де вона втратила новонародженого сина. Дівчина боїться відкритися оточуючим, які можуть побачити в цьому її божевілля. Можна сказати, що зазначена здатність є екстрасенсорною – отже, героїня сприймається читачами як незвичайна жінка.

*Образ відьми.* Випадковими супутниками Світлани в поїзді стали батько Іванко, син Ясь і мати Ія, яка зізнається героїні, що є відьмою-ясновидицею із «загостреним чуттям» [499, 35] і може читати думки й передбачати події. Фігура відьми логічно мотивує прийом антиципації: Ія провіщає, що доля зведе Світлану з її братом, який, за збігом обставин, є Олексієм Яницьким, директором «Галичмедсвіту» («Я знаю, а син відчуває – вони приречені бути разом» [485, 51]). Другу відьму героїня зустрічає в офісі львівської фірми – це секретарка Зоряна, яка наперед знає про прихід Світлани. У цьому епізоді в єдиний вузол сплетені міф Львова і відьма як демонологічний образ: «Ви що, теж відьма? В цьому місці їх безліч. – Дівчина засміялась. – Так, Львів до цього захоочує. В місті магії якось і незручно бути звичайною жінкою. Аура чарівності ліпша за будь-яку красу, чи не так?» [499, 65].

*Різдвяний хронотоп.* Католицьке Різдво традиційно характеризується як «час чудес» [499, 43], «свято тепла і любові» [499, 31]. З одного боку, героїня, не маючи родини, відлучена від святкування, ще й перебуває далеко від дому, в дорозі. З іншого боку, вона, за щасливою випадковістю, опиняється в колі повноцінної благополучної сім'ї, усвідомлюючи глибший смисл Різдва, а згодом, в альтернативній реальності, знаходить близьку людину, щоб у фіналі й самій стати коханою дружиною. Зі Світланою трапляється справжнє різдвяне диво: вона в буквальному сенсі потрапляє до казкової країни Рутенії. Там відбувається внутрішня метаморфоза героїні: з жінки-кар'єристки народжується жінка любляча.

*Образ Святого Миколая,* який з'являється перед Світланою як старенький дідусь-жебрак, і дівчина прилаштовує його ночувати до свого готельного номеру, взамін отримуючи благословення. Заради того, щоб поселити старого в готелі, героїня відкладає ділову зустріч і в результаті запізнюється на неї на чотири години. Світлана упевнено пояснює жебракові: «Усі справи можна відкласти, окрім добрих справ. Вони не чекають» [499, 55]. Дідусь також виявляється таємничим чоловіком: він тлумачить героїні божественний промісел: «...Творець – найщедріший кредитор і дуже порядний боржник. Він завжди сплачує свої рахунки і прощає іншим їхні провини», натякаючи, що «про це дізнався не з чуток» [499, 57], хоча Світлана сприймає ці слова як марення. Таємниця дідуса-жебрака розкривається в третій частині романсу. Колишній коханець героїні Крістіан, який випадково побачив відвідувача готельного номеру, описує його як поважного старця в золотому вінці, в золотій

ризі, із сивою бородою, схожого на православного священика під час свята. За цими рисами Світлана вгадує Святого Миколая, який подарував їй казкову подорож і палке кохання за її добрий вчинок. Здогадку дівчини підтверджує божественний внутрішній голос, який запитує: «*Ти й досі сердила на Святого Миколу за те, що він закинув тебе в Рутенію? Ні. Це було випробування, раба Божжа Світлано, – якби ти не пройшла його, ти ніколи не зустріла б свого Олеся*» (курсив у тексті. – С. Ф.) [499, 366].

Як видно, протожанром для «Містичного вальсу» є різдвяна (святочна, святвечірня) історія. За дефініцією Світлани Зенкевич, це «оповідання про диво, що трапилося в період зимових свят, яке осмислене автором у контексті певної літературної традиції». Зрештою, різдвяна історія на сьогодні репрезентована не лише в мистецтві слова – це також «...чітко регламентований жанр масової кіно- й телепродукції...», що його почали опановувати українські режисери (див., наприклад, «Сніжна любов, або Сон зимової ночі» Оксани Байрак) [130, 21]. У тексті роману актуалізовано такі істотні ознаки жанру: образ знедоленого, торжество доброго серця, ствердження сімейних цінностей, неодмінно благополучний фінал, зворушлива сентиментальність, втручання чудесного в дію, диво перетворення людини. Ці риси було зауважено критиками й читачами, які означили жанр роману Наталки Шевченко як «різдвяну казку» [70] або «містичну мелодраму з різдвяним сюжетом» (Наталка Сняданко) [408].

Однією з жанрових констант містичного романсу є момент переходу, долання грані між світами. Для головної героїні це трапляється випадково: покинувши офіс львівської фірми, вона зненацька опиняється перед стіною, яка нагадує мури середньовічних міст. Світлану огортає непроникний морок, вулиця за спиною розчиняється, і дівчину просто втягує до іншого світу: «...тільки той проріз мав до себе навіть не світлом, ні, і не відблиском, а якимось дивовижним спогадом про світло, чимось, що змушувало вірити – саме там, у тому дворі є те, що поверне їй розум» [499, 69]. Героїня «...пірнула в той вхід з приреченістю душі на порозі пекла» [499, 70]. Ситуація здається їй неймовірною, схожою на галюцинацію чи сон, а саму себе вона підозрює в безумстві, відчуває не просто страх, але паніку. Опинившись у казковому світі, Світлана не може впізнати саму себе й місце, подібно до керролівської Аліси: «*Вона була не на місці. Де вона? Що з нею коїться? Чому вона так дивно вбрана? ...Ситуація туманилась, мов річка теплим ранком*» (курсив у тексті. – С. Ф.) [499, 72–73].

Цікаво, як співвідноситься вектор часової мандрівки зі статтю героя. За спостереженням Енн Марбл, *жінку-героїню* письменники здебільшого відправляють у *минуле*. Це пов'язане зі стереотипом зображення героя романсу, який має нагадувати казкового принца або шляхетного лицаря – типи, які простіше віднайти в давнину, аніж у теперішньому світі. Натомість, якщо в

часі подорожує *чоловік*, то він переміщається *із минулого в майбутнє*, знову ж таки, складаючи гідну пару сучасній жінці. Як бачимо, в романі «Містичний вальс» спрацьовує перша модель, у фіналі вона доповнюється мотивом переміщення в часі пари закоханих: із Рутенії до України ХХІ століття потрапляє і Світлана-чаклунка, і король Олесь.

Характерним для романсу про альтернативну реальність є обігрування різниці між двома світами, що виявляється і в архітектурі, і в звичаях, і в побуті. Головна героїня «Містичного вальсу» в чарівній країні Рутенії є не менеджером фармацевтичної фірми, а чаклункою, яка прийшла до міста, щоб урятувати від таємничої недуги короля Олесья. Як медик, Світлана вмент розпізнає у хворого ознаки крупозної пневмонії, для лікування користується антибіотиками, що дивом залишилися в її дорожній сумочці. Прогресивна медицина для мешканців Рутенії виглядає нічим іншим, як магією, а швидке одужання короля придворні й містяни тлумачать як торжество чарів. Світлана в казковій країні набуває статусу цілительки. Слід наголосити, що хвороба головного героя – поширений мотив у сучасному романсі. Він дозволяє продемонструвати, що жінка здатна бути турботливою, ніжною дружиною, а згодом і матір'ю.

У казковій країні головна героїня є типовим образом Іншої – вона чаклунка, вдягнена й зачесана відповідно до свого статусу, вона – чужинка, «зайда», «прийшла відьма», «приблуда», а за висловом короля – «гостя із зірки» [499, 144]. Подруга Зоряна каже їй: «Цікава ти жінка, чаклунко. В мене двоїсте відчуття: з одного боку, ти наша, тутешня – і мова, і звичаї дуже подібні, а з іншого – наче з неба впала» [499, 154]. У погляді рутенців, зверненому на неї, надія на допомогу змішується з недовірою, нерозумінням. Як на середньовічну жінку, Світлана поводить надто впевнено, тримається незалежно. Вона дозволяє собі сперечатися із головою ради старійшин, не підкорятися наказам короля, як лікарка вільно розпоряджається в його спальні. Дівчина нарікає на чоловіків, які вважають себе розумнішими за жінок і не доводять це вчинками, що характерно для обох реальностей; вряди-годи фіксує прояви чоловічого шовінізму. Можна сказати, що від початку в Рутенії героїня поводить як емансипована особа, чим шокує оточуючих. Гумористичний ефект справляє вживання нею сучасних слів, незрозумілих для середньовічної людини (наприклад, «стриптиз»).

Істотним для змалювання відмінностей між двома світами є діалог Світлани з королем, присвячений шлюбу і відповідним звичаям. Порівняно з Україною, Рутенія описана як простір любовної мрії, жіночої фантазії. Її мешканці сповідують поетичну релігію Світла, вони одружуються лише з кохання, що перевіряється кількома містичними випробуваннями. Під час весілля рутенці складають одне одному віршовані присяги, наречений схиляє коліна перед обраницею на знак покори. У розмові з королем Олесем дівчина намагається пояснити йому, як функціонує інститут шлюбу в її країні. Вітчизняні

звичаї, як-от «шлюб із розрахунку» або «фіктивний шлюб» безконечно дивують правителя Рутенії, який вважає світ, де таке існує, «шаленим» [499,].

Важливим є український колорит у зображенні альтернативної реальності. Рутенія постає як стародавня Україна, але не історична, а міфічна. Це легендарна утопічна держава, образ якої прозирає з тисячолітньої давнини. Наталка Шевченко абсолютно свідомо надала їй національного забарвлення, можна сказати, що письменниця не тільки романтизувала, фемінізувала, але й українізувала жанр фентезі. Інна Корнелюк, рецензентка видання «Поступ», схвально відгукнулася про локалізацію жанру: «...крізь найхитромудрішу патетику, романтику, історію, казку має пробиватися щось щиро українське» [216]. Легко помітити, що «портал» переходу до утопічної Рутенії-України письменниця розташувала у Львові, а не в Києві, а сама казкова країна багатьма рисами нагадує про Галицько-Волинське князівство. Так у романі актуалізується ще одна грань міфу Львова як міста-носія справжньої, предковичної української ідентичності.

Центральний конфлікт у творі є суто любовно-психологічним, як і належить жанру містичного романсу. Король Олесь постає перед Світланою як ідеальний чоловік: вродливий, хоч і не за сучасними стандартами, ставний, зі шляхетними жестами, наділений невідпорним магнетизмом, кришталевим голосом. Він – пристрасний закоханий, який вміє поетично висловити свої почуття. Героїню зтягує любовний вир, вона нарешті відчувається щасливою і зцілюється від минулої трагедії. Для романсу про альтернативну реальність суттєвим жанротворчим елементом є бажання / небажання героя повернутися до свого світу, яке символізує вибір між почуттям і обов'язком чи звичкою. Закохана героїня «Містичного вальсу» не може переконати себе в тому, що справді хоче назад.

У сюжеті казкової оповіді, на нашу думку, реалізована схема Попелюшки: між чаклункою-чужинкою і королем – значна соціальна різниця, вони не пара один одному. Сюжет ускладнено мотивом любовного трикутника, також обов'язковим для романтичної белетристики. Король одружений з нелюбою жінкою Ією, тому взаємне щастя для пари закоханих видається недосяжним. Трикутник окреслюється не стільки з трьох осіб (Світлана – Олесь – Ія), скільки між жінкою, чоловіком і владою. Обурені неприхованим позашлюбним зв'язком короля, рутенці викликають його на суд, де він повинен вибрати між короною і коханкою. Вибір дається героєві тяжко: попри сильну пристрасть, він обирає владу, дбаючи про державні інтереси. Покаранням для Олеся стає втрата не тільки коханої жінки, але й розуму, достоту, як у пісні «Пікардійської терції». Через п'ять років Світлана застає короля практично безтямним, він не впізнає чаклунку. У розпачі дівчина вистрибує з вікна палацу, однак не гине, а повертається у звичайну дійсність, на львівську вулицю, в той же час, звідки перенеслася до Рутенії – хіба що минуло дві години.

Пізнавши палке кохання в казковому світі, Світлана знову втрачає його у своїй реальності: як їй здається, «...він – то все мара, облуда, сумне видиво, яке ніколи не обросте плоттю реальності, міраж, в якому знайомі їй люди вбралися в князівські шати й набули невластивих їм рис» [499, 325]. Однак перебування в Рутенії докорінно змінило життєві пріоритети героїні. У розмові з Крістіаном Мюллером, співвласником компанії «Острайфарм», Світлана зауважує, що тепер їй подобається ідея вести дім: «Щоб у домі був затишок і звучав дитячий сміх» [499, 338]. Цим вона без міри дивує австрійця, який не очікував почути подібне від бізнес-леді. Дівчина розкаюється в колишній легковажності, засуджує себе за те, що сплутувала секс і ділові стосунки, використовувала своє тіло заради вигідних контрактів. Розлуку з королем Олесем вона розуміє як покарання за використання чоловіків. Крістіан у відповідь визнає себе винним у такій поведінці Світлани: «А може, твоя поведінка – то відплата за всіх ображених жінок світу, за всіх, хто потерпає від... мужчин» [499, 336].

Упізнавши коханого в Олексіїві Яницькому, який прибув із візитом до київської фірми-партнера, головна героїня негайно отримує від нього шлюбну пропозицію і постає перед вибором: київська кар'єра чи львівське сімейне щастя. Але насправді вибору для жінки вже не існує. Тепер Світлана вважає саму себе особою консервативною і проголошує прямо-таки патріархальні істини: «...я переконана, що дружина має слідувати за мужем своїм, а не навпаки». Прикметно, що аксіома супроводжується внутрішнім голосом, який радіє, що в героїні змінилися цінності: «*Хух, не дарма я стільки часу промивав тобі мізки!*» (курсив у тексті. – С. Ф.) [499, 366]. Виходить так, що рішення менеджерки буквально відповідає божественному промыслу. Отже, з двох моделей фемінності письменниця для своєї героїні обрала патріархальну: дівчині за упокорення належить казкова винагорода у вигляді люблячого і любого чоловіка, заможного власника фірми, який відвозить її в дорогий серцю Львів. Фінал містичного романсу наочно демонструє обов'язкову формулу «*happily ever after*», доповнену потоком солодкавих освідчень на кшталт: «...усе моє життя було лише передчуттям зустрічі з тобою. Тепер воно належить тобі» [499, 364].

На наш погляд, перша і третя композиційні частини «Містичного вальсу», безумовно, повністю відповідають жанровим конвенціям романсу. Проте внутрішня, «казкова» частина чимось невловимо нагадує про гендерні колізії жіночої літератури – від Лесі Українки та Ольги Кобилянської – до Ліни Костенко, Оксани Забужко, Софії Майданської й Теодозії Зарівної. Мотив жертвовної жіночності, знедолення жінки через зраду або негідний вчинок чоловіка, який у вирішальну мить віддає перевагу іншим цінностям (владі, грошам, побутовому комфорту, кар'єрі, мистецтву тощо), споріднює твір популярної белетристики з українською класикою. Це той мотив, що



його точно описала Оксана Забужко в «Польових дослідженнях з українського сексу» як «культ трагічної любові» [138, 105], «...намагаючись», за словами Ніли Зборовської, «зрозуміти чоловічу двоєдушність: чому він – завше з «лжею на устах і на чолі», а вона – «з плачем роздертої душі», чому їй – Мавкою (або Марусею Чурай), а йому – Лукашем (або Грицьком)» [157, 112]. Покинута коханим, змушена сама йти до Чорного лісу, Світлана карається через вчинок Олеся, однак знаходить у собі сили простити й повернутися до нього – точнісінько як Мавка, яка повертає зрадливому Лукашеві-вовкулаку людську подобу («в душі знайшла я слово чарівне, що й озвірілих в люди повертає»). Тому не зовсім психологічно мотивованим виглядає в третій частині книги розкаяння Олекси Яницького й надто швидке прощення Світлани. Фінал роману доводить, що серйозні і по суті своїй трагічні конфлікти, що ведуть до смерті, духовної катастрофи, в популярній белетристиці розв'язують легко, навіть механічно, «по-казковому». Жертва, яку героїня принесла заради любові в альтернативному просторі, доконче має бути винагороджена «гепі-ендом» у теперішньому часі.

### 2.3. Сучасна мелодрама: мрія про ідеального чоловіка

Масова література виступає резонатором актуальних соціокультурних тенденцій, які «зчитуються» і на проблемно-тематичному рівні, і в сюжетобудові, і у виборі персонажів, який ніколи не буває випадковим. У цьому сенсі вельми показовим є вибір «героя-коханця» в жанрі сучасної мелодрами. Тенденція пошуків сильного героя, національного супермена у творах пригодницького жанру своєрідним чином віддзеркалилася в традиційно «жіночих» жанрах. Не дивно, що захоплені погляди авторок спрямовані в бік *героїв нашого часу*: олігархів, можновладців, успішних бізнесменів. Адже саме вони спроможні забезпечити безпроблемне існування сучасній героїні, наблизити її життєвий рівень до омріяного європейського чи американського стандарту.

Для розгляду ми обрали три твори: повість Марії Матіос «Учора нема ніде», що увійшла до її книги «Фуршет», роман Марини Гримич «Егоїст» і цикл романів Лесі Романчук «Не залишай». Стосовно перших двох нас зацікавило функціонування моделей популярної белетристики в текстах, які балансують на грані масового й серйозного мистецтва. Книгосеріал Лесі Романчук презентує насичений гендерний дискурс – свого роду художню лабораторію, в якій маскулітні типи випробовуються новітніми реаліями. Мелодраматичність усіх трьох творів ми розуміли широко: як зосередженість на любовних стосунках чоловіків і жінок. Проте всі три тексти наближаються до жанру так званої «соціальної мелодрами», в якій романтична лінія нерозривно пов'язана з актуальними й болючими суспільними питаннями.

### 2.3.1. «Амури» влади з народом (Гендерний аспект повісті Марії Матіос «Учора нема ніде» на тлі романів Тетяни Устінової)

Кастинг на роль літературного «героя-коханця» в масовій культурі останніми роками виграє «олігарх» (тип, трактований широко – як надзвичайно заможний підприємець і/або високопосадовець-політик, а не вузько-термінологічно). У російській белетристиці до цього ряду можна зарахувати персонажів детективної прози Тетяни Устінової – Дмитра Білоключевського («Олигарх с Большой Медведицы») та Тимофія Кольцова («Персональный ангел»). Зустрічається ця постать і в «Глянці» Юлії Висоцької (Міша Климов), і в «Антиглянці» Наталії Осс (Олександр Канторович), і в романах Оксани Робскі «Casual», «Про любов/off/on», Ольги Черних «Влюбить в себя олигарха» (Ігор Мешков) та ін.

Посилений інтерес до постаті «олігарха» засвідчують «матримоніальні» поради: книги Ксенії Собчак та Оксани Робскі «Замуж за миллионера, или Брак высшего сорта» та Петра Лістермана «Как запутать олигарха». Міфи про сучасних олігархів підживлюють кінематограф. Російський режисер Павло Лунгін зняв популярну стрічку «Олігарх», базуючись на книзі Юлія Дубова «Большая пайка». Образ протагоніста Платона Маковського є збірним, однак у ньому вгадуються риси опального Бориса Березовського. Популярний образ олігарха активно експлуатує сучасна поп-музика (пісні «Хлопці-олігархи» Кузьми Скрябіна, «Руки прочь от олигархов» групи «Отпетые мошенники» та ін.).

Новітні тенденції маскульту відбилися в дзеркалі критики: літературним варіаціям сучасного міфу присвячені статті Ольги Бугославської «Образ олигарха в пам'ятках писемності» («Знамя», 2007 р., № 8) та Романа Арбітмана «В обіймах олигарха» («Нева», 2007 р., № 3). Останній, виходячи з тези про образ олігарха як модний та комерційно успішний бренд, докладно розглядає жанри політичного детективу й політичного трилера в російській масовій літературі, де репрезентовано актуальний життєвий матеріал. Принагідно критик скаржиться на низький художній рівень «прози про олігархів» [13, 223]. Ольга Бугославська у вищезгаданій статті зупинилася на іншому аспекті літературного образу. Вписуючи міф про олігарха в загальну систему сучасної соціальної міфології, вона акцентує на тому, що він «...має пряме відношення до проблеми визнання нашим суспільством нової еліти». Критик зазначає, що масова література торкається питання походження олігархів, а також їх приватного життя, побуту. Зображуючи цей тип людини, письменники схрещують «американську мрію з традиційним російським інтелігентом» [45, 194], наділяючи олігарха шляхетністю, розумом, працездатністю, загалом підносячи до ідеалу: «...складається міф, що конструює ідеального чоловіка. Ідеальний чоловік у своєму абсолюті повинен бути олігархом, оскільки саме це становище

в максимальному ступені втілює силу й успіх» [45, 190]. У такому освітленні олігарх включається до системи образів романсу.

Вибір олігарха як «героя любовного роману» добре узгоджується із законами жанру: коханий героїні має бути сильним, успішним, «статусним» чоловіком, живим втіленням Влади, із психоаналітичного погляду – замісником символічної фігури Батька. «Олігарх» чудово вписується в архетипову для любовної белетристики сюжетну схему «Попелюшки», дозволяючи розкрити статусний конфлікт. Вибір саме такого персонажа, ймовірно, мотивується цікавістю вуайеристського стибу до закритого й тому загадково-притягального життя в «коридорах влади», властивою пересічному читачеві<sup>20</sup>. Тип «чоловіка влади» може стати приводом до суспільно-політичних та історико-філософських рефлексій про долю країни, місію її еліти, поширення соціальних пороїв тощо (однак розростання таких мотивів виводить твір за рамки масового письменства й любовного жанру).

Модне словечко «олігарх» наразі промайнуло в назвах тільки двох творів української белетристики: «Смерть олігарха» Марини Меднікової, «Кайдани для олігарха» Леоніда Кононовича. Тип же «високопосадовця» – президента, міністра, депутата – або суперуспішного бізнесмена зустрічається час від часу в книжках Андрія Куркова («Остання любов президента»), Юрія Rogozi («День народження Буржуя»), Лесі Романчук («Не залишай...»), Марини Гримич («Егоїст»). І хоча про формування новітнього типу «олігарха» як культурного героя у вітчизняному письменстві говорити завчасно, певна літературна тенденція вже окреслюється.

Спробуємо зіставити два твори, у яких сюжетна схема «love story» може бути означена як «роман із міністром»: це повість Марії Матіос «Учора нема ніде» (1997) [280] й роман Тетяни Устінової «Большое зло и мелкие пакости» (2002) [459]. Образ владного чоловіка як «героя роману» загалом є характерним для творчості обох літераторок, що можна почасти пояснити подібним життєвим досвідом: Матіос працювала в прес-службі Ради національної безпеки і оборони України, Устінова ж була держслужбовцем в Адміністрації Президента Російської Федерації, де займалася зв'язками з медіа. Гадаємо, така сфера діяльності надала письменницям унікальну можливість «інсайдерського» спостереження за політичним театром та його персонажами, що потім було використано як матеріал у творчості.

Позиціонування Устінової та Матіос у літературі неоднакове. Перша з них – бренд, чітко приписаний до масового читива, поруч із іншими авторками «жіночих детективів»: Олександрою Мариніною, Поліною Дашковою, Тетяною Поляковою, Дар'єю Донцовою. Якщо російські критики й полемізують

<sup>20</sup> І, звичайно, цікавістю до інтимного життя можновладців: інтерес такого роду задовольняють видання на кшталт книги Олени Прокоф'євої та Наталії Копосової «Роман с властью» (Москва, «Вече», 2008 р.), де описані історії кохання видатних політиків ХХ століття.

стосовно творів Тетяни Устінової, то переважно навколо питання їх жанрової ідентифікації, адже кожний сполучає риси двох формул (романсу й детективу).

У другому випадку можна говорити про «казус Марії Матіос»: нелегко визначити, на якому літературному полі працює авторка. Її «Націю», романи «Солодка Даруся», «Щоденник страченої», «Майже ніколи не навпаки» частіше розташовують на «високій полиці», тоді як книги «Бульварний роман», «Фуршет», «Містер і місіс Ю в країні укрів» визнають за «масові». Костянтин Родик, використовуючи термін Бориса Дубіна, називає останні «замість-творами», необхідними для підтримання зіркового іміджу письменниці [363, 13]. До такого поділу критиків підштовхують висловлювання самої авторки в інтерв'ю<sup>21</sup>. Проте однастайності в цьому питанні немає. «Солодкаво-сентиментальний» стиль Матіос є підставою для маркування її романів як «попсових», «жіночого кітчю».

Роксана Харчук у навчальному посібнику «Сучасна українська проза: Постмодерний період» (2008 р.) зазначає: «Твори М. Матіос, навіть ті, в яких вона намагається «законсервувати час і людину», «осмислити буття у різних його проявах», переважно належать до масової літератури, яку критика подає як загальнонаціональний контекст» [472, 69]. Дискусія про «масовість / немасовість» творчості Марії Матіос пожвавилася у зв'язку із виходом «подвійного» роману «Москалиця. Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» (2008). Оглядаючи літературні новинки за рік, критик Тетяна Трофименко твердить, що «...книжка Матіос представляє собою той тип кітчю, котрий склався в українській літературі в добу романтизму з його замилюванням у фольклорі, демонічних образах та трагічній роздвоєності внутрішнього світу персонажа, а в часи модернізму був суттєво доповнений зосередженістю на особливих психічних станах, еротизмом, некрофілією, позою артистизму та тяжінням до екзотичності» [441].

На наш погляд, критиків і читачів може вводити в оману маркетингова стратегія «розкрутки» Марії Матіос як «бренду», що більш властива масовій літературі: рекламні акції, автограф-сесії, безпосереднє спілкування з читачами, в тому числі в Інтернеті. Абсолютно погоджуємось із міркуваннями Ярослава Голобородька: «Марія Матіос – це класична соціумна письменниця, яка, м'яко кажучи, зовсім не байдужа до характеру, ритмічності, щільності своїх зв'язків із суспільством та свого іміджу в його рецепції-потрактуванні. Пречудово розуміючи, що новітній літпроцес – як спорт, в якому, щоб триматися «на виду», «на плаву», «на поверхні», необхідно показувати високі

---

<sup>21</sup> Марія Матіос: «Не відкрию Америки, якщо скажу, що книги «Солодка Даруся», «Життя коротке» і «Нація» – все моє «я» без залишку і тайн: ментальне, світоглядне, внутрішнє, інтимне... Це як мій «лівий» почерк. Вся інша проза – «Бульварний роман», «Фуршет від Марії Матіос», «Щоденник страченої» – те саме «я», але помножене на літературний досвід, або, якщо говорити нескромними словами, на певну майстерність правої руки» [277]; «А «Фуршет» із «Нацією» порівнювати не слід. Це все одно, що порівнювати діловий костюм і вечірню сукню» [278].

результати, вона абсолютно слушно чинить, коли з гордовитою постійністю нагадує соціуму про свої креативні інтенції, регулярно випускаючи власні тексти й беручи участь у літературних змаганнях. Соціумний інтерес треба підтримувати – одне з основних її «золотих правил» [93, 45]. Однак відповісти на питання про масовість / елітарність прози Матіос можна виключно на основі аналізу конкретних творів, зіставивши її тексти з однозначно формульними зразками жанру, яким є, наприклад, роман Тетяни Устінової «Большое зло и мелкие пакости».

У літературній критиці закріпився імідж Тетяни Устінової як «співця олігархів». У романі «Олигарх с Большой Медведицы» письменниця зачепила резонансну і вкрай болючу для російського суспільства тему: суд і ув'язнення бізнесмена Михайла Ходорковського, чий риси вгадуються в головному герої Дмитрові Білоключевському. Драматичні події були використані видавництвом у піар-кампанії роману. Як повідомляється на офіційному сайті Устінової, окремих примірників книги авторка привселюдно підписала й передала адвокатам засудженого разом із особистим листом-зверненням до Ходорковського, де висловила віру в його добре майбутнє, за що отримала подяку від нього [320].

В інтерв'ю Устінова раз у раз відхрещується від образу, нав'язаного медіа: «...Ось що кумедно. Я написала 17 романів. У них 17 головних героїв. Із них олігархів – 2. Два! Не п'ять. Не сім. Не одинадцять. І ось тут вступають у життя жіночі уявлення про щось. А саме про олігархів. Значить так. *Жінці здається, що чоловік олігарх, лише тому, що він приймає рішення...* Вони всі просто нормальні чоловіки і ніякі не олігархи!» (курсив наш. – С. Ф.) [458]. (Цю дефініцію маскулітності можна зіставити з міркуваннями головної героїні роману Наталії Осс «Антиглянець» Альони Борисової, журналістки, закоханої в олігарха: «Мне всегда нравились мужчины, движущие горами. Потоками, баррелями, мегатоннами. Герои, определяющие судьбы масс. Олейникова [колега Альони. – С. Ф.] восхищалась хулиганами типа Джонни Деппа, лохматými оборванцами. А я, как Керри Брэдшоу, всегда считала – сексуальность, спрятанная под броней делового костюма, ярче и горячее, чем все спецэффекты пиратов Карибского моря. *Сексуальность – она ведь в масштабе решений, которые способен принимать мужчина*» (курсив наш. – С. Ф.) [326, 121–122]).

Характерна формула для «кримінальних романсів» Тетяни Устінової – стосунки між Попелюшкою, немолодою, не завжди вродливою і не завжди професійно успішною (а якщо й успішною, то з невлаштованим особистим життям), та владним чоловіком – багатим підприємцем, колишнім олігархом, претендентом на губернаторську посаду, міністром. Російська дослідниця Ірина Гаврикова стверджує: «Червоною лінією в кожному окремо взятому тексті проходить тема самотньої жінки, яка заслуговує на побутове жіноче

щастя, але вимушена боротися з обставинами, які втягають її у колообіг подій, часом їй непідвладних, часом незрозумілих, часом лякаючих, але таких, що ведуть до логічного позитивного результату. Насамкінець текст будується за жорстким каноном чарівної казки і принц на білому коні (читай – білому «Мерседесі») відвозить героїню в захмарну далечінь, у свій чарівний світ, де і їй, стражденниці, знайшлося місце» [80].

У романі «Большое зло и мелкие пакости» центральна колізія зав'язана навколо замаху на вбивство пересічної жінки Марусі Суркової після зустрічі колишніх однокласників. Слідство спочатку обирає хибну версію, виходячи з того, що на зустрічі була присутня VIP-персона – федеральний міністр у справах друку та інформації Дмитро Юрійович Потапов. За логікою правоохоронців, куля мала призначатися йому й поранила Суркову суто випадково. Паралельно з розплутуванням детективного вузла розвиваються стосунки між міністром і його колишньою однокласницею. Потапов, відчуваючи провину перед Марусею, відповідальність за неї, береться нею опікуватися, охороняти від нападників, у фіналі одружується з нею.

Образ можновладця Устінова відтворює як підкреслено нетиповий, наприклад із точки зору його охоронця: «...міністр какой-то чудной – за руль норовит сам сесть, охрану все время по домам отправляет. Никакого уважения к статусу» [459, 17]. Потапов почувається чужорідним елементом у владній вертикалі, не тішиться підвищеною увагою преси й доступом до державних благ, вирізняється здоровим глуздом і почуттям гумору. Не наділений винятковими здібностями з дитинства, він стає «свідомим кар'єристом»: «Он сделал карьеру просто потому, что с детства мечтал ее сделать. Ему очень хотелось сделать карьеру, чтобы родители могли им гордиться» [459, 117]. Дмитро Потапов радше грає роль можновладця, переживаючи відчуження від власної посади, а всі зовнішні атрибути влади вважає обтяжливими. Він відчуває байдужість і зневагу до своєї «статусної» коханки – редакторки модного журналу «Блиск» Зої Пітерс («красавица, умница, интеллектуалка, тонкая штучка, черт бы ее взял» [459, 120]).

Натомість образ Марусі Суркової повністю антитетичний щодо образу Зої: звичайна нещаслива молода жінка, мати-одиначка, яка сама виховує сина Федора й ледь животіє на зарплатню секретарки. Вона і через 15 років після випуску зі школи залишалася «облезлой молью» во все сезонном пальтишке» [459, 120]. Пересічність героїні підкреслена її навмисне «простонародним» ім'ям Маруся і прізвищем, яке асоціюється зі слабким безмовним звірятком. У соціальному відношенні Потапов і Суркова повністю протилежні, начебто з різних світів люди. Однак саме Маруся – колишня однокласниця й частина минулого героя – здатна повернути міністру його самого «справжнього», таким, яким його знають лише найближчі родичі і яким він був у дитинстві. Устінова вводить до тексту психологічну деталь: рідкісний

шоколадний колір очей жінки нагадує Потапову колір хутра його улюбленої дитячої іграшки – ведмедика. Проста і природня, героїня здатна відновити самототожність посадовця: «Он странно чувствовал себя в ее квартире – спокойно и на месте. Он так чувствовал себя только дома, у родителей. Он начал играть в эту игру в тринадцать лет и не переставал играть никогда. Он играл на работе, играл в высоких кабинетах, в постели с Зоей и всеми ее предшественницами, у которых было разное назначение – с одними он получал светский лоск, с другими укреплял позиции, с третьими просто развлекался. Играть было легко или трудно, в зависимости от состава труппы, но играть нужно было всегда. И только в Маниной квартирке, среди бедных стен и школьных тетрадок ее сына он не играл. Просто жил. Вернее, у него получалось просто жить» [459, 310–311].

Застосовуючи прийоми «наївного психоаналізу», загалом характерного для масової літератури («всі ми родом із дитинства»), письменниця пояснює симпатію Потапова до Марусі його дитячими психологічними травмами. Батьки не приховують від сина те, що він прийомна дитина і що його рідна мати відцуралася від малюка. Устінова натякає, що це могло стати причиною глибинного комплексу неповноцінності в чоловіка, незалежно від того, що прийомні батьки оточили його любов'ю і турботою. Шкільна закоханість у першу красуню в класі Діну Больц, яка жорстоко повелася з ним, певно, спричинила прихований страх перед жінками, недовіру до них (це відчутно в стосунках із коханкою Зоєю). Опікуючись Марусею і захищаючи її, Потапов, боязкий і невпевнений у душі, реалізує себе в ролі сильного чоловіка, здатного турбуватися про слабку жінку. Він бачить себе прекрасним шляхетним лицарем, який рятує бідну принцесу. Це допомагає герою відновити власну гендерну ідентичність.

Взаємини Потапова і Марусі проблематичні для обох, ускладнені високим суспільним становищем героя. Міністр як «публічна персона» мусить жити за неписаними законами, зважаючи на думку оточення: «...я министр правительства Российской Федерации. Я не должен ночевать в хрущевках и жарить антрекоты. Это не по правилам» (курсив у тексті. – С. Ф.) [459, 262]. Самотня жінка почуває дискомфорт від присутності чужого і владного чоловіка у власній оселі, ніяковіє, соромиться себе хворої і бідності своєї квартири («Как принято обращаться с министрами, Маруся не знала вовсе. И красавица Зоя маячила на горизонте...» [459, 252]). Між героями відбувається тяжка сцена, коли Маруся, прагнучи звільнити Потапова від «хибного почуття обов'язку», намагається вигнати його зі своєї квартири назавжди. Сварка ведеться насправді навколо питання про владу і підлеглість у їхніх стосунках, і в її фіналі за свідомим вибором Марусі (вона вибачається і просить Дмитра лишитися в неї) влада закріплюється за героєм, довершуючи його самовідчуття повноцінного, сильного чоловіка, здатного впокорити жінку – своєрідний реванш за кривду Діни Больц.

У змалюванні Устінової Потапов – «шляхетний герой», справжній чоловік, здатний відкинути соціальні умовності, захистити кохану жінку, взявши на себе її клопоти. Однак не може не дивувати дратівливо-грубувата манера чоловіка спілкуватися з Марусею: раз у раз він називає її «дурою», звинувачує в нетямущості, навіть шлюбну пропозицію робить в образливому тоні, зовсім як «суворий учитель» погрожуючи негайним розлученням, якщо героїня не виправить свою поведінку (!). Можна здогадатися, що в такий спосіб стверджуючи владу над коханою жінкою, Потапов позбавляється власних страхів і комплексів. Модель взаємин між героями – «батько й дочка», на наш погляд, символізує патерналізм у стосунках «народу» (Маруся) і «влади» (міністр). Порядність і шляхетність, нетиповість Потапова стосуються виключно сімейно-особистісної сфери, в політиці ж він дотримується загальних «правил гри» пересічного кар'єриста, будучи в міру цинічним: «Какие бы то ни было принципы у Потапова отсутствовали начисто. Пожалуй, он не стал бы работать на фашистов или каких-нибудь оголтелых коммунистов, а все остальное – сколько угодно» [459, 118]. Однак Марусю Суркову «політичне обличчя», «репутація», моральність героя абсолютно не цікавлять, принаймні, про це немає жодної згадки в тексті. Зрозуміло, що рефлексії такого роду романсовій формулі не властиві.

Формулу «роману з владою» Марія Матіос використала в повісті «Учора нема ніде», яка була написана в 1995-1996 роках, надрукована вперше в журналі «Криниця» в 1997 році (число 1-3), а згодом увійшла як складова частина до книги «Фуршет» 2002 року. Має рацію професор Нінель Заверталюк, говорячи про те, що «книгу «Фуршет від Марії Матіос»... не можна безапеляційно назвати звичним «вибране», оскільки твори, що постали в ній поруч, при всій їхній жанровій, сюжетній і стильовій специфічності складають єдиний текст, об'єднуючим чинником в якому є дві концепції Страви і Почуття» [150, 519]. Очевидно, враховуючи внутрішню естетичну цілісність, Галина-Параскева Рижкова визначила жанр «Фуршету» як «роман у новелах» [360, 13].

Марія Матіос поділила тексти своєї книги на дві групи: «сСтрави» (кулінарні рецепти) і «сПрави» (життєві історії). Повість «Учора нема ніде» належить до других. Твір має підзаголовок – авторське жанрове означення: «Українська мильна love story», яке прив'язує його до контексту масової культури, причому водночас до двох її явищ: серіалів та романсів.

Позаяк письменниця торкається ризикованого матеріалу, то до твору вона додала «ПЕРШОЧЕРГОВЕ ЗАСТЕРЕЖЕННЯ АВТОРА», по суті дисклеймер, який попереджає про випадковість будь-яких аналогій із приватним життям знаних політиків і про фіктивність усієї історії. Подібно до Оскара Вайльда, який стверджував первинність мистецтва і вторинність дійсності, українська літераторка наголошує на тому, що «політики своїм життям лише копіюють сценарії, придумані їм Богом і трансформовані мислителями», апе-



люючи також до висловлювання неназваного «популярного громадського діяча» («політики ніколи не випереджали поетів і мислителів» [280, 143]).

Однак у постскрипті авторка висловлює думку про те, що «це застереження можна написати з точністю до навпаки (і якщо хтось справді упізнає себе, то так йому і треба)...», яке робить суперечливим зміст вступних пасажів (таким прийомом – балансуванням на межі фікційності / документальності, очевидно, задля створення інтриги й посилення читацького інтересу, Марія Матіос скористалась і в «Бульварному романі», і в книжці «Містер і місіс Ю в країні укрів»). На нашу думку, оголення прийому – це пародіювання формульної літератури, гра з її кодом. «Застереження» авторки та 15-й розділ повісті («Спозбавленим почуття гумору можна не читати»), безпосередньо адресовані до читача, формують рамку для внутрішньої історії і створюють «ефект очуження»: автор виходить зі звичної ролі-маски й аналізує власний текст, даючи йому низку іронічних означень: «мелодрама під час чуми», «гейби читиво для домогосподарок і сентиментальних» [280, 223], «прірва ніжності і сентименталізму», «серіал у душі латиноамериканського», «висмоктаний із графоманського мізинця сюжет», «утіха тонкосльозих», «українське мило» [280, 225]. У цих автодефініціях – спроба самозахисту від майбутніх нападок критиків і прагнення пояснити й виправдати власний задум. Наявність текстової «рамки», де автор виходить за межі власного тексту, не дає змоги причислити повість «Учора нема ніде» суто до формульної літератури, масового читива. Проте звернемось безпосередньо до сюжету внутрішньої історії, де «попелюшкова» формула реалізована в схемі «роману із владою» й подано образ владного чоловіка, цим разом міністра економіки і фінансів – Вадима Олександровича.

«Попелюшка» та «Принц» у Матіос протиставлені не лише соціально, але й професійно: він – урядовець, політик, вона – журналістка. Взаємна недовіра представників обох професій від початку створює бар'єр відчуження між ними, що певною мірою нагадує архетипний сюжет «Гордості та Упередження» Джейн Остін (згодом зведений до формули численними романами, у яких недовіра, неприязнь головних героїв поступово долається, щоб у фіналі змінитися бурхливою пристрасною і коханням / шлюбом). Міністр раз у раз дорікає героїні безцеремонністю її колег по перу: «Якби ви знали, як мені набрид ваш брат-журналіст» [280, 173], оповідачка ж не шкодує темних барв для сучасних політиків і посадовців, і дрібних, регіональних, і птахів високого лету. Із гостротою публіцистики, мотивованою, очевидно, професією героїні (другий розділ повісті в підзаголовку названо «монологом заангажованого журналіста»), авторка викриває пороки влади: марнославство, цинізм, продажність. Цей стереотип визначає «заочне» уявлення про міністра економіки, який приїхав до прикарпатського краю: «Ну, що ж... Міністр – то міністр. Чи перший такий, що після розлучення втікає в екзотичну

прохолоду букових лісів і гомінких потічків, аби утішити себе чи то спогляданням уже займаної, але ще трохи збереженої природи, чи то грандіозною пиятикою з довіреними особами десь у відлюдному лісництві; почванитися власною величчю перед забитим оленем чи вепром – і широкою милостивою рукою, щедрим жестом віддарувати згодом із державної кишені місцевий люд, представлений першими особами регіону» [280, 147].

Нових смислових відтінків у цім контексті набуває заголовок книги «Фуршет». На гру з прямим значенням цього слова вже вказувала Нінель Заверталюк, завваживши «актуалізацію» в тексті «власне авторських значень» («рецепти» і «поради») [150, 519]. У повісті ж «Учора нема ніде» «щоденні фуршети», на яких розважають столичне начальство обласні чиновники, символізують облуду й фальш, на яких тримається владна вертикаль. Щоправда, так само критично наставлена журналістка і щодо своїх колег, які збираються на прес-конференцію: «гавкотуни» і «борзописці», «один свист, а не незалежна преса» [280, 152], а далі ще різкіше: «насправді їх веде продажність і почуття непоцінованості. Мілкість слова, продиктована мілкістю мислі. Непогамовані амбіції уявної величі. Суміш гіпертрофованої пихи і елементарного невігласства» [280, 153]. Ці пасажі перейняті гострим соціально-критичним пафосом, спрямованим проти поширених суспільних пороків «молодої демократії»<sup>22</sup>.

Попри упередженість, головна героїня відзначає й позитивні риси в міністрі, його «інтелігентність» та «делікатність», останній прикметник стає лейтмотивом у портретуванні героя, загалом наділеного привабливою зовнішністю: «...ще молодий, але дочасу посивілий, мічений красивою родимкою на лівій щоці», «строге чоловіче обличчя, міцне треноване тіло» [280, 151], «великі, проникливі очі» [280, 154]. Симпатія підсилюється подібною в обох ситуаціях в особистому житті: міністр щойно розлучився, оповідачка болісно переживає зраду чоловіка і розрив із ним. Співчуття дозволяє героїні побачити за маскою високопосадовця звичайну людину, яку вона рятує від нахабства місцевих «акул пера» вигідним, людським запитанням: «Пане міністре... немає сумніву, що кожна людина, незалежно від статі й рангу, плаче у двох випадках: в горі і з радості. Чи могли б ви назвати причини, які змусили б вас заплакати?» [280, 153–154].

Прикметно, що вже в першому зверненні до героя згадано про «плач»: образ сліз є лейтмотивним у повісті, дозволяючи подивитися на текст під ан-

<sup>22</sup> У сучасній жіночій прозі це не поодинокий випадок, коли діагностувати суспільне нездоров'я мають представниці четвертої влади. Журналістика стала однією з найактуальніших новочасних професій, оскільки безпосередньо торкається важливих соціальних питань про відкритість влади, про міру свободи слова, про чесність і брехливість. У ній, наче у фокусі, сходяться промені багатьох політичних, моральних, психологічних і навіть філософських питань. Тому можна побачити яскраву тенденцію у творах сучасних письменниць – наділяти головну героїню професією журналістки (цей фах навіть витіснив традиційні для протагоністок зайняття літературною творчістю). Згадуються романи Теодозії Зарівної «Солом'яний вирій», Оксани Думанської «Ексклюзив». Тележурналістками є героїні повісті Оксани Забужко «Я, Мілена», роману «Музей покинутих секретів».

тропологічним кутом зору. Як стверджує Віра Савельєва, «...у будь-якому художньому тексті сльози героя... для читача джерело особливої художньої інформації про персонажа: вони знаки чи розслабленості тілесної, чи морального струсу душі, чи можливий шанс для духовного просвітлення героя. Життя тіла, душі, духу розкривається через сльози. У цілому ж здатність проливати сльози – свідчення земної, нехай і багато в чому недосконалої людської природи образу» [377]. Сльози, з погляду Марії Матіос, є знаком людяності героїв, яка вимірюється емоційністю, чутливістю, а не інтелектом. Це кореспондується з етичною концепцією сентименталізму, де не розум, а серце, здатність відчувати, розчулюватися визначають осердя людини. Персонажі повісті «Учора нема ніде» часто плачуть у ключових епізодах, героїня раз у раз називає себе «плаксивою жінкою».

У сприйнятті головної героїні образ міністра постає роздвоєним на посаду і людину. Марія прагне за зовнішнім, формальним розгледіти живу особистість, просто людину, а згодом і самотнього чоловіка: «А що – міністр не людина?» [280, 151], «Дарма, що він міністр. Він – чоловік, мужчина» [280, 159]. Цей інтерес поєднує професійне (журналістське бажання зазирнути за лаштунки влади) й особисте – далекий, практично недосяжний чоловік, «побачення» з яким може бути хіба що телефонним або телевізійним, постає в таємничому, романтичному ореолі. Драматизм посилює величезна соціальна різниця обох, яку героїня усвідомлює й болісно переживає. Романтичні стосунки на відстані практично неможливі для обох: у міністра, завантаженого державними справами, «одруженого з роботою», немає часу на роман, закохані позбавлені приватного простору через усюдисущі очі папарацці. Як досвідчена журналістка, Марія впевнена, що державна машина, коліщатком якої є обранець, не допускає сентиментальності, щирих почуттів: «У прагматичному світі прояв будь-якого романтизму сприймається як фізична вада і викликає бажання будь-що відгородитися від її носія, щоб не кинути тінь на свою практичну ділову особу» [280, 179].

Не меншою причиною страждань інтелігентної героїні є невпевненість у внутрішній порядності обранця. Загальнофілософське питання про сумісність політики й моралі для Марії набуває особистого забарвлення: хто він – лицар чи злодій? яким шляхом – чесним чи безчесним – дійшов до високої посади? як відчувається в середовищі «акул»? «Та що, окрім мого бажання, щоб він був таким, може підтвердити його порядність? Бедлам не призначений для порядних» [280, 165] (Зазначимо принагідно, що такі морально-етичні питання навіть у голову не прийшли б Марусі Сурковій, героїні роману Тетяни Устінової). Із погляду жінки сучасна політика є театром, безконечним шоу, а можновладці служать «її проститутській величності – Владі» [280, 200]. Через це знаття Марію тортурують сумніви в коханому чоловіку. Вона навіть співчуває йому, бо підозрює, що владний «п'єдестал» є

для нього «ешафотом». Падіння міністра з політичного Олімпу стає знаком для героїні, що її обранець – таки чужорідний елемент у «бедламі»; лише після цього стає можливим справжнє щастя для закоханих.

Такий фінал радикально відрізняє повість Марії Матіос від «гепі-ендів» рожевих романів, у яких формулою не передбачається, що поруч із Попелюшкою опиниться Принц, позбавлений Королівства. В аналізованому ж творі щастя досягне лише після того, як Принц (міністр) втратить високий статус і стане звичайним чоловіком. Перипетія дає можливість героїні довести, що вона цінує не посаду, а самого чоловіка (байдуже, чи він міністр, чи «економіст якоїсь порядної контори» [280, 201]) і може нарешті виявити співчуття до нього, порятувати від смерті – можливого самогубства чи серцевого нападу – й відродити до життя безкорисливою любов'ю.

Герой в останніх розділах твору наділяється байронічними рисами: загальна втома від політики, в якій безсилий щось змінити (метафорично означена як «пустиня» в душі), пересит, недовіра до оточуючих і розчарування в абстрактних ідеалах справедливості, яку відтепер вважає «утопією», «ілюзіоном». Відновлення самототожності, у тому числі й гендерної, пов'язано в повісті Марії Матіос із випаданням особи із системи суспільних відносин і реалізацією в особистому, поверненням до природно-людського стану («Спокушай мене... я вже не біля корита, я природний» [280, 219]). Проблема влади із суспільно-політичної звужується до питання психологічної влади закоханих одне над одним, і тут не важать «портфелі». Символічним утіленням торжества любові у фіналі повісті є зображення «великого, могутнього чоловіка, що цілує коліна маленької зіщуленої жінки» [280, 218].

У заключному, 15-му розділі твору Марія Матіос відсторонено аналізує історію, яку розповіла. Авторка іронічна щодо створеного її уявою ідеалізованого, «романтизованого» і навіть абсурдного образу міністра, надто далекого від реальних персонажів сучасності. Іронія стосується і власної інтенції змалювати образ «Попелюшки»: «Ах, мій Господи... як легко спромогтися на мелодраму в період чуми,

замилити очі так, щоб нікому не пошкодило,  
вигадати принца,  
себе зробити принцесою,  
вимурувати палац...» [280, 226].

Однак письменниця декларує і глибшу думку свого твору – їй ішлося про одвічну потребу людини в любові, потребу, що не залежить від жорстокості часу або суспільного статусу. Кохання, яке єдине здатне протистояти життєвому абсурду й порятувати людину від загибелі, оголивши її почуття – такий естетичний ідеал зчитується в тексті. Влада любові сильніша за владу суспільну: «світ чхає на всіх і на міністрів також. Але в жорстокому світі хтось має любити кожену людину і міністрів у тому числі» [280, 227]. Марія

Матіос, попри самоіронію, дещо дидактична в заключних міркуваннях, начебто викладає «казкову мудрість» або притчову мораль.

Попри «загравання» з кодами й моделями масової літератури, сентиментальний пафос, Марія Матіос, на нашу думку, все ж не належить до ряду творців популярного «чтива». Відштовхуючись від модної формули «роману з владою», письменниця розбудовує ускладнений композиційно і стилістично текст, порушуючи в ньому, окрім психологічних, також суспільно-політичні та філософсько-психологічні питання. Класичний сюжет love-story в повісті «Учора нема ніде» є продуктивним для художнього осмислення загального стану українського суспільства, трансформації ролей чоловіка й жінки на сучасному етапі.

### 2.3.2. Егоїст як герой мелодрами (Марина Гримич)

Роман «Егоїст» Марини Гримич, посівши перше місце на конкурсі «Коронація слова» у 2002 році, побачив світ у двох видавництвах: «Кальварія» і «Дуліби». Рецензіями на нього відгукнулися Сергій Батурин [19], Олександра Мкртчян [293], Ольга Станчак [416], Тетяна Трофименко [440], гендерні аспекти роману почасти проаналізовано в статті Тетяни Воробйової [73], Ганна Улюра згадала про твір як складову серії «Жіночий кулак» [455].

Масова література, як відомо, запозичує відпрацьовані художні прийоми класики і доводить їх до певного штампу. У романі Марини Гримич «Егоїст» використано стереотипний образ чоловіка-егоїста, який постає «героєм нашого часу». Вибір героя, на перший погляд, є доволі несподіваним – адже, здається, ще два десятиліття тому покоління за поколінням радянських людей привчали не бути егоїстами та індивідуалістами. Здіймаючи руку над головою в піонерському салюті, юнаки й дівчата обіцяли «ставити общественные интересы выше своих личных дел».

У новочасній культурі відбувся ціннісний переворот: егоїзм став поведінковою моделлю, модою і просто брендом. Словом «егоїст» називають ресторани, нічні клуби, боулінг-центри, спа-салони, парфуми, музичні альбоми й окремі пісні. Егоїстичний світогляд насаджує глянцева преса зі сторінок таких видань, як «Ego», «Generation Эгоист», «Егоїст» зі слоганами на кшталт: «часопис для тих, хто себе любить». Лікар Андрій Курпатов видає «Посібник для егоїста», що вчить «як себе любити». До егоїзму як важливої цінності апелює реклама, як-от відомий ролик компанії «Данон» зі слоганом «І нехай весь світ зачекає...».

Егоїзм як важлива цінність є прикметною рисою масової культури, що виражає «дух епохи». Як твердить Людмила Орнатська, «разом із масовою культурою з'являється нова модель духовності: із культом насолоди, вільного

часу, комфорту, добробуту, і ця модель стає провідною моделлю, що визначає поведінку середніх класів і буржуазії в цілому» [324]. На подібне міркування натрапляємо і в статті Григорія Тульчинського: «Цінності масової культури – цінності реального життєвого облаштування, цінності комфортного, зручного життя. Це життєвий успіх, що розуміється як соціальне визнання, добробут і комфорт, а також особисте щастя, що розуміється як здоров'я, сім'я, кохання, діти» [445]. Образ «героя нашого часу», як його репрезентує телебачення, приміром у реаліті-шоу «Останній герой», це «...зовсім не романтик і навіть не авантюрист... це прагматик, егоїст, який іде по людях заради власних інтересів» (Павло Александров, «Медіакритика» [6]).

У найзагальнішому сенсі егоїзм (від лат. ego – я) – це ціннісна орієнтація і поведінка, яка визначається думками суб'єкта про власну вигоду, перевагу власних інтересів над інтересами інших людей і соціальних груп. Егоїзм часто ототожнюють із гедонізмом, індивідуалізмом і протиставляють його альтруїзму. В історії філософії, релігії, культури нагромадився величезний обсяг знань, пов'язаний із проблемою егоїзму. Християнська антропологія розглядала себелюбство як джерело гріховних пристрастей, які потрібно викоринювати. Доба Ренесансу пов'язала егоїзм із натурою людини, потягом до насолод (трактат «Про насолоду» Лоренцо Валла), а Макіавеллі перевів це розуміння в політичну площину, відзначивши, що егоїзм – найпотужніший стимул людської діяльності, в тому числі зі здобуття і зміцнення влади. Просвітництво висунуло ідеал «розумного егоїзму», коли природне себелюбство кожна людина мусила б узгоджувати із інтересами інших заради власного блага.

Ще в недавній час у суспільній свідомості слова «егоїзм», «індивідуалізм» були наділені негативними конотаціями. Спробами подолати їх виступають специфічні приклади, розповсюджені в медіа: «здоровий егоїзм», «шляхетний егоїзм», «позитивний егоїзм», «розумний (раціональний) егоїзм». Так, наприклад, у рекламній кампанії автовок FIAT у Росії для моделі Fiat Punto послідовно пропагується образ сучасного чоловіка – «позитивного егоїста»: «...відмінною рисою «позитивних егоїстів» від решти чоловіків є їх незалежність від оцінок оточуючих, вільне від стереотипів мислення і в той же час сильна потреба в самовираженні, яка виявляється не лише у виборі автівки, але й у всіх елементах життєвого стилю» [567], «...це сміливі, невтомні люди, які перебувають у пошуку і як ніхто інший відчують пульс життя, не бояться стереотипів і готові насолоджуватися життям 24 години на добу. Люди, чиє кредо життя – драйв і море нових емоцій» [567].

Проблема егоїзму відбилася в художній літературі – як високій, так і масовій. Світове письменство налічує чимало творів, у яких репрезентовано тип людини-егоїста: «Паломництво Чайльд-Гарольда» Байрона, «Герой нашого часу» Михайла Лермонтова, «Євгеній Онегін» Олександра Пушкіна, «Червоне і чорне» Стендаля, «Портрет Доріана Грея» Оскара Вайльда, «Пер

Гюнт» Генріка Ібсена. Із книг останнього часу пригадується «Романтичний егоїст» Фредеріка Бегбеде. У вітчизняній літературі егоїстичний світогляд сповідували персонажі Володимира Винниченка (Мирон Купченко із «Чесності з собою»), Агатангела Кримського (Андрій Лаговський з однойменного твору), Валер'яна Підмогильного (Степан Радченко з «Міста»).

Головний герой роману Марини Гримич – Георгій Липинський, адвокат, власник юридичної фірми, народний депутат України, успішно сполучає бізнесову діяльність із політичною. Він сповідує егоїзм як життєву філософію, відтак початкові розділи роману містять його апологію: «Так, я егоїст! Егоїст я! То й що? Так, я маю принципи і не хочу ними поступитися! І нехай ці принципи не відповідають середньому статистичному стандарту – мене це не обходить. Це мої принципи, і крапка» [99, 5]. Головний герой протиставляє власний принциповий егоїзм ще тяжчим моральним вадам, втіленням яких є «улесливий блюдолиз з підібганим хвостом», «генетично невиліковний раб» [99, 5]. Егоїзм Липинського – це, в першу чергу, загострена гідність і самоповага, етичний максималізм, адже навіть у політиці герой хоче залишатися «в білих рукавичках».

Авторка роману зв'язує водно егоїзм головного героя із його снобізмом, естетством і дендизмом. Георгій Липинський є персонажем «байронічного» чи «оскарвайльдівського» типу: він презентує стиль і елегантність в українській політиці, понад усе дбає про бездоганний зовнішній вигляд, нервується, коли не знаходить відповідної до костюму пари шкарпеток або коли виявляє подібне вбрання в колег-депутатів. Наявна в романі інтер'єрна деталь: окрема кімната в квартирі Георгія, облаштована під гардеробну, де панує ідеальний лад. Герой «Егоїста» начебто зійшов зі сторінок так званого «модного роману» (fashionable novel) на кшталт «Пелема» Бульвер-Літтона чи «Вівіана Грея» Дізраелі [див.: 49]. Проте, разом із дендизмом, що закорінений у кодекс аристократичної поведінки й покликаний відмежувати шляхту від нуворишів, Георгію Липинському не чужі й суто буржуазні цінності. Його егоїзм пов'язаний із «показним споживанням» (conspicuous consumption): герой демонструє власну вищість, купуючи дорогі автівки, годинники, відпочиваючи в п'ятизіркових готелях на островах. Він воліє мати все найкраще, вважаючи, що заслуговує на елітні речі своїм професіоналізмом і сумлінною працею.

Образ Липинського споріднений із «ідеальним героєм» – уявним читачем чоловічих глянцевого журналі. Так, наприклад, часопис «Его» позиціонує себе як «стильний журнал для успішних чоловіків, у фокусі яких мода, нові тренди і власний світ. Динаміка розвитку видання, а також структура журналу відповідають вимогам сучасного читача, відображаючи провідні інтереси забезпеченого і впливового чоловіка на сторінках кожного номера. ... Маючи високий дохід, престижну роботу чи власний бізнес, вони можуть дозволити собі жити стильно, а не мріяти про це» [560]. Отож, в збірному

образі читача підкреслені такі риси, як успішність, заможність, впливовість, на основі яких будується образ головного героя роману «Егоїст».

Образ Георгія Липинського можна трактувати як варіацію на тему модного чоловічого типу – метросексуала. «Метросексуал (англ. metrosexual) – термін, запроваджений в 1994 році разом із іменником «метросексуальність» британським журналістом Марком Сімпсоном... на позначення сучасних чоловіків будь-якої сексуальної орієнтації, які мають яскраво виражений естетичний смак і витрачають подеколи багато свого часу і грошей на вдосконалення свого зовнішнього вигляду і способу життя. Термін «метросексуал» – протилежність терміну «мачо». Метросексуали – прихильники всього витонченого, піклуються про свою зовнішність, відвідують косметичні салони, слідуєть моді» [287].

Марина Гримич мотивує вищість Георгія походженням зі старовинного українського роду, тому егоїзм у романі – це і синонім до шляхетності, аристократизму, приналежності до національної еліти. Липинський залюблений у старовинні речі, пишається знайомством із пані Скоропадською, міркує про справжню аристократичну руку коханої Євдокії Ханенко, її вишукану манеру пити чай, відсталяючи мізинчик. Вважаючи себе справжнім паном, герой зневажає «селюків» у політиці, «пана з Івана», не спроможного позбавитися провінційних манер, засвоїти правила стилю та елегантності.

Вивищеність героя над «стадом» неминуче означає його самотність, він – самітник, і в бізнесі, і в політиці, і в особистих стосунках. Сутність героя виражає його альтер-его – тотем, «сокіл-сапсан»: «Цей птах має гостре око і блискавичну реакцію. Він завжди влучає в ціль» [99, 31]. Так, як і цей хижий птах, Липинський є одинцем, що мислить себе поза «зграєю».

Егоїзм Липинського поширюється на взаємини з жінками, яких він зневажає, відверто використовує і без жалю розлучається з черговими подружками, «жінками-ляльками». Георгій упевнений у своїй чоловічій привабливості, вважає себе подарунком для будь-якої дівчини, проте уникає серйозних і тривалих стосунків до зустрічі з Євдокією Ханенко.

Розвиток характеру героя зумовлюється формулою, точніше формулами масової літератури, на основі яких будується сюжет. Тетяна Воробйова слушно спостерегла сполучення двох жанрових формул у творі: романсу та кримінального роману, зазначивши, що «умовності обох жанрів вимагають наявності в романі чоловіка-супергероя із типовою низкою характеристик та певною поведінковою моделлю» [73, 468]. Отож, акценти на нетиповості, вищості героя працюють на створення такого типу – успішного, впливового, привабливого. Відповідно до формули романсу, герой мусить довести героїні, що здатний дбати про неї, розуміти її переживання і чути «голос тіла». Герой у «любовній історії» символічно заміщує фігуру Батька. Тому, на наш погляд, згідно з логікою жанру,



Липинський мусить позбавитися власного егоїзму, визнати цінність любові і традиційної сім'ї.

І справді, кохання до Євдокії – обраної, вищої жінки – внутрішньо перероджує Георгія. Саме Євдокія, Єва, є тією «першою жінкою», яка здатна впокорити чоловіка-самітника. За словами Тетяни Трофименко, «...концепт першої жінки використано вповні: перша жінка, котра сама не кинулась на шию, перша жінка, котра щиро покохала, перша жінка, котра поділяє твої думки й прагнення» [440]. Марина Гримич раз у раз акцентує на неординарності жінки, вродливої і розумної, енергійної і чуттєвої, наділеної всіма чеснотами справжньої шляхтянки: «В її очах було те, що завжди шукав Георгій в жінках: надійність, чесність, шляхетність і жіноча сила» [99, 211]. У рецензії на роман «Егоїст» Олександра Мкртчян вписує образ Єви в ряд жінок, наділених містичною силою (що «примушує» чоловіка «забути про все»), починаючи від Аксіньї із «Тихого Дону» і до героїнь кіноакторок Моніки Белуччі, Мерілін Монро, Катрін Денюв: «Такою є Євдокія, жінка, що дихає полум'ям. Навіть ім'я – Єва – вказує на первісність, вихід з початкового джерела» [293].

Авторка роману дозволяє собі відступ від формули романсу, зробивши Євдокію підпільницею-анархісткою, учасницею таємного політичного угруповання націонал-боротьбістів, схильних до терористичних методів (вони «зачищають» Україну від бандитів, корупціонерів, зрадників). Очевидно, цей мотив зумовлений тим, що роман сфокусовано на зображенні «коридорів влади», криміналізованого світу української політики. Однак Євдокія зрештою впокорюється сильнішому чоловікові, розігруючи традиційний для любовного роману сюжет «Приборкання норавливої»: вона обіцяє Георгію відмовитися від терористичної діяльності. Натомість Липинський береться рятувати її спільників від загибелі. Ольга Вайнштейн в аналізі сучасного романсу зауважила мотив взаємного приборкання, впокорення головних героїв. У романі Марини Гримич ми бачимо варіацію цього мотиву: і Георгій, і Євдокія відмовляються від важливих цінностей: чоловік жертвує егоїзмом заради справжнього кохання, жінка – політичними ідеями.

Звісно, «Егоїст» не вкладається цілком у романсову формулу. Насамперед тому, що відтворює погляд чоловіка: ми спостерігаємо всі нюанси переживань Липинського, проте внутрішній світ Євдокії лишається для нас затемненим, часто незрозумілим (вона – справді «жінка-таємниця», містична, фатальна героїня). У класичній же любовній історії передається точка зору героїні, загадковим лишається її коханий. Друга відмінність полягає у фіналі «Егоїста»: твір не пропонує рожевого «гепі-енду», а завершується трагічною загибеллю головного героя, який прагне рятувати спільників Євдокії Ханенко з анархістської організації. Отже, Георгій Липинський постає справжнім «героєм роману», але він «герой поразки».

Його образ є проєкцією «колективної мрії», «колективного бажання» про власну національну еліту, наділену гідністю, шляхетністю, порядністю, а також мрії про справжнього сильного чоловіка, переможця, здатного загинути заради коханої. Критики одностайно відзначили «неймовірність», «нереальність», а також узагальненість і схематичність образу Георгія Липинського. На думку Олександри Мкртчян, у романі відчувається «материнське» ставлення авторки до героя, що й зумовлює його ідеалізацію. Певна річ, до текстів популярної белетристики не можна підходити з критеріями, розрахованими на соціально-психологічний реалістичний роман, тому й не має дивувати рецензентів «схематичність» головного героя «Егоїста»: образи масової літератури, як правило, будуються на певних шаблонах, кліше, стереотипах, втілюючи міфи, колективні бажання, суспільні фантазії. Відповідно до романсової формули, Марина Гримич змалювала тип сильного чоловіка, який жертвує егоїзмом заради великого кохання. Проте, слідуючи політичній темі і включаючи до роману мотиви кримінальної прози, авторка вбиває свого героя – ідеального чоловіка, демонструючи його нежиттєспроможність в умовах вітчизняного суспільства.

Марина Гримич, розкриваючи егоїзм свого героя, зводить його скоріше до позитивних цінностей: гідність, самоповага, шляхетність, любов до порядку і естетство, елегантність. Письменниця ставить образ егоїста в національно-історичний контекст, наголошуючи, що саме таких якостей бракувало українцям, вітчизняній еліті в минулому і в теперішній політиці.

### 2.3.3. У пошуках українського лицаря (Леся Романчук)

Тернополянка Леся Романчук – одна з найяскравіших зірок на небосхилі української популярної белетристики. Поетеса, прозаїк, бард, а за сумісництвом – доцент вищого медичного навчального закладу, вона передусім відома восьмикнижжям під загальною назвою «**Не залишай...**», надрукованим тернопільським видавництвом «Джура»: «Не залишай...», 2001, «Не залишай мене...», 2001, «Не залишай мене одну...», 2002, «Не залишай мене одну надовго...», 2002, «Не залишай мене, надіє...», 2003, «Не залишай мене, віро...», 2003, «Не залишай мене, любове...», 2003, «Не залишай мене, мудросте...», 2004 [366-373]. Пізніше цикл романів, перероблений і доповнений, було перевидано чотиритомником, названим іменем головної героїні «Софія» («Навчальна книга – Богдан», 2007–2008 роки).

Цикл здобув репутацію «регіонального бестселера» (Ростислав Семків [390]). Як зазначив у статті «Тернопільська альтернатива» Олександр Вільчинський, «...загалом, за три роки сукупний тираж її [Лесі Романчук] романів перевалив за двадцять тисяч. Для 250-тисячного Тернополя це не так вже й погано, та й, мабуть, не тільки для Тернополя» [71, 9]. В анотації до другого

видання зазначається, що твір «...уже встиг набути всеукраїнського резонансу». Справді, прихильників прози Лесі Романчук можна знайти далеко за межами Галичини. Її романи читаються «запіyno», «ковтаються», як і належить текстам масової літератури [515]. Письменниця одна з перших скомпонувала національний популярний продукт у жанрі романтичної мелодрами. Після циклу «Не залишай...» авторкою було написано ще два обсяжні цикли: «Чотири дороги назустріч» (2006) та «Чотири дороги за обрій» (2007–2008).

### Проект «Української Анжеліки»?

До творення книгосеріалу літераторку спонукала ідея Івана Кошелівця про необхідність писати в жанрі «української Анжеліки». Цей факт Леся Романчук підкреслює як в інтерв'ю, так і в самому художньому тексті. У розмові з журналістом тернопільської газети «20 хвилин» вона сказала: «Колись від одного українського письменника я почула, що нам бракує українських Анжелік... Я запам'ятала ці слова і почала писати роман «Не залишай» [365]. У сьомій книзі циклу описано прогулянку Софії та Бориса Багрова парком Версаля, герой зауважує: «Уявляєш, Сонечко, цими алеями ходила й твоя улюблена Анжеліка!», що нагадує Софії про розмову з тернопільським письменником Петром Лотом<sup>23</sup>: «...Петро прочитав мені шматочок з книги Івана Кошелівця «Думки дорогою до себе»<sup>24</sup>: «Нам бракує українських «Анжелік»!» [372, 299]. Після цього відбувається коротке обговорення сучасного українського письменства: Софія нарікає на нудотність і безбарвність переважного масиву «серйозних» творів, що призводить до їх абсолютної нечитабельності. Натомість книжки на кшталт «Анжеліки», хоч й видаються «високочололим літературним мужам» маловартісними, насправді здатні полонити увагу читача, ще й містять багаті історичні відомості. Софія Синицька гарячково захищає «Анжелік», наполягає на їх потребності. До цієї теми письменниця неодноразово повертається на сторінках роману<sup>25</sup>. У V розділі восьмої книги героїня задумує й розпочинає перший роман, вагаючись над його початком: «...вона збирається написати не щось особливе, геніальне, аби воно посіло місце межі святими, а звичайний жіночий роман, українську «Анжеліку», таке, щоб легко й весело читалося, і щоб...» (курсив наш. – С. Ф.) [373, 49]. В епілозі Софія Синицька, вже будучи званою авторкою, спростовує закиди чоловіка Ореста Смереканича в тому, що її нова книжка «елітарна, для інтелектуалів»: «А для звичайного люду, для натовпу, для маси хто писатиме? От побачиш, що «Гравітацію» читатимуть усі. І зрозуміють усі, а не лише твої улюблені інтелектуали!» [373, 250]. По суті, «українські

<sup>23</sup> Петро Лот – псевдонім тернопільського поета, прозаїка, критика Петра Сороки.

<sup>24</sup> Насправді назва книги Івана Кошелівця – «Розмови в дорозі до себе. Фрагменти спогадів та інше» (К., 1994).

<sup>25</sup> Загалом, роздумів над елітарною та масовою літературою, їх критичною й читацькою рецепцією в романному циклі так багато, що вони заслуговують на окрему студію.

«Анжеліки» в цьому контексті є символом вітчизняної популярної культури як демократичного та українізаційного проекту. Заклик Івана Кошелівця творити їх, напевно, близький і героїні роману, й самій письменниці (між іншим, відозву критика почула не тільки Леся Романчук, але й, приміром, Василь Шкляр, який згадує ту саму ідею в інтерв'ю [509]).

На наш погляд, у цілому слухні міркування письменниці потребують лише невеликого уточнення. Формула «Анжеліки» – це формула історико-авантюрного любовного роману, що, як правило, складає кількатомний цикл. Романи такого типу писала французька Жюльєтта Бензоні («Катріна», «Маріанна», «Флорентійка»), а з вітчизняних авторок на цьому полі успішно працюють Роксана Гедеон (цикл «Сюзанна») та Сімона Вілар (цикли «Анна Невіль», «Нормандська легенда», «Світорада» та ін.). У циклі «Не залишай...» Леся Романчук використовує дещо іншу формулу популярної белетристики, ніж у всесвітньовідомому творінні Анни та Сержа Голон. Істотна відмінність полягає в тому, що події романного циклу тернопільської авторки відбуваються в зовсім недалекому минулому, власне, по його «гарячих слідах», і в сучасності, стартуючи з початку 1980-х.

### Літературний аналог теленовели

Жанрова природа циклу не надається до однозначної дефініції: у ньому скомбіновано елементи побутового, психологічного, автобіографічного романів та сімейної саги. У циклі «Не залишай...» яскраво виражені також риси роману «виробничого» («професійного», «роману кар'єри»), позаяк докладно змальовано медичне та науково-педагогічне середовище, професійне становлення героїні як лікарки, викладачки, вченої. Можна завважити й елементи «роману з ключем»: вочевидь, багато хто з персонажів має прототипів, ідентичність яких не так уже і складно розшифрувати мешканцям Кременця, Чортківка та Тернополя.

Жанровою домінантою у творі є любовна лінія, тому «Не залишай...» варто окреслити як цикл любовних романів, хоч і не в їх «формульному», рафінованому варіанті. З «Анжеліками» твір Лесі Романчук зближений серійністю: оповідається не окрема історія кохання, а ланцюжок таких історій, що розтяглися на вісім окремих книг із доволі самостійними сюжетами. Прообраз жанру романного циклу віднаходимо в популярних медіа. Твір нагадує телевізійний серіал, власне, такий його різновид, як **теленовела**<sup>26</sup>, що, на відміну від «мильної опери» на кшталт «Санта-Барбари», є принципово завершеною, зосередженою довкола долі головної героїні та її пошуків справжнього по-

<sup>26</sup> **Теленовела** (ісп. telenovela – телевізійна новела, телевізійний роман, телевізійна мелодрама) – це один із жанрів телесеріалів, споріднений із мильною оперою, що охоплює 120–150 серій і обов'язково завершений. Жанр зародився в Латинській Америці, скомбінував риси роману-фельетону XIX століття та латиноамериканської «радіоновели». Розвинувся в Мексиці, Перу, Бразилії, Колумбії, Еквадорі, але згодом став глобальним явищем і продукується у США, Європі, Азії [433].

чуття і справжнього чоловіка (наприклад, латиноамериканські «Просто Марія», «Дикунка Роза», «Багаті теж плачуть», а з пострадянських – «Кармеліта», «Ундіна», «Не родися вродливою», «Тетянин день», «Обручка» тощо).

У кожній теленовелі на першому плані три обов'язкові теми: любовна, сімейна та гендерна. Додатково вони можуть обрамлюватися, наприклад, виробничими, соціальними, історичними картинами. Зображення **професійного середовища** в телевізійній мелодрамі віднедавна набуло особливої популярності. Для прикладу назвемо теленовели «Жінка з ароматом кави» (зображується процес виробництва кави), «Не родися вродливою» (діяльність компанії з виробництва одягу «Zimaletto»), «Багата й кохана» (будні фармацевтичного концерну «Гіппократ»), «Крем» (робота компанії «Естетек», що задіяна в наукових дослідженнях з генетики та в індустрії краси) та ін. «Виробничі» сюжетні лінії в теленовелах не просто створюють оригінальне тло, «декорації» для панівної любовної історії – вони також спрямовані на посилення глядацького інтересу, позаяк публіка завжди спрагла до подробиць залаштункового життя потужних підприємств, світу великого бізнесу. «Виробнича» лінія подеколи привносить до мелодраматичного сюжету елементи авантюрного, детективного жанрів (показ комерційного шпигунства, рейдерства тощо), а часом навіть трилера чи містики. Вибір професійного тла півладний моді: в останнє десятиліття, у зв'язку з «гламуризацією» поп-культури, герої серіалів активно працюють у модельних та рекламних агенціях («Агенція моделей», «Успіх за всяку ціну», «Божевільні»), редагують глянцева часописи («Маргоша»), розвивають шоу-бізнес («Приречена стати зіркою», «Була любов»).

У книжковому циклі «Не залишай...» вирізняється яскрава «виробнича» сюжетна лінія: авторка змальовує професійне зростання героїні в царинах медицини, педагогіки та науки, а також, *volens nolens*, торкається суспільної, суспільно-психологічної й навіть суспільно-політичної проблематики, осмислюючи болісні процеси перетворення українського суспільства із радянського в пострадянське, досліджуючи питання соціальної стратифікації й мобільності, також характерні для теленовел<sup>27</sup>. На нашу думку, вісім книг циклу «Не залишай...» – просто готовий матеріал для сценарію української теленовели, що вже було зауважено і критиками, і читачами<sup>28</sup>. Прикметно, що в «Епікризі» / «Епілозі» восьмого роману головна героїня постає перед нами не просто успішною письменницею й бардом: у творчому до-

<sup>27</sup> Згадаймо хоча б промовисту назву однієї з них, що стала крилатим висловом: «Багаті теж плачуть» («Los Ricos También Lloran»). Узагалі, найтиповіша зав'язка для теленовели, байдуже якої «національності»: «мексиканської», «бразильської», «штатівської» чи «російської», – це раптова й сильна пристрасть, що спалахує між дівчиною з «простої» сім'ї і хлопцем із вищого класу, багатой родини.

<sup>28</sup> Див., наприклад, замітку «Любовна епопея Лесі Романчук» у тернопільській газеті «20 хвилин»: «...Якщо повірити у те, що сьогодні книга – це лиш перехідний етап від ідеї до її екранізації, і якщо хтось колись таки зможеться на український «мильний» серіал, то у «Не залишай...» для цього є все, що потрібно [261].

робку Софії Синицької – «телесеріал, знятий за серіалом книжковим» [373, 244]. Ця деталь сприймається як підказка для вітчизняних продюсерів, на превеликий жаль, досі не почута...

### **Медична тема як ресурс популярності**

Скажемо бодай кілька слів і про інший модний тренд популярних медіа й белетристики, впливи якого відчутні в циклі романів Лесі Романчук, а саме про **медичну тему**. Телесеріали про лікарів і лікарні, хоча й далекі від мелодраматичних теленовел, уже півстоліття перебувають на гребені успіху. Американські телеопуси «Центральна лікарня», «Швидка допомога», «Анатомія Грей» і, звісно ж, феноменальний «Доктор Хаус», їхні російські аналоги останніх років – «Інтерни», «Доктор Тирса» – мають власну віддану публіку, згодну, за-тамувавши подих, спостерігати за встановленням діагнозу та перебігом захворювання чергового складного пацієнта, що вкладається в окрему серію, а також за непростими взаєминами між колегами-лікарями, які часом переростають службові рамки й набувають романтичного забарвлення (хоча в медичних серіалах мелодраматичні елементи не є центральними, жанротворчими).

На хвилі інтересу до цієї теми розвинувся такий жанровий різновид любовного роману, як медичний романс (medical romance). Відповідно до його канону, історія кохання перебуває на першому плані, але декораціями слугують операційні, карети швидкої, діагностичні, пологові й педіатричні відділення тощо. У таких романах ідеться головним чином про ніжні стосунки між медиками-колегами, часом – між лікарями й пацієнтами чи їхніми родичами. Медичні романи видаються окремими серіями, наприклад, «Лікар і медсестра». Загалом, «професіоналізація» тематики любовного роману, як зауважила Ольга Вайнштейн, – це одна з актуальних тенденцій жанрового розвитку, внаслідок якої з'являються «медичні», «університетські» та інші його різновиди [50]. Звичайно, цикл романів «Не залишай...» не можна повністю втиснути в жанровий канон ані медичного серіалу, ані медичного любовного роману, але простежуються певні тематичні, сюжетні збіги між ними (гострі ситуації в операційній, плутанина з діагнозами, конкуренція між лікарями, питання медичної етики та деонтології тощо).

### **Жанр і гендер**

Структурно цикл книг Лесі Романчук найбільш подібний до теленовели із додатковою «виробничою» лінією. Як зазначено вище, гендерна проблематика є обов'язковою для цього жанру. Головні герої стверджують або відкидають певні норми, цінності, моделі поведінки, маркованої як «чоловіча» та «жіноча». Цикл «Не залишай...» становить великий інтерес у гендерному аспекті ще й тому, що в ньому зображено українське суспільство доби трансформації, коли одні стереотипи фемінності й маскулінності змі-

нюються на інші. (Як це сформулювала героїня Лесі Романчук: «Так нам судилося жити: однією ногою – в старій історії, іншою – в новій» [373, 177]). Спробуємо розглянути гендерно-рольові моделі, на яких будуються образи головної героїні романного циклу та її чоловіків-партнерів.

У сюжетах сучасних серіалів паралельно до любовної історії головної героїні розгортається історія її життєвого успіху, який може бути пов'язаний не тільки із вдалим заміжжям і переходом на вищий суспільний щабель (як це задано сюжетною моделлю Попелюшки), але й із самореалізацією неординарної жінки, її стрімкою кар'єрою, професійними досягненнями<sup>29</sup>. У теленовелах ці дві лінії практично невіддільні, що засвідчує поступову зміну гендерних стереотипів масової свідомості, утвердження нової ролі жінки в суспільстві. Альміра Усманова, оглядаючи популярні жіночі тележанри, побачила в них таку інновацію: «...враховуючи нові тенденції в соціальному житті, де жінки все частіше виходять за межі дому й сім'ї, намагаючись побудувати самостійну кар'єру, з'являються серіали, які будучи зорієнтованими на жіночу аудиторію, все ж пропонують *набагато більш розгорнуту структуру жіночих ролей* і виявляють тенденцію до змішування з «чоловічими» жанрами», залучаючи до нарації світ роботи, шпигунських інтриг, пригод...» (курсив наш. – С. Ф.) [456, 458].

Образ головної героїні циклу романів «Не залишай...» сполучає риси багатьох жіночих ролей: Софія Синицька – турботлива дружина, любляча мати, талановитий викладач, відданий своїй справі лікар, науковець, письменниця, акторка. Леся Романчук створила тип непересічної жінки, що виходить за рамки канонів любовно-романтичного жанру. Її героїня – «не просто Софія», її не можна ставити в один ряд зі звичайними красунями – героїнями любовних романів і серіалів. Наділена вродою, гострим розумом, ніжною душею і сильним характером, літературними, музичними й акторськими талантами, справжній фахівець у медицині, лікарка Синицька шукає для себе «чоловіка мрії», «казкового принца». Цей ідеальний чоловік повинен кохати її до нестями й викликати таку саму пристрасть у Софії, поважати її професійні досягнення і творчі успіхи і бути реалізованим. Заразом вона прагне знайти сильного мужчину, який спроможний матеріально забезпечити її та дітей, стати «кам'яною стіною». У дійсності партнерами героїні поперемінно стають то слабкі чоловіки, які шукають дружину-матір, самі не здатні нести тягар проблем (Ігор, Максим), то «господарі життя» (Арсен, Борис і почасти Степан Череватько), які заступають героїні батька. Оксана Кісь зазначила, що, починаючи з 1990-х років, серед українських жінок по-

<sup>29</sup> Згадаймо для прикладу Катю Пушкарьову, блискучого менеджера й фінансового аналітика (серіал «Не родись вродливою»), або Лізу Чайкіну, геніальну вчену, яка в епілозі серіалу «Крем» отримує навіть Нобелівську премію з біології на додачу до коханого чоловіка. Та й навіть «Просто Марія», героїня мексиканської теленовели ще 1989 року, знаходить жіноче щастя, ставши відомим модельєром і створивши власний бізнес.

пуляризуються «...два головні зразки фемінності – Берегиня та Барбі, що виконують функцію синкретичних рольових моделей для жіночої гендерної ідентифікації» [186, 38]. В образі Софії Синицької бачимо коливання між цими двома полюсами жіночності, образами «сильної» і «слабкої» жінки. Однак жодна з цих ролей не задовольняє героїню.

### **Криза радянської маскулінності очима жінки**

Образи перших двох чоловіків Софії – Ігоря й Максима – демонструють радянський тип маскулінності. Це чоловіки, інфантилізовані в тоталітарній державі, які шукають у родині абсолютного жіночого піклування, подібного до материнського.

Модель сім'ї, описана на сторінках роману «Не залишай...», – типова радянська, на перший погляд, «зразкова радянська». Ігор і Софія Синицькі – молоді, вродливі, люблять один одного, виховують маленьку донечку, мають вищу медичну освіту, забезпечені роботою. У містечку їх вважають «чудовою, талановитою та закоханою парою» [366, 117]. У початкових епізодах спостерігаємо, як головна героїня трепетно в'є родинне гніздечко, ніжно дбає про чоловіка, віддана йому душею і тілом. Така родинна модель відповідає офіційно проголошеному й легалізованому радянському гендерному контракту «працюючої матері». Утім, у тексті переконливо розкривається глибока прірва між «ідеалом» і реальним способом існування сім'ї, що відповідає «повсякденному гендерному контракту»: за ним тягар побутових труднощів і піклування про дитину повністю покладено на жінку [434].

Чоловік Ігор не має жодних родинних обов'язків, відсторонюється від господарства, від традиційно чоловічої роботи: «Я лікар, а не носій води. Навіщо мені тоді дружина?» [366, 49]. Софії доводиться виконувати тяжку фізичну працю самотужки: вона тягає відра з водою й вугіллям, рубає дрова для пічки. Такий розподіл праці прийнятний для Синицького: «Ти жінка, а я чоловік! От тобі й суттєва різниця!» [366, 118], «Жінка взагалі потрібна лише для того, аби прати, прасувати, готувати їжу і доглядати дітей» [366, 242]. У внутрішньому монолозі героїні з'являється образ «баби», на яку стрімко перетворюється юна красуня поруч із безвідповідальним ледарем: «А що, не баба? Баба, проста, звичайнісінька. Куди вони поділися, оті рожеві дівочі мрії про життя в любові й радості з коханим чоловіком! Здиміли собі димом» [366, 144].

Леся Романчук зображує характерне явище радянської дійсності, коли чоловік, ущемлений у соціально-політичному житті, вимагає психологічної компенсації і гіперкомпенсації через «невідповідність власної поведінки нормам гегемонної маскулінності» (Ігор Кон). Така компенсація виражалася в тому, що радянський чоловік ідентифікував себе із агресивним мужиком, який самостверджувався через пияцтво, сексуальне насильство, домашню



тиранію, «... втечу від особистої відповідальності в безтурботний ігровий світ вічного хлоп'яцтва (соціальний інфантилізм)» [209].

У родині Синицьких чоловік прирівняний до другої дитини: «Він любив, коли вона удавала маму, а він маленького хлопчика. Мабуть, йому було затишно в його дитинстві і не хотілося дорослішати» [366, 105]. Ігор – нарцисичний егоїст, зациклений на своїй красі й винятковості («ясновельможний князь», «Містер Досконалість», красень голлівудського типу із «млосним поглядом» і «оксамитово-шовковим» голосом [366, 6–8]). Леся Романчук змальовує, як руйнується «зразкова радянська родина» з провини чоловіка: Ігор пиячить у сумнівних компаніях, легко зважується на подружню зраду зі студенткою, накликаючи ганьбу на дружину-викладачку. Висловлювання персонажа розкривають його подвійні моральні стандарти: «Він голова сім'ї, йому можна *[брехати]*. А вона взагалі права голосу не має, хай тішиться, що він її не кидає, дозволяє жити з ним» [366, 153]. Як поганий актор, Ігор регулярно влаштовує сімейні сцени, істерично кричить на дружину, обвинувачує в несуттєвих гріхах (розпуста, дітовбивство). Він зневажає Софію за її терплячість, називає дурепою з курячими мізками [366, 162], вважає нормальним бити дружину. Характеристика Синицького як негідника доповнюється словами інших персонажів роману, маркованих як носії справжньої мужності: так, для осетина Георгія Хадзарагова він «не мужчина, трапка» [366, 127], для Арсена Корнацького – «п'яне одоробло», «бидло бидлом» [366, 146]. Головна героїня, коли минає закоханість у чоловіка, міркує про нього як про «боягуза і негідника» [366, 135], «монстра» [366, 165], хоче вбити його: «Софія з подивом і жахом відчула у собі непереборне прагнення знищити кривдника. Знищити фізично. У ній підіймалася брудна хвиля жорстокості, прагнення бити, кусати, дряпати, нищити, завдавати болю, страждань» [366, 165].

Фінал стосунків у подружжі Синицьких передбачуваний: «ідеальна» радянська родина обертається пеклом для Софії, яка, попри довготерпіння і небажання виносити сміття з хати, повністю розчаровується в чоловікові і прагне втекти із сім'ї, шукає кохання на стороні. Шлюб із Синицьким розпадається. Письменниця простежує подальшу долю чоловіка: Ігор, не знайшовши щастя з юною коханкою, згодом одружується з директоркою гастроному Дозею, яка спочатку дбає про нього, наче про дитину, але потім із меркантильних міркувань доводить до смерті.

У романі «Не залишай мене...» описано другий шлюб героїні, що став для неї і «повторенням пройденого», і «роботою над помилками». Софія одружується з Максимом, севастопольським студентом, молодшим на три роки. Образи чоловіків героїні різко протиставлені: авторка підкреслює відповідальність, обов'язковість, працелюбність і хазяйновитість Максима: «... з ним було легко й просто: сама собою десь бралася вода, кудись зникало сміття і головне – повсюди панував спокій» [367, 278]. Вродливий, спортивний, сек-

суальний, він здається Софії казковим «чоловіком її мрії» [367, 275]. Максим – цілком позитивний тип, ладний прикрасити обкладинку будь-якого радянського ілюстрованого журналу: дбайливий чоловік і батько, навіть для пасербиці Наталки, справжній господар, здатний і з гуртожитської кімнати зробити затишне родинне гніздечко; він наполегливо здобуває вищу освіту, просувається кар’єрними щаблями, стаючи головним механіком на заводі. Відданий роботі і сім’ї, Максим не схильний до розгулу й пияцтва, на відміну від Ігоря.

Леся Романчук зображує класичну патріархальну модель радянської родини, освяченої взаємною любов’ю подружжя і щастям материнства. Образ Софії набуває рис Березині, яка насолоджується «простим» жіночим щастям, отримує задоволення від прасування сорочок і готування сніданків коханому. Однак письменниця підкреслює, що в такому шлюбі дружина перебуває на другому плані, стає «ув’язненою» вдома, загрузає в буденщині. Окреслюється психологічний конфлікт між творчими прагненнями Софії і патріархальними аксіомами, якими керується Максим: «Жінка повинна сидіти вдома!» [368, 191], «Жінка не повинна заробляти більше від чоловіка!», «Дружина не повинна бути розумнішою за свого чоловіка!!!» [368, 265]. Таланти дружини дратують чоловіка, який дорікає їй спробами творчості, навіть авторською колісковою для сина: «Я не розумію, Софіє, ти дружина, мати чи артистка?» [368, 105]. У характеристиці Максима акцентовано риси чоловічої агресії, прагнення будь-що домінувати над жінкою, тиснути на неї морально («Пунктик у нього, що не дівчиною взяв» [369, 80–81]).

Авторка книгосеріалу міркує про те, що відчуження в сім’ї викликають розбіжності в поглядах – релігійних, національних, культурних. Принципово російськомовний Максим, звичний до радянських ідеологічних стереотипів, відчувається чужим у галицькому середовищі, українська мова для нього – «хохляцька говірка», а прийняття Незалежності викликає напад люті [368, 282]. Інтерес Софії до громадських і політичних справ дратує Максима («Чого ти лізеш у політику? Маєш кухню, сина, чоловіка – живи!» [368, 282]). Фактично він байдужий і до її професії.

Письменниця звернулася до актуальної суспільно-психологічної проблеми: зміни поведінкових ролей чоловіка й жінки в добу соціальних трансформацій. За часом шлюб Софії з Максимом припадає на період розпаду СРСР, добу економічних потрясінь. Леся Романчук зображує характерне явище для того часу: жінка швидше адаптується до перемін, бере на себе відповідальність за сім’ю, побут, натомість чоловік воліє «лежати на дивані» і скаржитися на долю. Як зауважив Ігор Кон, «економічна неефективність радянської системи в сполученні з політичним деспотизмом і бюрократизацією громадського життя залишала мало місця для індивідуальної ініціативи й незалежності. Щоб досягти економічного й соціального успіху, треба було бути не сміливим, а хитрим, не гордим, а сервільним, не самостійним, а конфор-

ним. З раннього дитинства й до самої смерті радянський чоловік почувався соціально й сексуально залежним і пригніченим» [209]. Вихований дисциплінованим, відповідальним працівником, Максим не спроможний знайти себе в нових реаліях. Уже не отримуючи зарплатні на підприємстві, чоловік вважає принизливим шукати нову роботу. Приховане безробіття, нестатки розхитують ідентифікацію чоловіка як «справжнього чоловіка»: «Максим дуже болісно переживав, що Софія приносить до хати більше грошей, ніж він. Вона намагалася обминати цю тему, проте цей прикрий факт вилазив, наче шило з мішка, і колов очі гордому Максимові. Йому так хотілося бути годувальником сім'ї, єдиною опорою і надією, щоб від нього усі залежали, у нього просили грошей на хліб чи на морозиво. Та життя переставило все з ніг на голову. Це відчуття залежності від дружини, вторинності у сім'ї отруювало йому життя» [368, 365].

Нездатність пристосуватися до нових обставин підриває панівну роль чоловіка в сім'ї. Позірна «сила» чоловічого характеру обертається на свою протилежність, «слабкість». Остаточо шлюб руйнує подружня зрада Максима, яку він не хоче приховувати. Чоловік стає іграшкою в руках брехливої звабниці. Письменниця підкреслює, що Максим не бажає самотійно розв'язувати вузол сімейних проблем, він очікує, щоб Софія та Раїса самі поділили його між собою, вирішили його долю. В епізоді відвертої розмови подружжя не-чоловіча поведінка Максима увиразнюється порівнянням його із дитиною: коли Софія відпускає його, то він «...зрадів. Одверто, наївно, наче хлопчак, якого відпустили з уроків» [369, 54]. Навіть у такій ситуації героїня воліла б бачити його більш агресивним, мужнім – Софія мріяла, щоб Максим побився з чоловіком спокусниці Сергієм. Відмова від наступальної, активної моделі поведінки стає для героїні знаком того, що її чоловік – «нікчема» і «боягуз» [369, 85], веде до абсолютного розчарування в ньому.

У наступних романах циклу Леся Романчук простежує подальшу долю Максима, його деградацію до статусу чоловіка-«домогосподарки», який – о жах! – захоплюється жіночими телесеріалами. Він постає типовим «лузером», фемінізованим чоловіком, хворим, нещасливим у родинному житті, не здатним піклуватися про сина Павлика, що підкреслено самохарактеристикою: «Ні, він таки нікчема! Нікчема! Нездатний забезпечити сім'ю, нездатний, як тепер кажуть, «крутитися»... звик жити правильно, а чесно заробити в цій країні поки що було ніде» [371, 238]). Обидва перші чоловіки головної героїні виявляють слабкість характеру, опиняються в залежності від негідних дружин, безпорадні в нових соціально-економічних обставинах. Уже в останньому романі героїня в розмові з журналістом порівнює Ігоря та Максима з «гирями», що «висіли... на ногах і не давали впливти ні мені як особистості, ні... сім'ї» [373, 202]. Ці два персонажі ілюструють кризу моделі радянської маскулінності, її невідповідність новим вимогам часу. У романі

висловлена думка про неможливість для головної героїні реалізувати себе в рамках традиційної патріархальної ролі Берегині, хранительки домашнього вогнища, опікунки сім'ї, ідеальної матері. Цей образ погано суміщається як і з економічними реаліями пострадянського часу, що вимагає від жінки ділової активності, так і з прагненнями героїні до самореалізації в царинах медицини й літератури.

### **«Господарі життя» як (анти)герої нашого часу**

Альтернативною моделлю маскулітності в циклі «Не залишай...» стають типи владних чоловіків, які тричі зустрічаються на шляху героїні (Арсен Корнацький, Степан Череватько і Борис Багров). Перші два репрезентують радянську партійну еліту, протиставлені як «герой» і «антигерой», прогресивний комуніст і негідник. Образ партійного функціонера Бориса Багрова в перших чотирьох романах є епізодичним, повноцінним персонажем він є у п'ятому-сьомому романах, виростаючи до «героя» нашого часу.

Арсен Арсенович Корнацький – представник владної верхівки в містечку. Він другий секретар міського комітету партії із перспективою посісти місце першого. Леся Романчук раз у раз підкреслює розум, ерудицію, силу волі цього чоловіка. Його образ контрастує з образом лікаря Синицького: відповідальний, дисциплінований Арсен виграє на тлі самозакоханого й ледачого Ігоря. Письменниця надала ідеологічному працівнику рис європейського чоловіка: спортивний, підтягнений, охайний, призвичаєний до порядку в усьому, Корнацький дбає про фізичну форму, бігає кроси, займається з гантелями, не дозволяє собі зайвого в їжі та алкоголі – він прагне бути взірцем для підлеглих.

Портретна характеристика Арсена дає уявлення про нього як про людину «системи», посадовця: риси невиразного обличчя гармоніюють із обстановкою чиновницького кабінету, нагадуючи Софії про стандартні шафи і сейфи з інвентарними номерами [366, 191]. У сприйнятті героїні він «рубаний з каменю чоловік» [366, 191], чиє «монументальне» лице можна карбувати на монетах. Описуючи зовнішність Корнацького, романістка багато уваги приділяє його рукам як символу мужності: «великі, сильні, справжні чоловічі руки» [366, 192], «сильні, впевнені, але такі ласкаві руки» [366, 173]. Руки коханого заміщають для героїні батьківські обійми, що підкреслено порівнянням: «...теплі, м'які руки, що оповивали її, мов пелюшки немовля...» [366, 174].

Ставлення Корнацького до Софії «лицарське», «джентльменське», вона стає для цього чоловіка Прекрасною дамою, «дівою в нещасті», яку треба оберігати від життєвих труднощів. Він щедро обдаровує кохану, дбає про її добробут, допомагає в кар'єрному зростанні. Арсен цінує Софію як яскраву особистість, захоплюється її акторськими й музичними здібностями, дарує дорогу гітару, передплачує улюблені дефіцитні книжки Дюма. Корнацький

для неї – «кам'яна стіна», захисник, надійна опора, гарантія вирішення всіх без винятку проблем.

Модель стосунків між героями – «батько і дочка». Змальовуючи взаємини закоханих, Леся Романчук зробила акцент на інфантилізації героїні, яка охоче приймає роль ляльки, принцеси: вона «в його обіймах все більше ставала схожою на дівчинку» [366, 207]; «У її голосі з'явилися самі їй незнайомі нотки лялі-капризулі» [366, 212], «Їй так сподобалося бути лялечкою, маленьким зайчиком, котиком, принцесою, дівчатком-капризулею!» [366, 245]. Гендерна модель фемінності, яка відповідає образу Софії в стосунках із Арсеном, – це модель Барбі («...об'єднаний образ жінки, спосіб життя якої нагадує нарцисичне існування гарної та дорогої ляльки...» – Оксана Кісь [186, 46]). У першому томі маємо лише окремі риси цього жіночого типу – зрештою, роман з Корнацьким нетривалий, раптово уривається через загибель героя. Однак у стосунках з Багровим модель жінки-Барбі дістане повнішого розвитку.

В образі Арсена письменниця вивела тип партійного кар'єриста, людини, відданої посаді. Роздвоєність між «людським» і «партійним», двоєдушність прикро вражають головну героїню (у тексті вловлюються алюзії на «Лісову пісню» Лесі Українки, де коханий Мавки Лукаш так само розполовинений між світом мистецтва й романтики і світом буденщини). Очевидно, щоб пом'якшити це враження, авторка зробила Корнацького «прогресивним комуністом», який обстоює реформи в КППС, щоб у майбутньому наблизити рівень життя радянських громадян до європейського. У романі «Не залишай...» любовний чотирикутник окреслюється не стільки у сфері родинно-сімейній (Ігор – Софія – Арсен – його дружина Інна), як між чоловіком, його коханою і владою – «робота чи аморалка?» [366, 300]. Арсен усвідомлює, що розрив із дружиною поставить хрест на службовому зростанні: «Розлучення – і прощай кар'єра, прощай усе, чого досяг роками праці» [350, 189]. Леся Романчук наголошує на звичці героя до комфорту, забезпеченості: Корнацький гірко іронізує над перспективою жалюгідного існування звичайної людини, не належної до партійної номенклатури: «Так-так, весела сім'я вчителя історії з платнею 120 крб., без квартири і без майбутнього» [368, 263].

Притиснутий до стіни неспростовними доказами «аморалки», на вимогу першого секретаря міському партії, Арсен спочатку обирає кар'єру, але потім, картаючи себе за слабкодухість і зрадництво, пише листа з поясненнями Софії, пропонуючи розійтися на якийсь час, даючи їй надію. Перший роман із владним чоловіком для головної героїні завершується катастрофічно (Арсен гине в аварії, підлаштованій Череватьком). «Украдене щастя» з Корнацьким обернулося страшною трагедією для Софії, яка опинилася на межі самогубства і лише зусиллями студентів була врятована від непоправного кроку.

Другим можновладцем у романі є Степан Череватько, нареченою якого лікарка Синицька стає суто з розрахунку, втомившись від життєвих труднощів, неслави в тісному середовищі містечка. Софія спокушається матеріальними вигодами, професійними перспективами, які обіцяє вигідний шлюб: «Яким гарним буде їхнє життя, в достатку, в радості!» [367, 60]. Письменниця наголошує, що Череватько в очах кременчан – справді блискуча партія: «Посада, квартира, машина, зв'язки» [367, 45], молодий, показний, неодружений. Софія цікавить Степана як бажаний трофей, коханка колишнього шефа, якому він заздрив і якого прагнув перемогти хоча б у такий спосіб. У тексті це оприявлено через паралель: Череватько відкупив білу «Волгу» Корнацького в його вдови, перебрав його крісло, не гребує користуватися парфумом загиблого – так само, наче дорогу річ, він привласнює жінку колишнього шефа.

Однак на тлі Арсена Степан виглядає мізерним і ницим. Так, він облаштовує розкішне сімейне гніздо, вигнавши перед тим зі старовинного будинку власника-ветерана. На новорічному святі для слухачів вищих партійних курсів у Ленінграді він не соромиться пропонувати наречену «хтивим дядькам»: «Софійко, ти тільки не капризуй, нічого, якщо хтось поцілує чи помацає за цицю, тебе від того менше не стане, зате ж які перспективи!» [367, 97]. Саме прізвище чоловіка, похідне від слова «черевко», символізує його прив'язаність до матеріального світу, користолюбство, а також подвійну натуру, душевну гнилизну. Головна героїня, вступивши в стосунки зі Степаном, усвідомлює, що торгує власним тілом, тому зрештою починає сприймати себе як повію («Що це зі мною? Правду казав Ігор – повія! Готова стрибнути до перших-ліпших рук» [367, 99]).

Леся Романчук змальовує тип чоловіка-злочинця, морального виродженця, який приховує від нареченої справді страшні таємниці: доноси, замовне вбивство колеги, психічну хворобу у своїй родині, ненормальну дитину від першого шлюбу. Кульмінацією стосунків із Череватьком є сцена побиття і гвалту, вчиненого над Софією, яка насмілилася відштовхнути негідника. Письменниця вирішує колізію в дусі мелодраматичної ідеї відплати за заподіяне зло: переслідуваний привидом убитого Арсена, потрапивши під вантажівку, Степан отримує тяжку травму, що позбавляє його статевих органів, а отже, перестає бути чоловіком – тепер уже фізично.

Стосунки з Череватьком призводять Софію до тяжкої депресії. Навіть помстившись кривднику за допомогою високого покровителя із ЦК, героїня не відчуває полегшення: «Розчавлена, брудна зсередини, використана і викинута, вона була огидна собі...» [367, 191]. У романі знову виринає тема сильної / слабкої жінки. У внутрішньому монолозі Софії наявний образ «кам'яної стіни», яку шукала героїня в Арсені, а згодом у Степані. Тепер цей образ міняє психологічне наповнення: Софія розуміє, що повинна шукати опертя в собі: «Я сама стіною стану. І собі раду дам, і дитину захищу, і всіх, хто мені дорогий» [368, 191].

Третій представник влади в романі, який зустрічається на шляху героїні, – це Борис Аркадійович Багров. Образ цього чоловіка за яскравістю поступається хіба що головній героїні, йому приділено найбільше уваги серед чоловіків (стосунки з Борисом розлого описано в трьох романах циклу). Леся Романчук зображує новий тип чоловіка – «господаря життя», актуальний на зламі двох епох. Борис Багров однаковою мірою заслуговує на звання і «героя свого часу», і «антигероя». Виходець із комуністичної номенклатури, її верхівки, він з молодих років належав до суспільної еліти. Навіть у перших романах восьмитомника, де Борис Аркадійович з'являється епізодично, він символізує абсолютну владу: його візитівка, дана Софії, здатна вирішувати будь-які проблеми.

Після падіння СРСР Багров встиг «вхопити свій чималенький шмат спільного пирога», «використати величезні зв'язки» [370, 23] і, перевівши партійні кошти на потрібні рахунки, «зачистити кінці» [370, 25]. Він став надзвичайно успішним підприємцем, власником концерну «Моноліт». Письменниця не називає його олігархом, однак за розмахом діяльності, зв'язками з політбмондом і кримінальним світом можна передбачити саме такий статус. Багрова п'янить не просто почуття приналежності до еліти, а почуття власності, не знайоме партійному чиновнику, звиклому до казенних статків: «Єдине, що дає життю сенс – це гроші і влада» [370, 68].

Леся Романчук наголошує не просто різницю – соціальну прірву, яка відділяє Бориса від Софії: під час нової зустрічі вже в післярадянські часи героїня крокує по вулиці під дощем у розірваних черевиках, а Багров їде з охоронцем у розкішному білому лімузині. Проте письменниця не піддалася спокусі зобразити персонажа як примітивного «нового українця», нувориша в малиновому піджаку і з товстим золотим ланцюгом на шії, брутального й неосвіченого (хоча такі «крутелики» зустрічаються в його оточенні). Образ Бориса Аркадійовича синтезує риси багатія й інтелігента. Розумний, упевнений у собі, вольовий, він захоплює Софію як неординарний чоловік, добре вихований, із європейськими манерами, цікавий співрозмовник-ерудит, талановитий піаніст із консерваторською освітою. Багров задіяний у великому бізнесі, у таємничих «чоловічих іграх»; героїня поважає його роботу, називаючи «СПРАВОЮ» (експресія передана засобами графіки).

Лейтмотивними характеристиками персонажа є означники «крицевий чоловік, мармуровий моноліт» [371, 21]. Софія бачить у ньому царські риси, називаючи Борисом II (очевидно, що перший – Єльцин). Майже бестіарна сила чоловіка розкривається через порівняння з ведмедем – тіло Багрова густо вкрите чорним волоссям. Навіть саме прізвище героя промовляє: асоціюється із залізним гаком-багром, рибальським знаряддям, а також із багряним «царственным» кольором. Можна також припустити асоціацію з героєм культової російської стрічки «Брат» Данилом Багровим, що втілює тип суперчоловіка,

холоднокривого, сильного, вмілого воїна. Ініціали героя (БАБ) нагадують ініціали відомого російського олігарха й політемігранта – Бориса Абрамовича Березовського (він, як і герой романного циклу, є олігархом, що виріс із інтелігента, математика, доктора технічних наук). В образі Бориса в романному циклі Лесі Романчук поєднано дві гендерні моделі: 1) вестернізованої пострадянської маскулінності (бізнесмен європейського типу, «чоловік на мільйон доларів», освічений, доглянутий, спортивний) і 2) натуралізованої маскулінності, подібної до типу «російського мужика-ведмедя».

Персонаж кристалізує тип чоловіка влади, обранця, здатного повелівати чужими життями і смертями. Його характеристика доповнюється портретом: час від часу лице пристрасного закоханого перетворюється на «...обличчя ката. Суворого, безжального, глухого до прохань» [370, 277–278]. Очі Багрова можуть нагадувати «холодно-заморожені льодини» [370, 277], «вилити важкий розплавлений свинець» [371, 202], у них з'являється «відблиск меча» [371, 205], поглядом він може залякати нільського крокодила [371, 56], вміє «підкорювати, часом навіть ламати, попелити, знищувати» [371, 64]. Борис, імовірно, причетний до кримінальних справ, за ним і його бізнесом полюють конкуренти, тому перебувати поруч із таким чоловіком для Софії вкрай небезпечно. Змальований тип підприємця містить окремі риси так званої «бандитської маскулінності» (Ігор Кон), що надзвичайно популярна на пострадянському терені й популяризована через медіа: мужність чоловіка підкреслюється тим, що він є суб'єктом і об'єктом насильства (кілер намагається вбити Багрова, але поціляє в його дружину Альбіну; автівку, в якій Борис і Софія вертаються з кримського відпочинку, розстріляли на ялтинській трасі; чоловік віддає наказ знищити ворогів).

Образ Бориса в романному циклі демонізований, його змальовано подібно до сицилійського «хрещеного батька», очільника мафіозної структури: «от він, той страшний спрут, той могутній цар, що віддає накази, той центр цього королівства мороку, де тупі виконавці його страшної волі без жалю нищать усе, що поперек... От він – живе уособлення влади...» [370, 310]. Однак Софія милосердно відмовляється судити його. Письменниця наголошує на внутрішньому роздвоєнні головної героїні: «Господи, як же це розкішно і водночас страшно – бути любленою такою людиною!» [370, 292].

Борис Аркадійович стає для Софії Мефістофелем, який спокушає її багатством, комфортом, подарунками. Прикметно, що діти героїні жартома називають його «Дядьком Ананасом» [372, 145], і Багров не ображається на це прізвисько: «Я можу бути також Дядечко Оксамит, дядечко Діамант, дядечко Париж...» [371, 145]. Синицька потрапляє у фінансову залежність від заможного чоловіка, яку сама вона порівнює з наркотичною. Це увиразнюється через парну деталь: прізвище Багров, як уже зазначалося, асоціюється із гострим гаком, рибальським знаряддям, а Софія почувається впійманою рибкою:



«Це наче рибі зірватися з гачка: туди – навіть не помітила, а назад – з болем і кров'ю. Якщо взагалі можливо» [371, 7].

Образ головної героїні швидко наближається до типу Барбі: з Борисом Софія знову перетворюється на ляльку, дівчинку, принцесу: «...виявилось, що саме це мені у житті і потрібно. Щоб мене ляляли і люляли, одягали-роздягали-цілували. Є жінки-матері, фатальні жінки, вампіри, жінки-господині, а от я – ляля!» [371, 230]. У тексті фігурує символічний образ «рожевої льолі» в стрічках і мереживах, яку одягає героїня, лягаючи спати разом із Борисом, – це втілення інфантильності, безпорадності, які причаровують владного чоловіка. Леся Романчук зауважує, що в цій ролі Софії зручно, однак вона перестає бути собою, втрачає обличчя. Сина Павлика і подругу Вікторію Аршавську прикро вражає її манірне капризування, сюсюкання. Останній Софія нагадує неживу порцелянову ляльку, Вікторія помічає, що з Борисом очі подруги перестали світитися чарівним світлом, яке зігрівало її близьких [371, 148].

Софія для Бориса – спочатку лише дорога, вродлива лялька, якою можна хизуватися перед іншими: «Вона вітрина, демонстрація його багатства», «картина у коштовній рамі» [371, 218]. Згодом жінка стає об'єктом інвестицій: кохаючи і плануючи одружитися, Борис Аркадійович прагне прив'язати її до себе грошима, а по суті – перетворює на власність, якою може самовільно розпоряджатися. Так, Багров із міркувань бізнесу не соромиться «тягти її в болото» – знайомити з петербурзьким кримінальним авторитетом і закликає терпіти його хамські витівки; забороняє бачитися з Орестом; не шкодує її почуттів, імітуючи власну загибель (внаслідок страшної звістки Софія на певний час утратила зір).

Окремо у творі наголошено своєрідне ставлення багатія до наукових і творчих занять коханої жінки. Професійні амбіції Софії спочатку дратують Багрова, він вважає їх марнуванням часу: він волів би, щоб Софія відвідувала манікюрницю чи перукарку замість дихати бібліотечним пилом; «звична пісня» для нього – «облиш роботу, кинь науку» [371, 270]. Згодом він розцінює дисертацію і науковий ступінь як чергову примху коханої, пропонуючи їй купити одне й друге. Після категоричної відмови Борис Аркадійович підтримує наукові студії фінансово: купує дорогі препарати, обладнання, замовляє переклади іншомовних джерел, щоб полегшити тяжку роботу вченої. Так само літературна творчість Софії для Бориса – об'єкт фінансових вкладень: Багров упевнений, що може купити коханій славу поетеси й барда, влаштовує гучну презентацію збірки віршів із приїздом столичних медійників, замовними хвалебними рецензіями, розкішним банкетом («...іще одна демонстрація могутності грошей», дратуючись, міркує Софія [371, 208]). Зрештою, «інвестиції» у творчість, у розумінні Бориса, повинні ствердити владу над коханою жінкою, сильніше прив'язати до нього.

Образ Багрова в романному циклі «Не залишай...» – це втілення багатьох жіночих мрій: солідний, усевладний, заможний, закоханий, турботливий, лицар на білому лімузині. Подруги Софії захоплені ним: «Що мудрий, що тактовний, що вихований! А до того ще й багатий!» [371, 35]. Він – справжній «господар життя», здатний стати надійною опорою і «кам'яною стіною» для коханої, подарувати їй цілий світ (Єгипет, Францію). Заразом цей образ є живою ілюстрацією до тез «can't buy me love» і «багаті теж плачуть» («Він сильний, він могутній, він може усе! Але не може повернути її!» [371, 22]. Софія не відповідає взаємністю Борису, не погоджується стати йому дружиною, хоч і відчуває «...величезну повагу до... інтелекту, розуму, щирої приязнь» [372, 301]. Багров, втомившись бути об'єктом полювання, вимушений втекти за кордон, змінивши ім'я й обличчя, стати звичайним, хоча й дуже багатим респектабельним німецьким буржуа, Генріхом Ваймером, а по суті – самотнім чоловіком, позбавленим родинного тепла і друзів, таким, що викликає в Софії лише співчуття.

Головна героїня відкидає модель життєвого успіху, бажану для більшості пострадянських жінок – стати дружиною багатія, олігарха. Її не приваблює роль дорогої речі, навіть дуже любленої. Такий шлюб став би «золотою кліткою» для Софії, однак головна причина – відсутність романтичного почуття до Бориса, безнадійне кохання до іншого – Ореста.

### **Хто він, казковий Принц?...**

Справжнім «героєм роману» Софії Синицької є Орест Смереканич, її колишній студент у медучилищі, згодом – відомий дитячий кардіохірург. У перших двох романах циклу він – романтичний закоханий, який страждає від нерозділеного кохання до вчительки і по ночах блукає навколо її дому, ревнує до чоловіків і коханих. Орест служить Софії, як паж, вірний лицар, потай оберігає, рятує від непоправного кроку – самогубства. Героїня милується вродливим парубком, проте ставлення до нього скоріше материнське: «Смішний, таємничий, колючий і ще такий наївний хлопчик» [367, 50].

Проходить час, і Орест виростає, із юнака стає чоловіком, здатним викликати захоплення: «Дивилася на нього знизу вгору і відчувала себе не просто нижчою – меншою! ...Орест і довший, і вищий» [369, 44–45]. У почуттях Софії відзначимо суміш двох протилежностей: з одного боку, вона відчувається старшою, більш досвідченою, а отже, має право на владу над коханим; з іншого – Синицька може вільно «гратися в дівчинку» поруч із Орестом, який охоче бере на себе роль турботливого батька. Бути об'єктом піклування, але не втрачати влади в стосунках, бути заразом слабкою і сильною – от прихована фантазія героїні роману, яку може здійснити єдиний обранець. Орест Смереканич реалізує ще одне бажання жінки – бути об'єктом романтичної пристрасності: «Він умів не тільки цілувати, цей високий стрункий чоловік з

тілом грецького бога, він умів говорити про свої почуття! ... Орест умів говорити. Він огортав її словами, обволікав ними, шепотів і туркотів над вушком, наче закоханий голуб, щохвилини повторюючи, як кохає її, як вона йому потрібна, що наймиліша, найгарніша, найзвбливіше у світі, які у неї гарні руки, плечі, груди, які очі, волосся...» [369, 123–124].

Не одна сторінка в циклі романів присвячена оспівуванню романтичного кохання: на думку авторки – «Щастя жінки у коханні. Тільки в ньому. І ні в чому іншому» [372, 86], «Єдине, задля чого варто жити, це саме оті любовні спалахи...» [372, 301]. Саме такі «спалахи» є лейтмотивом зображення стосунків Софії та Ореста: тут усе, наче в голлівудській мелодрамі – і освідчення під дощем на випускному вечорі, і втеча з Києва, і палкі поцілунки в чужій машині, і несподівана зустріч у Парижі, і містичний зв'язок, який відчувають закохані через тисячі кілометрів. Символом любовної історії стають білі троянди, що їх Орест дарує коханій, а також іграшкове біле ведмежа, Пух, єдиний «друг», якому Софія звіряється в почуттях. Романтика та інфантильність оприявнюють жіноче бажання. Мелодраматична тональність посилюється завдяки віршам і пісням Софії, присвяченим далекому і втраченому коханому; поезія і музика огортають любовну історію чарівним флером.

Як у класичній мелодрамі, героїв розділяють перешкоди: вік, соціальний статус, інша країна (Орест від'їжджає працювати до Великобританії), «злий розлучник» (Борис). Щоб стати гідним «королеви», «паж» мусить подорослішати і реалізуватися в житті: Орест терпляче чекає на кохану, яка заводить стосунки з іншими, робить кар'єру в медицині, випробовує себе як лікаря в Європі, проходить через невдалий шлюб із розрахунку, стосунки з начальницею.

У книгосеріалі неодноразово актуалізується традиційний для сентиментальної прози образ Попелюшки. Міняючи вбрання з буденного на святкове, перебуваючи на світських раутах різного масштабу – від випускного до прийняття в олігарха, Софія Синицька час від часу порівнює себе із новочасною Сіндереллою, однак в іронічному ключі. Зовнішньо нагадуючи казкову героїню, лікарка по суті позбавлена головного її атрибуту – поруч відсутній справжній Принц: вона є або самотньою, або в парі з негідником, або із Багровим, який, попри високий статус, не може стати Лицарем і не викликає пристрасті. Бал без Принца не дозволяє Попелюшці реалізувати себе, щасливо відбувши жіночу ініціацію. Лише з Орестом головна героїня відчувається казковою принцесою не через розкішну сукню, а тому, що огорнута увагою і піклуванням коханого чоловіка.

Щасливому поєднанню закоханих сердець у романі передує цікавий епізод: героїня дискутує з тернопільським журналістом про долю жінки і фемінізм. «Затаврувавши» Софію як затяту феміністку, Ігор Збідований з'ясовує її погляди на жіноче питання. Синицька гарячкує, категорично відхрещується

від іміджу емансипе. У цій розмові констатується розбіжність між бажаним статусом жінки (на кухні у фартушку) і реальністю: в сучасній економічній ситуації дружина повинна працювати на рівні з чоловіком (таке становище в родині самого Ігоря, через такий подружній досвід проходила героїня). Софія перетворює «фартушок» на знак патріархального статусу жінки, такого бажаного, але недосяжного – «символ родинного щастя» [373, 202]. Героїня роману визнає, що самореалізація, хоч і дуже важлива для жінки, але не спроможна заступити родинної гармонії. Заразом констатується відсутність сильного чоловіка-оборонця: «Тільки де вони, ті чоловіки, які одягнуть нас, українських жінок, у гарненькі мережані фартушки, які принесуть нам власноруч упольованого вепра?..» [373, 203]. Право жінки на щастя в коханні, в сім'ї, на те, щоби бути красивою і «робити життя насолодою» Синицька трактує як войовничий «антифемінізм».

У фіналі роману Леся Романчук змальовує подружню ідилію: родина Софії та Ореста будується на взаємній ніжності, повазі, турботі. Чоловік шанує професійні та творчі досягнення дружини, а вона пишається його успіхами в науці й медицині. Героїня в цьому шлюбі гармонійно сполучає риси дружини, романтичної коханої, музи.

Підсумовуючи, можна сказати, що чоловічим ідеалом у романі постає не просто люблячий чоловік, здатний до піклування про жінку, але самореалізований професіонал, який ліберальними поглядами нагадує західну модель маскуліності. Орест дозволяє жінці користуватися всіма завоюваннями фемінізму: займатися наукою, творчістю, будувати кар'єру, бути рівною партнеркою в шлюбі. Цикл романів стверджує не так емансипацію особистості жінки, як традиційні сімейні цінності, що зумовлено гендерним дискурсом жанру. «Людяний» образ чоловіка, властивий для сучасної соціальної мелодрами, є вираженням психологічних очікувань сучасного жіноцтва.

## **2.4. Сентиментальний кітч: жіночі історії в глянцевиx журналах (Наталія Нікішина)**

Сентиментальний кітч оточує нас з усіх боків: карамельні попсові пісеньки на кшталт невмирущого «Мусі-пусі» Каті Лель, «рожеві романи» з обов'язковими сердечками й цілунками на обкладинках, сльозливі «Жіночі історії...» й романтично-прагматичні «Кохання з першого погляду», «Усе для тебе» і «Давай одружимося» на телебаченні, і просто злива тих же сердечок, пухнастих ведмежаток, янголяток і подібного на День святого Валентина – на листівках, у рекламі, в сувенірах, на святкових тортах, у взірцевих SMS-ках: *«Не верь тому, что шепчут губы, а верь тому, что говорят глаза...»*, *«У земли только небо, у ночи только сны, у любви только крылья, у меня только ты...»* («грати в кохання» привчають мало не з дитсадочка). Гла-

мурні сердечка зі стразиками тишком-нишком прокралися навіть на витвори сучасних технологій: мобільники, ноутбуки, флешки та MP3-плеєри.

Сентиментальний кітч у літературі традиційно має дві царини: це романи та жіночі глянцеvi журнали: «Cosmopolitan», «Наталі», «Караван історій», «Единственная», «Ліза» та ін. В останніх до 70 відсотків обіймає «психологічно-сексуальний блок», пов'язаний зі стосунками Жінки і Чоловіка. Це і «сердечна пошта» з порадами всезнаючих консультанток, інтерв'ю й розповіді про негаразди і хвилини щастя в житті celebrities, статті-рекомендації для читачок, психологічні тести. Майже обов'язковою рубрикою в жіночих журналах є **«любовна історія»**, яка може носити характер документальний (листи, сповіді читачок) або белетристичний (коротке любовне оповідання).

Глянцеві журнали активно заохочують читацьку творчість, пропонуючи теми для малої прози відповідно до своєї спрямованості: про жінку у великому місті, про вагітність і пологи, про виховання дітей, про весілля, про туристичні поїздки тощо. Історії привернули нашу увагу як яскравий зразок сентиментального кітчу. З одного боку, ці love-stories є неодмінною складовою самого глянцевого видання, співвідносяться з медійним дискурсом; з іншого – вони споріднені із субкультурою «дамських романів», розгортаються за певними жанровими законами. На наш погляд, оповідання в жіночих глянцеvih часописах становлять міні-варіант «дамського», любовного роману, «лавбургера», за термінологією Володимира Березіна [25].

Розглянемо дві збірки оповідань: перша з них – **«Коктейль Cosmopolitan»** (2007), складена з любовних історій у російській версії однойменного видання. Друга – російськомовна збірка оповідань, які друкувалися в українських часописах «Наталі», «Единственная», «С тобою» – **«Метод Айседори» Наталі Нікішиної** (2005).

Збірки різняться художнім рівнем, професійністю авторок. Першу книжку можна без вагань зачислити до явищ наївної, аматорської словесності: це твори читачок «Cosmopolitan», надіслані на конкурс «Спроба пера». Як відомо, межі між «наївною» і «не-наївною» словесністю доволі рухомі, визначаються суб'єктивно [див. 111], але в нашому випадку важливий факт позиціонування авторів «любовних історій» як любительок, а не професійних літераторів. У передмові до книги Етері Чаландзія, головний редактор видавництва Fashion Books, звертається до потенційних жінок-авторок: «Час покаже, чи станеш ти сучасною Жорж Санд, Франсуазою Саган чи Агатою Крісті. Але треба писати! Особливо, якщо почуття просяться на папір» [206, 6]. Навіть сам вихід «Коктейлю...», де тексти з рубрики «Спроба пера» згруповані в єдиний збірник, розглядається редактором як можливість для відкриття нових літературних обдарувань: «Прочитай їх (оповідання) і, можливо, вони не тільки збен-тежать твої почуття, але й спонукають розповісти власну історію. І вона з'явиться спочатку в журналі, а згодом і в книзі...» [206, 6]. Збірка «Метод

Айседори» належить Наталі Нікішиній, літераторці, яка професійно працює для глянцевої преси й кінематографу (сценарії стрічок «Ніколи не забуду тебе» (2007), «Вечірня казка» (2007), «Тілохранителька» (2008), «Нерозумна зірка» (2008)). Зрозуміло, що сама поява історій у вигляді авторської збірки засвідчує більшу майстерність Наталі Нікішиної, успішний рух від «формульності» до самостійного письменницького почерку.

Незважаючи на сказане, більшість оповідань, узятих для аналізу, споріднені: причому не лише генетично – як такі, що були вписані в медіатекст глянцевого журналу, але й типологічно – як варіації певної літературної формули, побудованої навколо **концепту «щастя»**. Останній є одним із ключових для сентиментального кітчу і масової культури в цілому. За словами Тамари Гундорової, «в нові часи маси прагнуть задоволення щастя в його найбільш безпосередній і конкретній формі. Місію постачання такого безпосереднього щастя переймає на себе культурна індустрія, і зокрема кітч» [106, 30–31].

Концепт «щастя» міцно вмонтований у масову культуру: літературу, кіно, музику, телебачення й інші медіа. Наполегливі пошуки «ключей от счастья женского» – одна з магістральних тем популярної жіночої белетристики. Ескапістська мотивація читання дамських романів забезпечується впевненістю в благополучній розв'язці, обов'язковому happy-end'і. Сам щасливий фінал, як його уявляють автори, пов'язаний з актуальними соціокультурними тенденціями, стереотипами, настановами. Благополучні розв'язки сюжетів журнальних історій містять «у згорнутому вигляді» сучасну концепцію жіночого щастя, а в самому оповіданні, в розвитку дії проглядається рецепт його досягнення.

Інтерес становить зіставлення концепту жіночого щастя в тексті журналу «Cosmopolitan» і в «любовних історіях» як його складовій. Річ у тім, що «Cosmopolitan» позиціонує себе як видання для розкріпаченої, незалежної жінки, так званої *Cosmo-girl* або *Cosmo-lady*. Як відзначається в дослідженні образу сучасниці в глянцевих журналах, «...з'явившись на російському ринку на початку 1994 року, журнал «Космополітан» приніс із собою образ сучасної молодої жінки з активною життєвою позицією, не «об'єкта», а «суб'єкта» – незалежно від її кар'єрних та інших амбіцій»; «портрет жінки, запотребованої часом, – це портрет людини впевненої, розумної, такої, що добре володіє собою, досить незалежної, яка вміє добиватися поставлених цілей і справлятися зі складною ситуацією. Героїнею журналу стала жінка, «яка несе в одному кошику і професію, і родину, і дім» [316].

Звернемося до текстів любовних оповідань, змішаних у коктейль у згаданому збірнику. Навіть при поверховому послідовному їх прочитанні впадає в очі **формульність**: сюжет більшості опусів зведено до наративу про щасливий випадок, надзвичайний збіг обставин, що привів до зустрічі Героя і Героїні:

- В оповіданні «*Особливості національного знайомства*» Альони Волкової головна героїня Рита допомагає подрузі – журналістці Інні – виконати редакційне завдання й зібрати матеріал для статті про пошуки Принца в сучасному місті. Дівчина тричі, як у казці, зіштовхується з випадковим чоловіком, «божественним брюнетом» Єгором: на ранковій пробіжці, в супермаркеті і кинувшись під колеса його автівки, нарешті, застрягає разом із ним у ліфті. Дуже доречно колишній коханий Рити вирішує розлучитися з нею, що прискорює наближення щасливого фіналу – весілля й подорожі до Праги.
- В оповіданні Ірини Крилової «*Романс Вертинського*» вчителька Ірена, переживши болісний розрив із коханим, випадково знайомиться в музичній крамниці з її власником Олександром, прийнявши його за простого продавця. За збігом обставин герой є старшим братом одного з учнів школи, де працює Ірена. Молоді люди зустрічаються на батьківських зборах, де в них зав'язується роман – у фіналі Іра й Саша планують спільну поїздку до Москви.
- В оповіданні Олени Скоринової «*Чорна Муся*» героїня Даша дорогою на курси англійської мови випадково стає пасажиркою Степана, власника розкішного японського авто, який запропонував підвезти її. Провівши ніч із героєм, Даша втікає від нього, як Попелюшка, але через півроку настає традиційний гепі-енд: Степан розшукав випадкову знайому, з якою захотів створити сім'ю.
- В оповіданні Марії Деньщикової «*Містика 1748*» Марія зустрічає в аеропорті випадкового знайомого Олега, який помилився телефонним номером і попросив дівчину зустріти його літак з Італії. Знайомство завершилося весіллям.
- В оповідання Катерини Лур'є «*Таємні стосунки*» студентка розшукує в німецьких архівах сліди таємничої коханої Петра I. Розлучившись із колишнім коханим Павлом, який ревнував її до науки, героїня випадково знайомиться з поліцейським Олегом, який виявився російським репатріантом. Низку збігів завершує знахідка бронзової таблички від годинника, що зберігалася в родині Олега: за сімейною легендою, цей годинник подарував прабабусі молодого чоловіка Петро I. Марія фон Шварцфестунг виявляється саме тією коханою царя, ім'я якої прагнула встановити героїня. Олег робить шлюбну пропозицію дівчині, повертається разом із нею до Росії.

Слід зазначити, що фінал кожної з історій досить традиційний: випадкова зустріч героїв веде до роману, кохання, весілля й сімейного щастя. Цікаво, що головні героїні в пошуках Принца часто спираються на езотеричні вчення, намагаючись передбачити долю у збігах чисел, різноманітних ворожіннях, віщих снах («Нумерологія везіння» Олени Савицької, «Вища математика» Лори Білоіван), прорахувати код фортуни за допомогою всіх тонкощів сучасної психології (наприклад, в оповіданні Діани Резнікової «Страхіття і щастя

аналітика»). Однак більшість таких спроб керувати долею виявляються невдалими. На думку авторів оповідок, життя насправді набагато більш непередбачуване, готує сюрпризи для героїні, і багато подій видаються фантастичними й неправдоподібними («Со мной случилось то, что случается один раз на миллион. Я вытасила свой счастливый билет», – міркує героїня оповідання «Страхіття і щастя аналітика» [206, 52]). Не дивно, що спочатку доленосні події здаються абсурдними, а то й моторошними, а Принц виникає на шляху героїні в образі ворожого, незрозумілого чоловіка, чужої істоти: «самозакоханий індик», «монстр», злий німець-поліцейський тощо.

Характерні й назви оповідань, насичені лексикою на кшталт «доля», «містика», «везіння», «збіг обставин», «диво». Дівчатам, юним і не дуже, як слідує з текстів, не варто грати з долею, намагатися вгадати її, наблизити своє щастя – треба просто віддатися на волю провидіння, яке, слідує казковій логіці, обов'язково подарує зустріч із Принцом. Щастя для героїні пов'язане з очікуванням Дива, яке розуміється як Диво взаємного кохання. «Чарівність» описаних ситуацій у деяких текстах підкріплена відповідним хронотопом: магія новорічних свят, наприклад в оповіданнях Наталії Шумак «Руда і Піночет, або Новорічні дива», Олени Скоринової «Чорна Муся».

Як слушно вказує Ольга Вайнштейн, для «рожевого роману» архетипною є **казка про Попелюшку** [див. 50]. Ця теза повністю відповідає оповіданням у жіночих глянцевиx журналах. Можна сказати, що кожна любовна історія зі збірки «Коктейль Cosmopolitan» – це сучасна варіація на тему чарівної казки, де весілля – обов'язковий фінал. Фантастичними помічниками й дарувальниками («Фея-хрещена») виступають подружки, друзі й колеги головної героїні. Іноді в оповіданнях фігурують чарівні предмети: фікус, сукня, шкаф, автівка, годинник. Асоціації з казкою й казковими персонажами виникають практично в кожному тексті: «А тот вечер был сказочный. Я – принцесса, он – принц, да и только» [206, 35], «Он был не просто мужчиной мечты. Он был моей любовью. А еще – хозяином этого бала» [206, 40], «Олег казался воплощением женской мечты о настоящем мужчине: цветы, рестораны, клубы, театры... Я будто попала в сказку» [206, 67], «Мое больное воображение рисовало мне прекрасную принцессу, заточенную в башню. На нее наложено заклятие в виде уродства, и только отважный принц может ее освободить и т.д. и т.п.» [206, 73], «К концу экскурсии я поняла, что Кирилл не кто иной, как сказочный принц с собственным замком, преданной свитой и острой нуждой в принцессе» [206, 42]. Як і належить Попелюшці, героїня оповідань скромна, самотня, часто ображена (колишнім коханим, злим начальником), може бути навіть зачаклована (в оповіданні Катерини Суставової «Чип, Дейл і я» рука героїні спотворена після нещасного випадку). Однак дівчина володіє неоціненними рисами – добротою, чуйністю, працелюбністю, розумом, винахідливістю, за що обов'язково слідує казкова винагорода: кохання і щастя.



Незважаючи на те, що автори оповідань, слідуючи сюжетній канві чарівної казки, приводять своїх героїнь до патріархального фіналу (жінка реалізує себе як кохана і дружина), в аналізованих текстах помітні зміни традиційної формули, нав'язані сучасністю. Попелюшка нашого часу, крім любові, палко віддається праці, кар'єрі, науковим зайняттям. Професійний успіх часто йде поруч із особистим щастям. І більше того: Принц в ідеалі має оцінити й ділові здібності коханої (в оповіданні «Страхіття і щастя аналітика» Кирило, директор відділу фінансової аналітики великої корпорації, щиро захоплюється не лише кмітливістю героїні, але й економічною теорією, яку вона розробила). Якщо Принц ревнує Принцесу до роботи («Таємні стосунки»), то неодмінно стає Ексом, колишнім.

У рідкісних випадках у любовних історіях жіноче щастя розуміється як успіх у бізнесі (первинно), а згодом уже і в особистому житті. Показовим є оповідання «Зворотній бік бенінського ананасу» Ольги Блінкової, де щастя забезпечується традиційно буржуазними вміннями – спритністю, підприємливістю, енергією. Завезена чоловіком до Беніну і по суті покинута ним напризволяще, Маша, зрозумівши, що перетворюється на дешеву робочу силу на плантаціях ананасів, «развила кипучую деятельность»: вивчила бухгалтерський облік, зміцнила й удосконалила справу, викупила в чоловіка маєток, забезпечила гідне життя матері, вигідно працевлаштувала подругу Світлану у сфері торгівлі, а разом вирішила проблему особистого щастя: розлучилася зі зрадливим чоловіком, вийшла за італійця й народила йому дочок. Прикметно, що коротке повідомлення про особисті й сімейні успіхи фактично витіснено на периферію сюжету, а головний акцент зроблено на ділових рисах Маші, її професійній реалізованості.

Порівнюючи уявлення про жіноче щастя в тексті журналу «Космополітан» і в «любовних історіях», надрукованих у ньому, можна дійти висновку, що в останніх, за рідкісними винятками, репрезентовано патріархальний рецепт досягнення щастя, який співвідноситься із жанровими традиціями дамського роману, чарівної казки. Однак магістральний дискурс журналу, пов'язаний із пропагандою цінностей емансипації, особистої незалежності, активності та самостійності жінки, все ж накладає відбиток на зміст журнальних оповідань, підвищуючи в ньому значущість професійної сфери життя героїні. Якщо більшість публікацій у «Cosmopolitan» співвідноситься з реальністю, повістує про дійсність сучасної жінки, то «любовні історії» можна схарактеризувати як «жіночі мрії» про щастя, міцно пов'язані з уявленнями про Кохання і Родину.

Тетяна Максимова слушно зауважила, що в жіночому журналі співіснують два просторові плани: буденно-рутинний і «позабуденний» як ідеалізований «Інший простір» (морське узбережжя, курортне містечко, сяючий мегаполіс), який переносить читачок у світ колективних фантазій [266, 113–

114]. На нашу думку, до цього «іншого простору» можна віднести світ журнальних історій як територію Любовної Ілюзії. І якщо цінності емансипації асоціюються з простором реальності, де жінці-читачці насправду доводиться виживати в міських джунглях, будувати кар'єру, дбати про своє здоров'я, то в уявному просторі Мрії діють правила й закони Романтики і Казки, де читачка повертається до патріархальної ролі Коханої і Щасливої Дружини.

Історія Попелюшки раз у раз повторюється в оповіданнях, зібраних у збірку «Метод Айседори» Наталі Нікішиної. Серед 22 історій багато ремейків казкових і літературних сюжетів, а героїні оповідань асоціюються із Снігуронькою, Кармен, Сплячою Красунею, Ассоль, Галатеєю. Заголовна історія стверджує домінування романтичної мрії над реальністю: «Киса – маленькая пухлая шатенка. Но Кисин муж свято убежден, что вот уже три года состоит в законном и завидном браке с длинноногой высокой блондинкой» [312, 165]. Метод перетворення мрії в дійсність належав подрузі Кіси – Асі, яка у світі власної уяви постає прекрасною Айседорою, чарівною і звабливою Дамою з вищого світу. Формули самонавіювання впливають і на саму дівчину, і на оточуючих її чоловіків, яких не можна ображати правдою. «Інша реальність» стає переконливішою за очевидне: «Так началась ее новая жизнь. Уже через день Киса с грацией молодого слоненка задирала ножку и нагло утверждала, что для ее французской ступни невозможно подобрать туфли... Она беззастенчиво врала, что ее турецкое платье куплено в Испании и привезено для нее специально. А самое главное, она, Клавдия Алексеевна Кисина, прекратила открывать на себя глаза мужчинам. Теперь она старалась их прикрыть легким касанием теплой ладони: «Ах, мои непокорные кудри...», «Когда у женщины такая нежная кожа, как у меня...», «Тот мой поклонник, что застрелился...» Все эти и еще сотня подобных фраз вытеснили из ее лексикона непреложные «если честно» и железобетонные «по правде сказать». Вы не поверите, но уже через два месяца Киса вышла замуж. И ее муж уверен, что его жена – высокая длинноногая блондинка. Киса тоже в этом уверена» [312, 170]. Як твердить Тамара Гундорова, «у ...красивій реальності людина не переживає відчуження, оскільки кітч – мистецтво симуляції, воно перекриває реальність своїми образами і відображає передусім бажане, а не справжнє» [106, 21].

В оповіданні «Метод Айседори» можна побачити принципи створення гламурного стилю, так званий «тюнінг реальності», коли уявний світ постає як безпроблемний [374]. «Гламур – найвищий, розріджений, променистий, ефірний, позамежовий стан буття. У гламурі громадянин, а тим паче громадянка вже не сіє, не жне, не збирає в житниці. Усе в ній гармонія, все диво... У гламурі немає заплаканих очей, зашморганого носу, смутку, відчаю, зневаги, відповідальності, тривоги за родичів, зрештою, немає смерті, в кращому випадку – «невмируща легенда», – пише Тетяна Толстая в статті «Я планов

наших люблю гламурье...» (1998) [437]. Відзначимо спорідненість принципу «огламування» (естетизації) життя із популярними телевізійними проектами на кшталт «Фабрики краси», де пересічних і навіть відверто негарних жіночок перетворюють на клони голлівудських дів – з тією, хіба, різницею, що «метод Айседори» був суто словесним і не потребував залучення до справи пластичних хірургів, дорогих стоматологів чи іменитих стилістів і дизайнерів.

Так само, як і в історіях збірника «Коктейль Cosmopolitan», в оповіданнях Наталії Нікішиної обігрується тема щасливого випадку, непередбаченого збігу обставин. Дівчина Стася, захоплена читанням фентезі, не може і не хоче шукати собі пару, однак, випадково зустрівшись із автором улюблених романів, Сергієм Чередіним, переконується, що дійсність може бути краща за літературу («Принцеса-шипшина»). Студент-винахідник Льонечка Нікодимов наполегливо шукає наречену-мільйонерку на своєму курсі і, за щасливим збігом обставин, закохується і одружується саме з нею, найнеприкметнішою, але працелюбною дівчиною («Одруження Нікодимова»). Афанасій, шеф-кухар і власник кількох ресторанів, зустрівши чарівну незнайомку – ідеальну, з її слів, домогосподарку й блискучу кулінарку, якій він представився екстремальним мандрівником, через кілька місяців раптово впізнає омріяну дівчину в новій сусідці, в якій пригоріла їжа на плиті («О. Генрі, ти безсмертний!»). Щастя обіцяє героям і героїням, які вміють вірно любити і віддано чекати: кілька історій будуються за схемою: випадкова зустріч – блискавичний роман – розлука без надії – знов раптова зустріч, тепер уже назавжди («Дівчина з пташками», «Діти капітана Гріна», «Шоу продовжується»). Героїв може розділяти вік, країна, соціальний статус: чоловік переважно немолодий, досвідчений, має власну справу, а дівчина молодша, хоч і не зовсім юна, наївна, безпорадна, самотня й сентиментальна. Взаємному щастю можуть завважати зла мати, суперниця, заздрісна подруга, але справжня любов долає всі перешкоди й вирішує всі проблеми.

Фінал історій завжди щасливий, хоча картина весілля може прямо й не змальовуватися: «Оставим любителям сериалов подробности стремительной свадьбы, а ценителям постной морали прогнозы бытовых неурядиц... Посмотрим туда, где на скамеечке под тенистым каштаном сидит невидимый миру классик журнального рассказа и призывно машет нам рукой. Видимо, он нашел еще кого-то, кто любит, мечтает и живет. Впрочем, как и мы с вами тоже» [312, 37]. Журнальні оповідання аналізованих збірок утілюють в своїх сюжетах «глянцеvu» життєву настанову: «принципова відсутність проблем, які неможливо вирішити. Головне – позитивний і технологічний підхід плюс цілеспрямованість» [374], підтвердженням чому є стереотипні гепі-енди в кожній історії.

## 2.5. Постфеміністичні колізії жанру чикліт (Світлана Пиркало, Наталка Сняданко)

Модернізація гендерного дискурсу популярної літератури пов'язана з появою такого явища, як чикліт. Слово «чикліт» походить із англійської мови (*chicklit*<sup>30</sup>, від англ. *chick* – маля, лялечка, рос. цыпочка, сленгові найменування дівчини и молодої жінки, *lit* – скорочене від *literature*), у буквальному перекладі – «література для лялечок / дівчаток». Термін запровадили Кріс Мазза та Джеффри Де Шелл як іронічну характеристику для сукупності творів з укладеної ними антології «Чикліт: постфеміністична проза» («Chick Lit: Postfeminist Fiction», 1995). Цей жанр вони визначили як вияв постфемінізму, що вийшов за межі зображення жінки-як-жертви й розширив тематичні обрії жіночої прози завдяки висвітленню інших аспектів жіночого досвіду, що стосувалися кохання, залицяння, гендеру. Американський критик Джеймс Волкотт перейняв цей термін на позначення «дівочого» стилю газетної колумністики (адже бестселери «Щоденник Бріджит Джонс» Гелен Філдінг та «Секс і місто» Кендіс Бушнелл – прецедентні тексти для чикліт – починалися саме з авторських газетних колонок). Через кілька років термін усталився у видавничій практиці й поступово позбувся іронічного забарвлення (хоча сам феномен чикліт дістає неоднозначних оцінок у критиків).

Таким чином, **чикліт** – жанр сучасної постфеміністичної прози, її «нова хвиля», за дефініцією Юлії Ремаєвої – «...популярні й дотепні книги про незалежних молодих жінок, які переважно мешкають у мегаполісі, працюють, шукають своє кохання» [359, 18]. Подібне визначення подається в енциклопедичній статті «чикліт» англомовної «Вікіпедії»: «Чикліт – це термін, що використовується для позначення жанру прози, написаної молодими жінками й зорієнтованої на них, особливо творів про самотніх, працюючих жінок, віком 20–30 років» [546].

У дослідженні Мішель М. Гласборо «Чикліт: нове обличчя постфеміністичної прози?» (2006), де узагальнено результати багатьох праць із цієї теми, називаються такі провідні ознаки жанру. Насамперед головна героїня – це молода жінка, 20-30-річного віку, яка мешкає в місті, переважно мегаполісі – Лондоні чи Нью-Йорку («біла, гетеросексуальна й городянка», за визначенням С. Дж. Сміт). Романи цього жанру відзначаються легким, грайливим, гумористичним або іронічним тоном оповіді. Поширені теми – стосунки між людьми, консьюмеризм, незадоволення власним тілом, захоплення певною системою самовдосконалення. Героїня романів покладається на своїх подруг

<sup>30</sup> Юлія Ремаєва вказує на різноманіття варіантів написання цього терміна англійською: Chic Lit, Chick-Lit, chick lit, chick lit, chick-lit [359, 6]. Ми пропонуємо писати це слово українською без лапок, вживати як невідмінюваний іменник жіночого роду (бо «література»), хоча в російській мові чикліт відмінюють як іменник чоловічого роду («Русский чиклит»).

і друзів як на «міську сім'ю». У фіналі протагоністка отримує якийсь новий досвід, уроки життя, зростає як особистість, стає більш зрілою [583].

До цього переліку можна додати, що в сюжетах поєднуються любовна історія (стосунки героїні з чоловіками) та історія кар'єри, професійного вдосконалення. Найчастіше героїні задіяні в рекламному чи видавничому бізнесі, піарі, індустрії моди. Характерним для чикліт є відверте зображення сексуального життя жінки. За словами Діани Гудмен, «чикліт – модна, стильна, щира й гостра – вона також чесна і дуже смілива» («Що таке чикліт?») [585].

Юлія Ремаєва, проаналізувавши британську чикліт, дійшла висновку, що в ній актуалізовані концепти національного менталітету, які репрезентують «англійськість». Прозові твори Анни Макстед, Венді Голден, Кріс Манді, Дженні Колган, Софі Кінселли, Гелен Данн апелюють до літературної традиції, насамперед романістики Джейн Остін. Учена завважила в чикліт ознаки формульної літератури (що виявляється як в образах героїнь, так і в структурі сюжету), пов'язала це літературне явище з дискурсом глянцевого жіночого журналу та інших медіа. Важливо, що дослідниця визначила відмінності чикліт від традиційного жіночого (дамського) любовного роману: по-перше, наявність гумору та іронії, що помітно в самих назвах книжок; по-друге, образ героїні, яка не є ідеальною красунею, добродісною й винятково позитивною, але має вади й погані звички; по-третє, велике значення для героїні має її «міська родина» (друзі); по-четверте, наявність образу «Чоловіка Мрії», обов'язкового для романсу, в чикліт відчувається не повною мірою, бо любовна лінія не є центральною, оскільки героїні мають й інші зайняття – пізнання себе, кар'єра, дружба [359].

Літературні витоки чикліт більшість дослідників убачають у романі Гелен Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс», успіх якого поклав початок новому літературному явищу. Так, Сюзан Феррісс і Меллорі Янг називають цей роман «єдиним прототекстом» жанру і наголошують, що «цілий феномен чикліт незмінно сходиться до цього єдиного роману» [566, 4]. Стефані Харжевські наголошує, що підґрунтям жанру є поважна літературна традиція, він пов'язаний генетично з любовним романом, масовим дамським романом і «звичаєвим романом» (*novel of manners*) [591, 31]. У деяких джерелах зазначається, що до створення жанру причетна британська письменниця Сью Таунсенд («Щоденник Адріана Моула»), називають і книги М.С. Бітон про Агату Рейсін, Хеміша Макбета.

Чикліт досить упізнавана як тип видань: це покети, з обкладинками в пастельних тонах (карамельно-рожевих, ясно-блакитних), жінки на них зображені в мультиплікаційному, карикатурному чи коміксовому стилі, із широким залученням фото, колажів, ручних шрифтів. Чикліт, окрім спеціалізованих видавництв (наприклад, «Red Dress Ink» – підрозділ «Harlequin», «Strapless» в «Kensington Books»), має цілу інфраструктуру:

книгарні, у тому числі для торгівлі книжками секонд-хенд, фан-клуби, веб-сайти<sup>31</sup>, форуми, чати. Загалом на сьогодні у світі (переважно в Британії і США) нараховується близько 700 авторів таких романів, найвідоміші серед них – Гелен Філдінг, Кендіс Бушнелл, Лорен Вайсбергер, Фіона Вокер, Анна Макстед, Софі Кінселла, Індія Найт, Лорен Гендерсон, Кріс Манбі, Джессіка Адамс, Меріан Кейс, Олівія Голдсміт, Мелісса Бенк, Дженніфер Вайнер, Джейн Грін. Загальні прибутки від продажу чикліт коливаються в межах 70 млн. доларів річно, у Європі жанр обіймає сегмент книжкового ринку в 30–35 %<sup>32</sup>.

У чому причини шаленої популярності жанру? Дослідники погоджуються з тим, що чикліт зорієнтовано на молодше покоління читачок, які б воліли бачити в книгах реальне життя реальних сучасних жінок («Це модно! Це стильно! Це задоволення! **Це все про тебе!**») – такий слоган відкриває один із «чиклітівських» веб-сайтів – [www.Chicklit.com](http://www.Chicklit.com) [Цит. за: 583]). Традиційний дамський роман апелює до фантазування, його зміст важко співвіднести з реаліями життя сучасної жінки. Мішель М. Гласборо стверджує: «У той час, як дамський роман, як правило, майже завжди завершується поєднанням пари закоханих, чикліт пропонує більш реалістичний погляд на романтичні стосунки з чоловіками й на життя самотньої жінки. Додайте до цього здатність протагоністки посміятися над собою, типову для цього жанру оповідь від першої особи й формулу сповіді – і важко буде не ототожнити себе з цими героїнями» [583]. До того ж, новітній жіночий жанр говорить про речі, які цікавлять молоде покоління (шопінг, фітнес, мода), що зумовлено посиленням зв'язком такої прози із масовою культурою.

Чикліт нараховує багато різновидів: Thriller Chicklit (жіночі детективи), Business Chicklit (історії про ділових жінок), Kids Chicklit (історії про жінок із дітьми), Literary Chicklit (книги для літературних гурманів), Traveling Chicklit (книги про аматорок мандрів), Shopping Chicklit (історії про і для аматорок шопінгу), Pampered Chicklit (книги для витончених ніженок), Money Chicklit (для тих, хто вважає гроші головною і найважливішою цінністю), Fit Chicklit (для аматорок фітнесу, аеробіки, йоги тощо), Dating Chicklit (для тих, хто зустрічається), Lifestyle Chicklit (для аматорок розкішного життя), Erotica Chicklit (від м'якої до жорсткої жіночої еротики), Homebirds Chicklit (книжки для домогосподарок), Gourmet Chicklit (кулінарні книги, книги для гурманів), Win Chicklit (для жінок-переможниць, амбітних і орієнтованих на кар'єрне зростання), Busy Chicklit (окремі видання для зайнятих жінок, «книги ні про що», афоризми, щоденники та ін.). Ребекка Внук (Rebecca Vnuk) згадує ще й такі різновиди: Mummy Lit (про молодих жінок із дітьми), Lad Lit (про юнаків), Workplace Tell-All Lit (про місце роботи), Bride

<sup>31</sup> Наприклад: <http://www.chicklit.co.uk>; <http://www.chicklit.us>; <http://chicklitbooks.com>; <http://www.chicklit.nl>.

<sup>32</sup> Популярність і комерціалізацію жанру чикліт засвідчує поява посібників із написання таких книжок: наприклад, поради Кеті Ярдлі «Will Write for Shoes: How to Write a Chick Lit Novel», 2006.

Lit (про наречених), Christian ChicLit (християнська чикліт), Widow Lit (про вдів), Ethnic ChicLit (етнічна чикліт), Mystery ChicLit (чикліт із містичними мотивами) [695, 43].

В останні роки жанр чикліт набув поширення в російській літературі, видавництво «Рипол Классик» має літературну серію «Русский чиклит», представлену книжками таких літераторок, як Наташа Нечаєва («Мальдивы по-русски: Записки крутой аукционистки», «Русская принцесса Монако»); Ніка Сафронова («Эта сука, серая мышь», «Соло на троих»); Марина Порошина («Как никогда: Одинокая женщина желает...: В Новый год с новым мужем!», «ПМС: Подари мне счастье») та ін. Серед популярних російських авторок чикліт – Катя Метелиця, Женя Гламурная, Маша Царьова, остання позиціонується на веб-сайті видавництва ([www.glamour.ripol.ru](http://www.glamour.ripol.ru)) як «королева російської чикліт» і є авторкою численних текстів у цьому жанрі: «Московский беСтиарий. Болтовня брюнетки», «Силиконовые горы», «Ненавижу? Хочу!», «Блондинка и брюнетка в поисках приключений», «Выйти замуж за миллионера».

В останнє десятиліття в українській літературі також відчуваються тенденції до оновлення жіночої прози. Твори молодих авторок: Наталки Сняданко, Світлани Пиркало, Ірени Карпи, Софії Андрухович та ін. – примусили критиків (Віру Агеєву, Мирославу Крупку, Ксенію Харченко) говорити про нову хвилю у феміній літературі. Спочатку ці твори не ототожнювали із західною чикліт (очевидно, через недостатню усталеність самого терміна й малу обізнаність із новітніми тенденціями зарубіжної белетристики), а відносили, наприклад, до «молодіжної прози». Проте на сьогодні певні паралелі між романами українських і західноєвропейських та американських письменниць, які представляють жанр чикліт, уже проводяться.

Так, Оксана Забужко, розповідаючи про тенденції новітньої української літератури в інтерв'ю Анні Яценко, згадує про формування означеного жанру у вітчизняному письменстві: «Ще в нас з'явилася чикліт – **література молодих жінок, які роблять кар'єру і пишуть про це.** Та ж Пиркало – це висококласна чикліт, у чистому вигляді, це main-stream на чикліт. У розвиненій літературі повинні бути заповнені всі ніші, в тому числі й комерційні ринкові, як чикліт, література жіночих журналів» (виділено нами. – С. Ф.) [146].

Симптоматичною, на наш погляд, є згадка про героїню роману британської письменниці Гелен Філдінг Бріджит Джоунс в інтерв'ю Люби Шарої зі Світланою Пиркало: «Павліна Стопудів – це така собі *українська Бріджит Джоунс*. Який вплив мала на тебе книжка Гелени Філдінг? Хто з письменників, як українських, так й іноземних справляє на тебе найбільше враження?» (курсив наш. – С. Ф.) [496]. Хоча кореспондентка «Української правди» не називає у своєму питанні жанр чикліт, проте саме зіставлення героїні роману, який дав початок цьому літературному явищу, з Павліною

Стопудів – протагоністкою роману «Не думай про червоне», що прозвучало в питанні інтерв'ю, свідчить про усвідомлення типологічної спорідненості цих героїнь і прози обох авторок, розуміння європейського контексту роману Світлани Пиркало. Письменниця, до речі, заперечила вплив на свою творчість британської літераторки: «...щодо Бріджет Джоунс, то ні вона на мене, ні я на неї нічим не вплинули. Свій роман я переважно закінчила ще до того, як прочитала «Щоденник Бріджет Джоунс». Однак авторка виявила симпатію до твору Гелен Філдінг і знання ширшого контексту: «Сама ж та книжка мені до вподоби. Хоч вона закінчується і традиційним жіночим гепі-ендом, проте там багато смішного і цікавих спостережень – набагато більше, ніж мій хлопець згоден визнати. Але Філдінг – не єдина письменниця, яка пише **про сучасних молодих жінок, що працюють і пиячать по п'ятницях із своїми голубими друзями**. Зараз таких жінок – чи дівчат – стільки, що вони з'являтимуться в літературі все більше й більше» (виділено нами. – С. Ф.) [496].

Певну суголосність західних і вітчизняних літературних новацій відзначила Тетяна Воробйова в статті «Гендерний аспект наслідування жанрових канонів в українському жіночому масовому романі»: «Як слушно відзначає Р. Фельські, на зміну наївній і доброчесній героїні в пошуках свого «принца» приходять молода жінка-фахівець, яка мешкає у великому місті і зустрічається із легковажними гультьями чи недоступними чоловіками». Для прикладу Тетяна Воробйова наводить романи «Щоденник Бріджет Джоунс» Гелен Філдінг та «Секс і місто» Кендіс Бушнелл, ставлячи один ряд із ними твори Світлани Пиркало «Зелена Марагарита» і «Не думай про червоне» [73, 468]. Ксенія Харченко в статті «Літературу – в маси!», оглядаючи твори Наталки Сняданко та Ірени Карпи, видані у «Факті» й «Фолію», передбачає, що вони «...могли б започаткувати «новий український жіночий роман» [471, 66]. Складовими його критик вважає «захопливу історію з елементами автобіографічності» про «насичене різноманітними пригодами життя незалежної жінки». Героїні таких романів «п'ють, курять, кохаються», і це зображено «цікаво і весело». Ключові питання романів цього типу такі: «...чому молода, красива, розумна жінка ідеде – самотня?», «...що може (на що здатна) молода, красива ідеде?» [471, 66].

Отже, очевидно, що однією з тенденцій до модернізації сучасної жіночої літератури в Україні є поступове формування жанру чикліт. Питання про його вияви в прозі Світлани Пиркало потребує більш докладного розгляду. Чи можна назвати Павлину Стопудів, головну героїню роману «Не думай про червоне», такою собі «українською Бріджет Джонс», як це зробила журналістка Люба Шара в інтерв'ю з авторкою [496]?

Легко помітити спільну рису: обидві героїні є самотніми, Singles, і досить болісно переживають свою самотність. Тема самотності жінки у великому місті характерна для чикліт. Проте тлумачення самотності в кожному з творів



різне. Для Бріджит це в першу чергу відсутність чоловіка-партнера: їй, наприклад, соромно прокидатися самою в ліжку в батьківському будинку, вона потерпає від недоречних запитань рідних і друзів про стан «на любовному фронті», комплексує, опинившись серед матусь із дітьми чи одружених пар, нервує через наближення Дня Святого Валентина («Почему? Почему весь мир так устроен, что люди, не имеющие романтических отношений, чувствуют себя идиотами, когда всем давно известно, что романтика все равно не срабатывает» [464, 60]<sup>33</sup>). Джонс уважає своє становище за обтяжливе, хоча й не завжди зізнається собі в цьому. У «новорічних резолюціях», які відкривають її «Щоденник», звучить таке суперечливе висловлювання: «**Чего я не должна делать.** ... Пребывать в мрачном настроении по поводу отсутствия бойфренда; вместо этого – выработать уравновешенность, авторитетность и чувство собственного достоинства, выглядеть женщиной цельной, самодостаточной и без бойфренда, а это – лучший способ заполучить бойфренда» [464, 8]. Водночас у другій частині резолюцій – «**Що я повинна зробити**» – героїня ставить собі за мету «завязать конструктивные отношения со зрелым, ответственным мужчиной» [464, 10]. У романі йдеться про відчайдушні спроби Бріджит встановити стосунки такого роду з чоловіками, доки вона не досягає своєї мети, покохавши адвоката Марка Дарсі (у «Підсумках» за рік героїня гордо обраховує кількість бойфрендів – двоє, число гарних бойфрендів – один).

Натомість для Павліни Стопудів самотність – це насамперед розрив зв'язків зі співвітчизниками. Героїня обирає самотність свідомо і розуміє її як тимчасовий стан, адже вона, відірвавшись від звичного київського середовища, переїжджає до Лондона, щоб відшукати колишнього коханого – джазового музиканта Джима Барлі. Опинившись у чужому місті, героїня Світлани Пиркало в якийсь момент гостро переживає це: «Іще мені спало на думку, що я тепер зовсім одна, абсолютно й повністю. Усі телефонні номери в моєму блокноті – це номери моїх київських друзів та колег. У цьому місті мені подзвонити абсолютно нікому. Тут ніхто не знає, що я існую і що мене треба любити. Ця думка дещо злякала» [336, 12].

Достеменно так, як і Бріджит, Павліна відчуває тиск середовища, яке наче виштовхує із себе одиноких, обмежуючи їх у правах. Героїня дає цікаве визначення самотності: «...це коли тебе не пускають у китайський ресторан, бо навіть там столики тільки на двох. А якщо ти один у цілій країні, сиди вдома і приховуй цей факт від оточуючих. Якщо ти самотній, значить ти невдаха, і ніхто не схоче з тобою знайомитися. А то ти ще пристанеш, як риба-прилипала, почнеш дзвонити, вимагати дружби і тепла» [336, 15].

Самотність у романі пов'язується із загальною відчуженістю людей у західному суспільстві: авторка робить акцент на відмінностях слов'янської і

<sup>33</sup> Текст роману цитується в російському перекладі А. Москвічової за виданням [464].

британської ментальності. У главі «Жінка плаче» героїня спостерігає на По-ланд-стріт англійку, яка дала волю сльозам, однак перехожі не звертають на неї уваги, поспішаючи у власних справах. Павліна вагається між суто людським бажанням запропонувати свою допомогу і страхом порушити етикетні приписи й бар'єри приватності – цілком по-британськи («...Хто я їй така, щоб узагалі втручатися? ...Може, в людини напад горя, і вона взагалі ні з ким говорити не хоче» [336, 283]). Слов'янська чуйність на мить перемагає, Павліна робить кілька кроків до жінки – однак та «розвернулася і притулилася обличчям до стіни», розв'язавши складну ситуацію.

Незабаром епізод повторюється дзеркально: гострий напад горя через втрату близьких друзів – оператора Террі і Сашка Кривенка – застає героїню дорогою на роботу, так само Павліна притуляється лобом до стіни і ридмає: «Повз мене далі акуратно проходили люди, але ніхто не заважав моєму горю. Може, комусь і кинулася у вічі дівчина, що реве коло стіни будинку, але що тут зробиш? Милостині вона явно не потребує, тут своїх проблем купа, а на роботу запізнюватися нікому не потрібно» [336, 292]. Героїня водночас розуміє «плюси» такої байдужості (згадка про роботу не дає їй ув'язнути в горі), хоч і потерпає від бажання й неможливості поділитися почуттями із кимось.

Загалом, можна погодитися із тезою Мирослави Крупки, що в романах молодшої генерації українських письменниць, у тому числі й Світлани Пиркало, «художні конфлікти носять загальнолюдський характер – відображають проблему екзистенціальної самотності сучасної людини у глобальному світі» [229, 132–133]. Аналізуючи роман «Не думай про червоне», дослідниця зауважує в ньому «приреченість на самотність» сучасної людини, те, що героїня «...сприймає свою відчуженість як психологічний тягар», лякаючись «самодостатності» «соціуму», наголошує, що «самотність розглядається і як негативна соціальна реалізація»: «С. Пиркало трактує психологічний синдром ізольованості як засадничу рису свідомості героя» [229, 147–148].

Якщо зробити акцент на образі великого міста (обов'язковому для чикліт, героїні якої традиційно мешкають у мегаполісі – Лондоні чи Нью-Йорку), то у творах Гелен Філдінг та Світлани Пиркало так само простежуються суттєві відмінності. Справді, Бріджит Джонс і Павліна Стопудів мешкають у британській столиці, проте для першої це рідне місто, для другої – місто, яке треба завоювати, чужа територія. Тому в романі «Не думай про червоне» стосунки героїні з Лондоном проблематичні. Актуалізується мотив «українка в Європі», або, як влучно висловилася Стефанія Андрусів, відбувається «випробування Європою – випробування як персональної, так і національної ідентичності» українських героїв / героїнь [9, 125]. У прозі молодшої генерації вітчизняних письменників – Світлани Пиркало, Сергія Жадана, Ірени Карпи, Наталки Сняданко – цей мотив досить поширений. Тамара Гундорова пояс-

нює це явище своєрідною «культурософією українського постмодернізму»: «В її основі – ситуація змінюваності, міграції, детериторизації. Іншими словами, український постмодернізм утілює бажання бути не «вдома», а «в дорозі», згадуючи твори Андруховича, Забужко, Діброви, Іздрика, Пашковського, Жадана [108, 165].

Стефанія Андрусів стверджує, що популярність цієї теми зумовлена її біографіями авторів: «Природно, що цю цілком нову в нашій літературі тему – українці в Європі – піднімають письменники, які самі їздять за кордон... Так із проблеми суто соціальної тема «українці в Європі» стала також проблемою мистецькою: мандрювання-діалогізування наших письменників у Європі перетворилися в літературні тексти, а їх автори – у персонажів» [9, 126].

Крім того, Європа осмислюється як виклик для молодих героїв, які прагнуть переконатися у своїй «європейськості» на практиці, ніби переводячи політичні євроінтеграційні гасла в простір приватного. Стефанія Андрусів наголошує на зміні статусу українця, який вже не втікач, але мандрівник: «...мандрівник має час і можливість на реляції із простором подорожування, на вглядання в чужий простір (знайоме / незнане) і в самого себе в новому контексту (я / не я) додатковим поглядом іншого. Інший – сама Європа! – має підтвердити чи заперечити цінність і винятковість як самого мандрівця, так і світу, звідки він прибув...» [9, 126]. Мандрівки Європою – не тільки спосіб самоствердження (і в кар'єрному, і в любовно-сексуальному сенсі), але і спосіб подивитися на Україну з погляду Європи – образ Батьківщини постає одивненим (так, приміром, зі США споглядає її героїня «Польових досліджень» Оксани Забужко, із російської столиці – протагоністи «Московіади» Юрія Андруховича та «Землетрусу» Софії Майданської).

У романі «Не думай про червоне» наявна опозиція Київ / Лондон – як батьківщина / чужина. Павліні непросто дається розрив із рідним містом: «Поки їхали до аеропорту, говорити не хотілося. Я мовчки дивилася у вікно, за яким проплив Дніпро, харківський масив, сосновий ліс. Важко вірилося в те, що я лишаю це місто надовго. Навіщо я лишаю Київ, який так люблю, що у мене, стріха з'їхала?» [336, 9–10].

Долаючи повітряний кордон, героїня прагне уявно «привласнити» чуже місто, за звичкою поетизуючи його: «Нічний Лондон не виглядає як купа діамантів. Якщо бути поетично послідовною, подумала я, його можна порівняти з величезним кущем, оплетеним діамантовою павутиною – а діамантова вона тому, що на неї випала дрібна роса перед світанком...». Показово, що описи Києва й Лондона витримані в одній стилістиці: «Внизу від мене віддалявся Київ. Київ у тремтливих вечірніх вогнях, жовтих, червоних, зелених. Синіх. Чорне провалля Дніпра, прикрашене коштовними браслетами з вогнів автомашин на мостах, повільно проплило піді мною. Нічний Київ – це не місто.

Це купа розсипаних чиєюсь щедрою рукою самоцвітів, які проявляються, стають видимими, самозабутньо сяють тільки коли надходить ніч. Це кубло золотистих змій...» [336, 10]. При цьому Павліна іронізує і над своєю бурхливою мистецькою уявою, і над штампами літературних описів. Ще один засіб «привласнення» чужого простору – наділення його звичним означником – типово радянським кліше: «Ну, привіт, **місто-герой** Лондон. Нам доведеться звикати одне до одного» (виділено нами. – С. Ф.) [336, 11].

Можна сказати, що паралельно з love-story (розшуками, очікуванням, зустріччю й розлукою із Джимом Барлі) у творі розгортається роман героїні з Лондоном. Спочатку несхожість на рідне місто дратує Павліну («Відсутність старих радянських гастрономів у Лондоні я почала сприймати як надзвичайну підлість, вчинену кимось спеціально», – іронізує вона над собою [336, 14]). Згодом пізнає місто глибше, прокладає в ньому свої маршрути (переважно по «зланих місцях»), заводить приятелів і коханців серед його мешканців, звикає до британської їжі – і чужий простір стає своїм, знайомим, передбачуваним. Поступово він розширюється – мандрівки назовні пролягають до віддалених лондонських районів, до передмістя, де живе сестра Девіда Розенблюма, до Тінтагеля в Корнуоллі і далі – Європою – до Парижа (причому під час цієї подорожі Лондон уже сприймається як домівка).

Два романи переплітаються: героїня перебуває то в стані любовної ейфорії, то впадає в жорстку депресію, і це накладає відбиток на її сприйняття Лондона. У якийсь момент Павліна усвідомлює, що встигла полюбити це місто: «В одну мить я якось поділилася кров'ю із ним, із Лондоном. Чому це сталося так раптово – не знаю, може, досить було побачити квіти вишні навпроти готелю на Барклі-сквер, щоб збагнути, що, може, пристрасть до цього міста чаїлася в мені давно» [336, 229]. Героїня відчуває ніжність до вулиць, будівель, городян, отримує «гостре чуттєве задоволення», торкнувшись коштубатої штукатурки на стіні будинку на Пікаділлі. Характерно, що назва глави, у якій ідеться про це, – «Любов» (не до чоловіка, а до міста!).

Павліна Стопудів змінюється в Лондоні, міняє ім'я («Пола»), манери, звички. Навіть не прагнучи до того, вона стає зіркою, видавши збірку власних віршів у перекладі англійською. Лондон зцілює її від любовної недуги, надає нове відчуття повноти буття.

Зіставляючи характери Бріджит Джонс і Павліни Стопудів, відзначимо також їхню спільну рису, яку можна окреслити як «природність». Обидві героїні істотно відрізняються цією рисою від оточуючих та від ідеального образу жінки, властивого сучасній культурі. Бріджит Джонс саме природністю підкорює Марка Дарсі. Загальноновизнано, що Гелен Філлінг, створюючи центральний характер, реалізувала в ньому схему з роману Джейн Остін «Гордість та Упередження»: недосконала, проте не скута умовностями Елізабет Беннет.

Літературознавець Ніна Дітріх із університету Філіпс (Марбург, Німеччина) в статті «Діти свого часу: Елізабет Беннет versus Бріджит Джонс» розгортає цю тезу: «Як і Фіцвільям Дарсі, Марк оточений досконалими жінками, які безумовно цікавляться ним, як, наприклад, Наташа. Однак, здається, його втомлює їхня досконалість, і він закохується в Бріджит. Запрошуючи її на побачення, він каже: «Бріджит, решта дівчат, яких я знаю, такі лаковані. Я не знаю жодної іншої, яка б могла причепити кролячого хвостика до своїх трусів». Бріджит менш досконала, ніж інші жінки – знайомі Дарсі, і її безпосередність надає їй привабливості» [553].

Природність Бріджит Джонс впливає, проте, не так із самовпевненості і жвавості характеру (як у Елізабет Беннет), як із наївності, довірливості, інфантильності і – водночас – із відсутності страху бути смішною через добре почуття гумору й іронічне ставлення до себе. Натомість природність Павліни Стопудів трактується авторкою як наслідок української ідентичності («знаково української інакшості», за висловом Стефанії Андрусів [9, 128]), відкритості слов'янської душі, вміння товаришувати з іншими й насолоджуватися життям. Героїня роману Світлани Пиркало справді відчувається досить вільно навіть серед чужих і незнайомих людей: пристрасно співає караоке на дні народження Дональда, танцює в паризькому стрип-клубі. Цю здатність помічають сторонні: «Ти інша, бо ти жива. У тебе живі очі, тобі смакує лимонад, і ти натхненно мені хамиш», – говорить їй фінансовий консультант із Сіті, якого Павліна випадково зустріла в пабі, «Але ти – просто як вишня на торті», – такий комплімент робить дівчині папарацці Джеймс, зауваживши, що вона зовсім не схожа на лондонських дівчат [336, 180].

Розкутість Павліни зумовлена її безмірною самовпевненістю – вона повсякчас акцентує власну привабливість для чоловіків, не сумнівається в професійному успіхові (хоч і не мала до того досвіду роботи в телевізійних новинах). Загалом, героїня досить упевнено контролює власне життя, вільно поводить себе в чоловічому товаристві, із власної волі зав'язує й розриває стосунки і навіть першою пропонує одружитися старому університетському другу Максу – і негайно отримує згоду! На думку Мирослави Крупки, героїня Світлани Пиркало абсолютно комфортно відчувається за кордоном. Можна сказати, що в ній розвинена суто українська здатність до виживання в будь-яких умовах (у першу чергу це виявляється в умінні відшукати потрібну їжу в незнайомому місті).

Героїня ж Гелен Філдінг, хоч і шукає «внутрішній баланс», однак постійно прагне підтримки інших, питається поради в друзів, прилаштовується до коханого Деніела Клівера, відчуває безпорадність перед матір'ю. Тому, звісно, Бріджит і Павліна – зовсім різні характери, хоч зовнішні обставини їх життя подібні. Джонс – тип героїні простодушної, кумедної, вона усвідомлює власну залежність від масової культури (популярних психологічних радників, глянцевиx видань, телепрограм). Натомість Стопудів – інтелектуалка.

Обидва романи подібні також іронічним стилем оповіді, характерним для чикліт. Іронію творів Світлани Пиркало відзначають усі без винятку дослідники й рецензенти. Як слушно спостерегла Мирослава Крупка, «іронічність романів С. Пиркало та І. Карпи сприймається як невід’ємна ознака свідомості сучасної людини: прагматичного, ревізійністського, скептичного ставлення до дійсності. Це не є втечею від реальності, а швидше – намаганням убезпечити себе від травматичного досвіду, витіснивши його в площину іронічного» [229, 138].

Іронія поширюється рівною мірою і на Британію, і на Україну. Перегляду зазнають англійські звичаї, традиції (і стереотипи іноземців щодо них), так само, як і українські: «На сніданок у готелі давали вівсяні пластівці з молоком і тости з маслом. Для британця це – смачний сніданок, після якого треба надягнути костюм у смужечку і поїхати на потязі в Сіті стежити за ринком цінних паперів. Для молодой відносно здорової української людини – загрозливий симптом» [336, 13].

Узагалі, стиль роману «Не думай про червоне» можна описати як легкий, дещо грайливий, дуже читабельний – цілком подібний до англомовної чикліт. Вважаємо, що такий стиль близький до стилю колумністики (а в написанні авторських колонок для Інтернет-видань Світлана Пиркало має великий досвід – див. видання: «Віталій Жежера, Світлана Пиркало, Андрій Бондар, Микола Рябчук. Авторська колонка»; та й книга «Кухня егоїста» також складена із колонок, які друкувалися на сайті «Главред»). Із журналістської практики відомо, що колонка – лаконічний жанр, у ній має бути наявний оповідач, адже персональна точка зору на події – її прикметна риса, для колонки властива есеїстичність, діалогічність – вона пишеться як вільна й дотепна розмова із читачем, яскраве образно-емоційне мислення. Ці риси можна відстежити в романі «Не думай про червоне». (Повторимося, що й ключові чикліт-тексти «Щоденник Бріджит Джонс» Гелен Філлінг та «Секс і місто» Кендіс Бушнелл починалися із авторських колонок).

Роман Світлани Пиркало наближений до жанру чикліт наявністю по-статі Чоловіка Мрії (Джим Барлі), зображенням приятелів і друзів героїні, в тому числі й гомосексуалістів (Дмитрик із Києва), відвертим змалюванням сексуальних стосунків із чоловіками, хоча й без фізіологічних описів (розгорнуту характеристику цих мотивів дано в монографії Мирослави Крупки «Українська жіноча проза: дві епохи, дві версії» [229, 134-148]). Характерним для вказаного жанру є й відсутність традиційного гепі-енду: зустрівшись із коханим чоловіком у Лондоні, Павліна змушена розлучитися з ним: Джим одружений, і його дружина вагітна. Героїня переживає втрату сенсу життя, який тривалий час полягав для неї в очікуванні коханого, а згодом – його відновлення. У фіналі ледь накреслюється інша лінія стосунків із чоловіком – другом Максом, який приїхав до Лондона із Києва «розважати» Павліну. У

романах чикліт одруження чи взаємне кохання не є типовим завершенням історії – частіше йдеться про набуття життєвого досвіду, дорослішання героїні, і в цьому аспекті «Не думай про червоне» – досить характерний зразок.

Чикліт більшістю дослідників усвідомлюється як явище постфеміністичної прози, де критично переосмислені ідеї емансипації (наприклад, образ реалізованої жінки Міранди Прістлі в романі «Диявол носить Prada» Лорен Вайсбергер, образ матері Бріджит Джонс, яка руйнує патріархальне сімейне щастя в гонитві за феміністичними утопіями кар'єрного успіху й потрапляє до кримінальної історії, у романі Гелен Філдінг). У творі Світлани Пиркало феміністична проблематика практично не обговорюється. Героїня використовує всі здобутки західного емансипаційного руху (може вільно жити сама, мандрувати, забезпечувати власну фінансову незалежність, робити кар'єру, спокушати чоловіків), проте гендер не становить для неї проблеми. На думку Мирослави Крупки, «у текстах нової генерації українських письменниць проблема жінки виходить за межі феміністичної ідеї. <...> У текстах не дискутуються питання гендерного суперництва, рівності, війни. На перший план виходить суверенна особистість – сама по собі – без жодного наголошування статевого фактора» [229, 132–133].

Таким чином, у романі Світлани Пиркало «Не думай про червоне» жанрова модель чикліт наповнюється національно-специфічним змістом, пов'язаним із осмисленням ситуації «українка в Європі». У творі конструюється нова гендерна ідентичність героїні, яка узагальнює досвід свого покоління і є далекою як від приписів патріархальної культури, так і від західних феміністичних ідеалів.

Формула чикліт обов'язково передбачає відверте зображення сексуального життя молодої жінки (при цьому без натуралістичних описів). Героїня, хоч і сягає 20–30-річного віку, не націлена на створення міцної родини та народження й виховання дітей. Натомість вона, користуючись усіма вигодами емансипації, будучи юридично й фінансово самостійною, може вільно будувати стосунки з багатьма різними чоловіками. Два романи: «Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки» Наталки Сняданко (2001) та «Московский беСтиарий. Болтовня брюнетки» Маші Царьової (2006) – мають сюжет, збудований за принципом кумуляції – збирання свого роду «колекції стосунків» із різними типами чоловіків. Така композиційна особливість обох текстів дає змогу зробити певні узагальнення щодо функціонування гендерних стереотипів маскуліності та фемінності в сучасній популярній прозі.

Роман Маші Царьової «Московский беСтиарий. Болтовня брюнетки» побачив світ 2007 року у видавництві «Рипол Классик» і започаткував авторську серію письменниці «Королева русского chicklits». Твір заслужив схвальні рецензії популярних журналів («Ваш Досуг», «Книжное обозрение», «Самая», «Литературная Россия», «Seventeen»), Інтернет-сайтів (trud.ru, km.ru) та мос-

ковських celebrities (телеведучої Ксенії Бородіної, співака Діми Білана, співачки Каті Лель, режисерки і ведучої Каті Гордон та ін.). У коротких витягах із рецензій, наведених наприкінці тексту (так званих «blurbs»), відзначається іронічний стиль Маші Царьової, життєвість описаних ситуацій, висока якість чикліт-прози; підкреслюється оригінальність композиції і жанру («справочник-путеводитель по местным типажам», «гербарий нового времени»).

Назва роману задає кут зору й манеру оповіді: більшість персонажів змальовані в їх природно-тваринному вигляді, що передбачає не лише іронічні, але й сатиричні барви для їх зображення. Сучасна Москва – тло подій – дійсно постає велетенським «зоопарком», мешканці якого одержимі досить низькими пристрастями. Образ мегаполісу розкривається з погляду пересічної мешканки – журналістки Саші Кашеварової, представниці покоління 30-річних singles. Події «Московського беStіарію» охоплюють невеликий часовий проміжок і є свого роду «горизонтальним зрізом» покоління. Саша Кашеварова навмисно презентується авторкою як типова, усереднена москвичка «слегка за тридцять»: «Этот город полон одиноких девушек, таких как я. Мечущихся от беспринципного разврата к многомесячному катастрофическому отсутствию секса. Нокаутирующих апатию шоколадными кексами. Втайне мечтающих об идеальном мужчине и точно знающих, что таких на свете нет. С мазохистской сосредоточенностью рассматривающих в увеличительном стекле очередную – черт бы ее побрал – морщинку» [476, 8]. Головна героїня роману дуже близька до типу Бріджит Джонс своєю наївністю, інфантильністю, а головне розумінням самотності як зручного способу життя. Саша Кашеварова понад усе цінує свободу в особистому просторі: «Делаешь, что хочешь. Общаешься, с кем хочешь. Спишь с мужчинами, когда хочешь» [476, 8].

Романний сюжет у творі Маші Царьової має авантюрну складову: зустрічі з чоловіками й жінками, які й формують «колекцію стосунків», описано як пригоди героїні в пошуках власного місця в житті. Постаті, що зустрічаються на її шляху, досить екзотичні: алкоголіки (бар-серфери), вегани, лейбломани, метросексуали, драгділери, езотерики, стриптизери... Серед цієї строкатої колекції представлена і значна кількість жіночих типів: Барбі, бізнес-women, «дешеві» й «дорогі» дівчатка, моделі, німфетки, стриптизерки. Саша Кашеварова не відчуває любові чи прив'язаності до більшості своїх знайомих. Кожна історія, у традиціях середньовічних бестіаріїв, є повчальною оповідкою про отриманий життєвий досвід молодої москвички. Глави роману будуються як окремі новели, жанрово неоднорідні: деякі нагадують анекдоти («Вегани»), мелодрами («Бізнес-women»), проте практично кожна завершується моралізаторським висновком, який іноді оформлений як епілог, розповідь про зустріч із тими ж персонажами через багато років.

Цікаво, що «колекцію» завершує розділ «Я», який слугує загальним епілогом книги. Героїня вписує саму себе в персонажі власного тексту, подаючи



іронічну самохарактеристику «10 фактов о Саше Кашеваровой». Московська журналістка досить безжалісно препарує саму себе як один із екземплярів.

Роман Наталки Сняданко «Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки» вперше побачив світ 2001 року завдяки видавництву «Піраміда» і був двічі перевиданий в Україні (2004, 2006 рр. – «Фоліо»). Твір здобув популярність і отримав схвальні відгуки в Польщі, Росії, Німеччині та Австрії. Критики майже одноставно відзначили читабельність роману, легку іронічну манеру оповіді, стилістичну вправність авторки. Андрій Курков у передмові до видання 2004 року говорить про «розкутість» і «незвичну щирість» молодої письменниці, яка «...розповідає в цій книзі про почуття, роздуми, емоції молодої львів'янки, про її дорослішання і статеве дозрівання, про перший сексуальний досвід, про Україну, про Німеччину, про те, що «чорнобриві» можуть кохатися і з москалями, і з німцями. І що з цього кохання виходить» [407, 3]. Ігор Бондар-Терещенко наголосив, що «Колекція пристрастей» «...вдало імітувала журналістську прозу, інфантильно-сентиментальний гротеск і м'який неоромантизм у стилі Чезаре Павезе», загалом же, проза Сняданко «медитативна, щира й безхитрісно-фабульна» [40, 21]. Ігор Самохін подає таку характеристику твору: «У цілому ж перед нами – дуже непоганий, цікавий, легкий роман, написаний українкою, про українку, для українок (і українців також)» [383]. Більшість рецензентів акцентують наявність численних кліше, стереотипів у творі, які й складають у сукупності «колекцію» (приміром, у рецензії німецької газети *Berliner Morgenpost* стверджується наступне: «Цей роман – щось інше, ніж сексподорож у формі книги. Адже тут ідеться не про тілесний аспект кохання, а про його кліше. Сняданко влучно та дотепно порівнює й аналізує різні типи чоловіків із власного погляду – погляду незалежної жінки. ...І в цьому сняданківський літературний експеримент перетворюється на справжнє утвердження нової української самовпевненості» (у перекладі Лідії Мельник [Цит. за: 283, 8]). Надія Мориквас визначає позицію авторки як обсерваторську та аналітичну, а відсутність справжніх пристрастей у романі пояснює саме специфікою жанру («...колекція потребує класифікації, описовості і, звичайно ж, «безпристрасності» [296, 8]).

Роман Наталки Сняданко сполучає в собі ознаки біографічного нарративу та роману-подорожі. Своєрідністю його є поступове складання «колекції», починаючи від дитинства героїні Олесі Підобідко й до її одруження. Окремі любовні історії розгортаються в розділах із інтригуючими назвами: «Дитячі пристрасті», «Пристрасті по-українськи», «Математичні пристрасті», «Страсті по-руські», «Пристрасті по-німецьки. Марію», «Пристрасті по-італійськи. Берто», «Аристократичні пристрасті». У кожному з них описано і проаналізовано певний тип чоловіка (хлопчика, підлітка чи дорослого).

У першому «теоретичному» авторському додатку до роману авторка тематизує жанр свого твору, наче шукаючи виправдання перед «шановним

читачем»: «... Це не наукове дослідження і навіть не газетна публікація. Це звичайнісінька колекція, у якій речі зберігаються такими, якими вони є насправді, й у завдання колекціонера зовсім не входить прикрашати або вдосконалювати екземпляри. А тим більше робити висновки з їх поведінки. Ця колекція в жодному разі не претендує й на вичерпність чи всеохопність» [407, 268].

При цьому впадає у вічі, що авторка використовує різні стратегії у виписуванні образів головної героїні та її партнерів. Останні завжди подаються як певне узагальнення (вікове, соціальне, національне), справді нагадуючи кліше та штампи. Натомість Олеся Підобідко підкреслено нетипова, інакша, розвиненіша, ніж її кохані та коханці. Це й дає можливість їй осмислювати кожну любовну ситуацію наче «збоку» чи «згори», абстрагуючись від власних емоцій, переживань, захоплень. Ігор Самохін наголошує: «Слово «типовий» взагалі можна застосувати практично до всіх героїв книжки, крім, власне, самої героїні: вважаючи себе інтелектуально вищою від усіх описуваних людей, і навіть маючи на це деякі підстави, Олеся Підобідко отримує моральне право розповідати про свої пристрасті з іронією чи сарказмом, що успішно й робить» [383].

Молода українка в «Колекції пристрастей» іронічна та самовпевнена, дещо авантюрна й ризикована (приміром, не боїться порушити батьківську заборону зустрічатися з рокером Вітею під час інтенсивної абітурієнтської підготовки чи поїхати за кордон до незнайомого міста й родини працювати нянькою-«опер» у німецькій сім'ї де Ляфорте). Олеся навіть у дитинстві не прагне бути «як усі», вона закохується не в сексуально принадливих зірок – Майкла Джексона, Джорджа Майкла чи соліста групи «Ласковий май», від яких божеволіють однокласниці, а в негарного й непопулярного старшокласника Толю, присвячуючи йому цілі цикли наївної любовної поезії. Пристрасть Олесі до сусіда Віті, який грає в групі «Лазарет», змальована в романі як типowo підліткова закоханість, пов'язана з проблемами статевого дозрівання, доданням патріархальних табу, засвоєнням західного досвіду (через поради гітариста Ді Снайдера з журналу «Ровесник»), таємними зустрічами в так званому «точкарику» подалі від батьківських очей. Міркування над проблемами кохання і шлюбу, стереотипами поведінки чоловіка й жінки вперше з'являються в романі в епізодах, коли батьки вбачають у сусідському хлопцеві першого (й небажаного) претендента на руку їхньої доньки. Комізм викликає різноголосся, зіткнення точок зору Олесиної однокласниці («... грамотність – далеко не основне у стосунках із чоловіками», «... жінка, яка хоче сподобатися чоловікові, повинна поводити себе як справжнісінька ідіотка» [407, 32–33]), матері («... всі чоловіки хочуть тільки одного, за що потім доводиться розплачуватися жінці» [407, 34]) і бабусі, яка єдина в сім'ї приймає сторону онуки («Воно й не так важно, чи є в нього діплом, чи нема. Основне, щоб человек

був хароший... Тільки що рано вам ще жениться. Ти сначала поступить должна, потом закончить» [407, 34–35]). Героїня, хоч і сприймає такі уроки «гендерного виховання», все ж обирає власний шлях у стосунках із чоловіками.

Засобом типізації образу чоловіка в романі Наталки Сняданко може виступати портретна характеристика, наприклад, у зображенні математика Жені. Типовість цього образу наголошується в тексті: «Перейшовшись коридорами «Львівської Політехніки», Ви протягом максимум п'ятнадцяти хвилин зустрінете як мінімум п'ятьох чоловіків такого типу. Випрасувані сірі штани від неіснуючого костюма, голуба сорочка з обтертими манжетами, сірий ангоровий светр в обтяжку, чорні мешти виробництва львівської взуттєвої фабрики «Прогрес», старенька сумка з чорного шкірозамінника через плече, лисина, рожевий гребінчик, що акуратно вистромлюється із задньої кишені штанів, і кілька золотих протезів серед зубів переднього ряду» [407, 63]. Авторська іронія полягає в зіставленні поглядів матусів, для яких подібні типи – «перспективні чоловіки», яких воліють мати зятем, і героїні, в якій кандидат математичних наук викликає сильне роздратування, що проривається хамськими витівками.

Олеся Підобідко асоціює подібний тип чоловіка з характерним сценарієм сімейного життя і побуту: «Я намагаюся не думати про те, як вся сім'я снідає вранці «свіженькою» манкою із малиновим варенням... а вечорами п'є чай з лимоном (один пакетик на три горнятка) і заїдає оладками, вболіваючи за героїв якогось мексиканського серіалу. Мама при цьому плете светри, шкарпетки і шалики і поправляє бігуді. Аби не порушити цю гармонію, мені в ролі майбутньої дружини доведеться щонайменше вибілити волосся пергідролем, потім зробити «хімію»... і купити на базарі джинсову спідницю із золотистими гудзиками спереду та резинкою в поясі... та ангоровий светр» [407, 70]. Будь-яка передбачуваність у житті відштовхує головну героїню, яка, усвідомлюючи себе нетиповою особистістю, прагне і життя нетипового, не за звичним сценарієм. Тому при першій спробі оточуючих затягти її до зашморгу передбачуваних стосунків Олеся рятується втечею.

Важливу роль у «Колекції пристрастей» відіграє національна характеристика чоловіків: Віталік, Берто і Герман змальовуються, відповідно, як типи росіянина, італійця, німця. Етнічність накладає свій відбиток на стосунки з ними головної героїні. Олеся з усіх сил прагне побачити дещо нетипове в кожному з партнерів (саме «відчуття польоту» у Віталіка чи «здатність зашаліти» в Германа викликають захоханість героїні). У досить оригінальний спосіб розбудовується в романі й національна ідентичність самої дівчини: Наталка Сняданко виписує міф про ідеальну «галицьку панянку», що його підсумовано в другому, «практичному» авторському додатку до тексту в семи пунктах: «Про серйозність намірів», «Галичанка як втілення чоловічої мрії», «Як розпізнати справжню галичанку?», «Додаткові ознаки справжньої гали-

чанки-1», «Додаткові ознаки справжньої галичанки-2», «Додаткові ознаки справжньої галичанки. Перша кров», «Галичанка і релігія». Опис галицької панни і поради щодо правильного поводження з нею відбивають авторську іронію щодо патріархальних стереотипів виховання дівчини у львівських родин та радянського часу.

Цей жіночий тип надзвичайно далекий від образу головної героїні, щирої, волелюбної, не скутої умовностями, самовпевненої і по-європейськи незалежної. Наталя Загурська в статті «От «пор'ядної львівської пані» до «bitches get everything»: гендерные стратегии в современной женской украинской литературе» справедливо зазначає, що молоді письменниці Наталка Сняданко та Світлана Пиркало успадкували емансипаційну стратегію роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу»: «Ця стратегія передбачає, що протягом довгоочікуваного вояжу українка не лише адаптується до нових реалій, але водночас прагне до збереження національної ідентичності, в тому числі й гендерної, що нерідко викликає виражену психологічну суперечливість і призводить до повернення додому з багажем нового досвіду» [152].

Гендерний дискурс роману актуалізується якнайскравіше в розділі «Аристократичні пристрасті». Власне, знайомство Олесі з Германом починається з того, що латвійська студентка Крісті прагне помститися нащадку аристократичного роду за образу, коли він прирівняв її до німецьких дівчат-феміністок, недостатньо жіночних, на його погляд. Крісті, вбачаючи в українці «фатальну жінку», яка «дискредитує саме поняття фемінізму», «вирішила, що знайомство зі мною розіб'є серце фрайбурзького аристократа...» [407, 204]. У главі «Герман та емансипація. Спроба перша» письменниця наводить дотепні діалоги між німецьким чоловіком та бабусею героїні, Олеся при цьому виконує роль перекладачки. Йдеться про ставлення до фемінізму, який героїня кумедно інтерпретує в такий спосіб: «Бабушка, Герман питає, як ти думаєш, чи це було б добре, якби чоловіки вміли готувати їсти?» [407, 237]. Комізм подібних діалогів полягає не тільки в зниженні до побутової площини важливих суспільних питань (емансипація жінки, жіночі права, феміністичний рух тощо), але і в тому, що європейський чоловік виявляє куди сильнішу прихильність до феміністичних ідей, ніж українські жінки. Ганна Улюра слушно говорить про «карнавалізацію фемінізму» в романі Сняданко, пов'язуючи її із ідеями постфемінізму [454].

Підсумовуючи, можна сказати, що в обох аналізованих романах конструюється суперечливий образ сучасної жінки, роздвоєної між патріархальними приписами (пошуки коханого чи створення сім'ї) та емансипаційними прагненнями до самостійності й незалежності, хоча феміністична ідея піддається критичному осмисленню. Героїні творів Наталки Сняданко та Маші Царьової наділені куди більшою життєвою активністю, ніж героїні традицій-

них «дамських» романів, вони націлені на самопізнання й розширення життєвого простору. Відтворений стереотип маскулінності, попри позірне розмаїття чоловічих типів, асоціюється із слабкістю, недосконалістю, пасивністю і є дуже далеким від образу ідеального чоловіка. У такий спосіб популярна проза по-своєму інтерпретує тенденції літератури «високої», пов'язані із оновленням гендерного дискурсу.

«Ендорфінові» жанри популярної белетристики, сформовані в рамках «сентиментального метажанру», створюють широке поле для гендерних експериментів. Вони презентують колективні жіночі фантазії, моделюють нормативну фемінність і маскулінність, побачені очима жінки. Скуті рамками консервативного жанру любовного роману, більшість творів утверджують патріархальний ідеал моногамного шлюбу й подружньої вірності, надцінність романтичного кохання. Варіації гендерного дискурсу сентиментальних жанрів стосуються двох аспектів: більшої сексуальної розкріпаченості жінки під впливом сексуальної революції й акцентування професійних здобутків героїні. Згідно з конвенціями любовного роману, навіть найзатятіша бізнеследі мусить кинути успішну кар'єру заради сім'ї і кохання («Містичний вальс» Наталки Шевченко), а революціонерка-анархістка з тих же мотивів повинна відмовитися від радикальних ідей з тою ж мотивацією («Егоїст» Марини Гримич). Проблеми професійного становлення і самотійного життя жінки стали предметом зображення в іншому жанрі – чикліт.

Жанр мелодрами виступає лабораторією, де перевіряються на життєспроможність різні моделі маскулінності: від радянської до новочасної. Нормативні моделі маскулінності стверджуються через вибір «героїв-коханців» у жанрі сучасної мелодрами. Поява типу сильного, владного героя: олігарха, міністра, депутата, багатого підприємця – оприявнює бажання сучасної жінки відчувати в шлюбі батьківське піклування. Жіноча фантазія сполучає риси героя-натураліста із рисами героя-інтелігента, що має на меті примирити суспільство зі своєю новою елітою. У романі Марини Гримич «Егоїст» тенденція до вестернізації маскулінного типу проявляється в наділенні головного героя рисами метросексуала. Попри прагнення до максимального побутового комфорту європейського рівня, героїня мелодрами робить вибір на користь партнерського шлюбу («Не залишай» Лесі Романчук). Ідеальний чоловік, з погляду жінки, має бути вірним Лицарем, піклуватися про жінку, неначе про дитину і разом поділяти її творчі і професійні стремління. Туга за сильним героєм у сентиментальній літературі висловлює колективне бажання бачити гідну національну еліту, проте в мелодрамах Марії Матіос та Марини Гримич бачимо «випадіння» ідеального героя з системи державної влади, неможливість інтегруватися в неї.

Гендерний дискурс «ендорфінових» жанрів розвивається у взаємодії з дискурсом медіа, зокрема жіночих глянцевого журналу. Попри виразні еман-

сипаційні тенденції останніх, короткі любовні історії на їхніх шпальтах висловлюють таємну жіночу мрію про романтичне почуття, стереотипністю наближаючись до сентиментального кітчу.

Розвиток жанру чикліт на українському ґрунті дозволив накласти постфеміністичні підходи до зображення сучасної жінки на національно-специфічний матеріал. Вони пов'язані з розкриттям мотиву «українка в Європі». У творах конструюється нова гендерна ідентичність героїні, яка узагальнює досвід цілого покоління і є далекою як від приписів патріархальної культури, так і від західних феміністичних ідеалів. У чикліт моделюється суперечливий образ сучасної жінки, роздвоєної між патріархальними приписами (пошуки коханого чи створення сім'ї) та емансипаційними прагненнями до самостійності й незалежності, хоча феміністична ідея піддається критичному осмисленню. Героїні творів Світлани Пиркало і Наталки Сняданко наділені куди більшою життєвою активністю, ніж героїні традиційних «дамських» романів, вони націлені на самопізнання й розширення життєвого простору. Відтворений стереотип маскуліності, попри позірне розмаїття чоловічих типів, асоціюється зі слабкістю, недосконалістю, пасивністю і є дуже далеким від образу ідеального чоловіка. У такий спосіб популярна проза по-своєму інтерпретує тенденції літератури «високої», пов'язані з оновленням гендерного дискурсу.

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

*Гендерний дискурс  
масової літератури  
nonfiction*

Література nonfiction – одне з найяскравіших явищ сучасного літературного процесу. Із книжкового ринку вона впевнено витісняє художню прозу. Більшість нехудожніх жанрів адресується найширшому колу читачів: підручники, енциклопедії, путівники, біографії, «таємні історії», мемуари, травелоги, інтерв'ю.

На сьогодні не існує усталеної термінології для опису не-фікційної літератури. Паралельно вживаються терміни «документальна література», «література факту», «фактографія» та калька з англійської – «нон-фікшн». Відсутність загальноузгодженого терміна веде за собою розпливчастість літературного явища: важко окреслити його межі. Більшість учених погоджуються визнати критерієм для виділення документалістики «настанову на справжність, відчуття якої не полишає читача, але яка далеко не завжди дорівнює фактичній точності» (Лідія Гінзбург) [88, 9]. Ця настанова реалізується через прагнення до точності, фактографічності, достовірності зображеного, виражену публіцистичність. За словами Тамари Симонової, «авторська думка, оцінка зображуваного виражені відкрито і становлять розгорнуте судження. Смысл документального твору прямо доводиться до читача, виключається можливість різних версій із приводу його змісту» [402, 7].

Згідно зі словниковим визначенням документалістики, всі її жанри, як от: статті, нариси, листи, репортажі, мемуари, – єднає «пряма орієнтація авторів на відтворення справжніх подій з опорою на документ (оприлюднений або архівний)» [313]. Документальні жанри, загалом, наявні не лише в літературі, але й у мистецтві кіно, фотографії, телебачення; широко представлені вони і в публіцистиці. Олександр Галич у статті «Жанрова система документальної літератури» описує три провідні її напрями: мемуаристику, художню біографію та художню публіцистику. Критерієм виокремлення документалістики він вважає базування на «реальних історичних документах і фактах» [82, 20].

Термін «nonfiction»<sup>34</sup> похідний від англійського іменника «fiction», що має семантичні варіації. У найширшому розумінні «fiction» позначає літературний твір, базований на вимислі, вигадці й необов'язково на фактах. Його можуть застосовувати стосовно роману, утопії і дистопії, «творчого письма», художньої прози, белетристики, фантастики, «вигадки» або «брехні». «Nonfiction» протиставляється їй як вид творчості, базованої на реальних подіях і фактах. Оскільки неможливо встановити достовірність фактів, викладених письменником, то акцент робиться на сприйнятті змісту твору як достовірного, на «настанові на справжність», за Лідією Гінзбург. На думку Марти Варикаші, два види літератури: «фіктивна / не-фіктивна» – розрізняються за трьома факторами: поетичністю, естетичністю та рецепцією [55, 59].

Хоча в сучасному літературному каноні нехудожні жанри перебувають на маргінесах, таке їхнє становище існувало не завжди. Дмитро На-

<sup>34</sup> Трапляється також написання non-fiction, Non-Fiction.



ливайко нагадує про XVIII століття, коли документальна проза була «настільки «популярна й авторитетна, що навіть художня література того часу, щоб підняти свою цінність ув очах читачів, змушена була мімікрувати під писання «бувалих людей» (як приклад, наводяться твори Дефо, Свіфта, Монтеск'є) [308, 193]. Нехудожня література активізується в переламні епохи, виступаючи формою рефлексії політичних, соціальних, культурних криз і новацій.

Закономірно постає питання про співвідношення документалістики й масової літератури. На цю тему в українському літературознавстві міркували Олександр Галич у статті «Мемуари – масова чи елітарна література?» [83], Надія Колошук у статті «Література факту на противагу масовій культурі» [207]. Ми не погоджуємося з тезою Надії Колошук про те, що документальна література (література факту, nonfiction) протистоїть масовій літературі («засиллю тиражованої продукції / кітч») у сучасному світі – «як не проявлена для суспільної рецепції, невидима для більшості читачів, неавторитетна для декого з небагатьох, хто її прочитав», і це «врівноважує химерну споруду постмодерної культури з її рівнями: елітарним – масовим – маргінальним – андеграундним» [208, 55–56].

На нашу думку, серед документальних жанрів доцільно запровадити розрізнення двох полів: **масової літератури nonfiction** та **інтелектуальної літератури nonfiction**, адресованої вузькому колу фахових читачів. На масового читача явно зорієнтовані біографії зірок, глянцева есеїстика, документальні «любовні історії», книжечки про «відомих і знаменитих». Вони будуються за певною схемою-формулою, читабельні й загалом функціонують за законами масової культури. Серед документалістики, звісно, є «серйозні», інтелектуальні твори для небагатьох читачів, до яких, власне, й можна зарахувати табірну прозу, досліджувану Надією Колошук. Проте остання абсолютно права в тому, що літературу факту варто вивчати не лише як додаток до великих художніх творів, що допомагає з'ясувати їхню творчу історію чи життєпис якогось письменника, адже nonfiction може становити окремий самостійний і повноправний об'єкт студіювання.

Як було зауважено в третьому розділі, серед величезної кількості жанрів і форматів нехудожньої літератури слід виділити різновид художньо-документальної літератури, де фактичність і достовірність сполучаються з використанням літературної техніки. У термінології зарубіжного літературознавства цьому виду відповідає поняття «creative, literary, narrative nonfiction». Лідія Гінзбург акцентувала взаємну напругу, боротьбу двох начал у документалістиці: вимислу та справжності. У неканонічних жанрах наявна «експериментальна сміливість і широта, невимушене й інтимне ставлення до читача». У взаємодії цієї свободи з обмеженістю автора дійсними фактами полягає «гостра діалектика» цих жанрів [88, 9].

Це стало підґрунтям для виникнення художньої документалістики, що є «складною, багатоманітною взаємодією протилежних можливостей відображення життєвого процесу. Вона вбирає в себе сильні сторони інших видів повістування: реальність знаходить своє підтвердження у справжності залучених джерел, при цьому вступають у свої права характерна для «вигаданої» літератури типізація, яка зводить окреме, часткове до загального, симптоматичного, і художня обробка вихідного матеріалу, за допомогою якого життява основа набуває естетичного відображення» [402, 8].

У сучасній українській масовій літературі нон-фікшн репрезентовані такі жанри: есеїстика, колумністика, біографії, автобіографії, психологічні порадики, тревелоги, мемуари. Більшість із них походять із газет, журналів, Інтернет-журналістики, телепрограм, – є складовими популярних медіа. Такі жанри, як «глянцева» есеїстика, колумністика, функціонують за законами медіа-культури. Вони надзвичайно оперативні, розраховані на швидкий відгук у читача. Як відомо, есеїстичні жанри актуалізуються в періоди соціальних катаклізмів, революцій, змін, вони виконують адаптивну функцію, пояснюють читачеві нові умови існування.

Поштовхом до розвитку синтезованих літературно-медійних жанрів стали «новий журналізм» і «літературна журналістика» США, протиставлені традиційній журналістиці за критеріями максимальної суб'єктивності і «сценічності» (драматичного викладу фактів). Томас Вулф у книзі «Новий журналізм» писав: «...я відкрив, що можна використовувати літературні методи в газетних статтях і навпаки – публіцистичні методи в літературі» [702, 15]. «Літературна журналістика» адресувалася непідготовленому, пересічному читачеві, культивувала жанри оповідання, щоденника, есе, нарису, автобіографії. Провідні її прийоми – деталізація, жваві діалоги, сценічність, точка зору, психологічна глибина та інтимізація оповіді, відступи від повістування, багатоманіття метафор і порівнянь, стилістичні засоби [392, 82–83].

Популярні документальні жанри можуть первісно існувати як частина медіа-тексту і лише згодом групуватися, оформлятися як цілісні художньо-літературні тексти. Гендерний дискурс цих жанрів нерозривно пов'язаний із дискурсом медіа, у рамках якого вони сформувалися.

## **1. Між Стервою і Незнайомкою: Гендерні моделі психологічних порадикиків для жінок (Лада Лузіна, Юрій Макаров)**

До популярних жанрів nonfiction можна зарахувати ті, які розвинулися на межі літературного й медійного дискурсів. Ідеться, зокрема, про так звану «глянцева» есеїстику, що побутує у вигляді авторських колонок.

Цікавим різновидом «глянцевого» есе є психологічне, що неодмінно включається до видань, які марковані ґендерно, тобто жіночих і чоловічих журналів. Подібні проекти, – якщо вони є вдалими і викликають значний читацький резонанс, – провокують їхніх авторів та видавців надати тексту (текстам) довшого життя, ніж та коротенька «мить слави», що тільки й може бути забезпечена черговим випуском часопису. У результаті з'являються книги, нашвидкуруч скомпоновані із десятків есе, поєднаних спільною проблемою. Ці видання моментально стають фактом масової літератури, хоча не обов'язково досягають значної популярності.

Далі починається процес їх просування в маси, коли свою роль може зіграти і брендове ім'я автора, і вдала презентація книги, й нешаблонне дизайнерське рішення обкладинки, і, звісно, інтригуючо-ефектний заголовок, який чимдуж б'є по нервах потенційних читачів, а надто й читачок. Бо чиє ж серце не здригнеться, коли побачиш на книжці гучну назву **«Секс и город Киев»** і невідпорного мачо в дорогому костюмі, який, стоячи на величезній шахівниці, безсоромно зиркає на нас блакитними очима? Та ще і в ролі цього супермена – не хто-небудь, а відомий журналіст-документаліст, «TV-star» **Юрій Макаров**... Або другий варіант: під тим же титулом – «розкручене» до неможливості ім'я української «феї скандалу», «Бульвар»-ної дівички, довгокосої **Лади Лузіної**, а поруч із ним – виструнчена оголена жіноча ніжка, над якою завмер у цілунку, заплющивши очі від благоговіння, невідомий МЧ<sup>35</sup>?

Отже, розмова буде про «парний» проект видавництва «Фоліо» – дві книжки, опубліковані 2005 року під однаковим заголовком, що демонструють «чоловічий» і «жіночий» погляд на питання «сексу по-київськи» [258; 264]. Обидва тексти зародилися в надрах «Женского журнала», де Юрій Макаров і Лада Лузіна регулярно й успішно дописували до своїх рубрик, виступаючи в ролі знавців психології.

Зібрані під однією обкладинкою тексти кожного з авторів нагадують уже не так збірку есеїв, як повноцінний психологічний порадник, звернений до дівчини або дорослої пані. Ґендерне маркування адресату успадковане від target-групи жіночого видання. Різнить авторський погляд: у першому випадку стаття письменниці й читачки збігається. Звідси – довірлива інтонація *«між нами, дівчатами»*, що імітує невимушену ситуацію, коли специфічний жіночий досвід передається від старшої «подруги» / «сестри» до молодшої. У другому випадку йдеться про погляд Іншого, яким, очевидно, і мислився чоловік, допущений зі своїми розумуваннями на шпальти жіночого видання. Це забезпечує ефект «очуження», коли традиційно, з року в рік однаковим чином трактовані жіночі проблеми і «проблемки» раптом постають у несподіваному освітленні, озвучені голосом «із-поза того боку барикади».

<sup>35</sup> МЧ – молодий чоловік, скорочення, прийняте в глянцеvih жіночих журналах.

Читацький інтерес до двох зазначених видань неминучо підігріває закладена в назві асоціація із культовим американським серіалом «Секс і місто» («The Sex and the City»), який триумфально пройшов по блакитних екранах, здається, всього світу. Телеопус було знято за мотивами однойменного роману американки Кендіс Бушнелл (Candace Bushnell), який, що цікаво, також постав із газетних колонок, писаних для «New York Observer» у середині 1990-х років. У книзі головна героїня й оповідачка, alter ego авторки – колумністка Керрі Бредшоу пише про любовні авантюри – свої та подруг – у Нью-Йорку для вигаданого тижневика «The New York Star»; цей прийом збережено і в серіалі, коли тема чергової колонки задає сюжет нової серії.

Якщо екстраполювати назву серіалу на заголовки «фоліївських» книжок, то закономірно очікувати, що Лада Лузіна і Юрій Макаров будуть смакувати багатющий (а ми, читачі, впевнені в цьому!) любовно-ліжковий досвід – як власний, так і не менш зіркових друзів-знайомих, а тлом для всіх цих пікантних історій буде Київ – такий собі «український Нью-Йорк». У дійсності сказане не має стосунку до справжнього змісту видань. Їхня назва – банальна літературна містифікація-провокація, покликана роздмухати вогонь читацької цікавості через апеляцію до назви суперпопулярного маскультивського артефакту. Сексу в книжках так само багато, як і в «Польових дослідженнях...» Оксани Забужко...

Далекі від серіалу сюжетно, обидві книжки близькі до нього тематично. Предметом обговорення і там, і тут є стосунки чоловіків і жінок у всіх нюансах і подробицях, у невичерпному розмаїтті життєвих ситуацій. Подружні зради, молоді і старші коханці, взаємини з шефом, вікові кризи, шопінг і подарунки, ревності, романтичні пригоди, дурнуваті помилки, жіноча дружба й жіноча логіка вкупі з інтуїцією – все розглядається, наче на предметному скельці мікроскопу. Репертуар есе заданий проблематикою глянцевого жіночого журналу, яка, своєю чергою, впливає з орієнтації видання на запити й інтереси читачок. І парність книжок, і їхнє оформлення та заголовки з підзаголовками, і тематика дають поживу для рефлексії над гендерним дискурсом сучасної масової літератури. Спробуємо простежити, які гендерні стереотипи спрацьовують у кожному з видань.

Есе Лади Лузіної в книзі «Секс и город Киев. 13 способов решить свои девичьи проблемы» згруповані в п'ять розділів відповідно до мікротем: «Тринадцать «минусов» быть женщиной», «Любовь по-женски», «Тринадцать банальных женских проблем и оригинальных способов их решения», «Формула счастья. Пособие для начинающих эгоисток», «В стране вещей». Усі тексти сукупно репрезентують жіночий погляд на світ і людей. Кожний розділ кореспондується із певним жанром жіночого глянцевого журналу: тут і психологія, й одвічна тема «Він і Вона», і світ матеріальний, що традиційно представлено в часописі на рекламних сторінках, в «модних» історіях тощо.

Є й тематичні тексти, приурочені до свята (Новий рік, 8 Березня), які могли б з'явитися на шпальтах грудневого чи березневого випуску.

У книжці, як у дзеркалі, відбилася специфічна субкультура 20–30-річних міських жінок, істотною ланкою якої є **жіночі спільноти, співтовариства**. Невеличка група подружок заміняє у великому місті родину. Лада Лузіна на самому початку твору презентує нам їх як шаржовані портрети: відома співачка Наталка, бізнес-леді з театральною освітою Інга, модна перукарка Аня, журналістка Ляля [258, 5]. Вони є героїнями історій, авторитетними експертами, які єдині спроможні винести справедливий вирок на «суді кохання», звичною «тусовкою», фан-групою, яка підтримує головну героїню в зламних життєвих ситуаціях: «Именно мои подруги ссужали меня деньгами во время финансовых кризисов, «вытаскивали из петли» во время тяжелых депрессий и мобилизовывали все свои силы, чтобы поддержать меня в важных творческих начинаниях. Мы устраивали друг друга на работу, устраивали личную жизнь друг друга, устраивали друг другу головнойки. Мы испробовали в наших отношениях десятки ролей: мамок и сироток, личных дизайнеров и психоаналитиков, вершителей судьбы и обличителей, взывающих к совести» [258, 77].

Змалювання «жіночого клубу» – колективного портрету героїнь – є штампом сучасної поп-культури, який можна побачити і в жанрі чикліт (наприклад, у «Щоденнику Бріджит Джонс» Гелен Філдінг поруч із героїнею фігурують Шеззер, Перпетуя і «голубий» Том, який прирівнюється до жінки), і в серіалі «The Sex and the City» (Керрі, Саманта, Шарлотта і Міранда), і в його російському аналогові «Бальзаковский возраст, или Все мужики сво...» (Вера, Соня, Алла і Юля), і в недавньому російському серіалі «Не родись красивой» (образ «Женсовета»: Катя, Маша, Таня, Шурочка, Амура, Світлана). У контексті слов'янської маскультури цей образ виглядає навіть природніше, ніж в американській чи європейській: для українок, росіянок співчутливі подружки традиційно заміняють психоаналітика. Образ жіночої мікро-групи накладає відбиток на наративну природу текстів, які відтворюють легкі теревені дівчат за чашечкою кави або задушевні балачки на кухні.

Жіночій дружбі присвячено однойменне есе [258, 77–82]. Авторка взято спростовує міф про її відсутність-неможливість, доводячи, що «...в жизни женщины подруга – предмет первой необходимости» [258, 77]. Жіноча дружба виразно протиставлена стосункам з чоловіками. Подружки є союзницями, з ними можна бути відвертою, щирою. Це сконденсовано висловлено в посвяті до книги: «Посвящается моим подругам, которые в отличие от моих мужчин всегда любили меня такой, какая я есть» [258, 3]. Дружба між жінками може тривати безконечно довго, хоч і все життя, незважаючи на окремі періоди охолодження чи навіть розриви. Подружка – константа, а коханий – змінна величина. Партнер у підтексті завжди ворог, суперник.

У книзі Лади Лузіної, як, власне, і в жіночих глянцевиx журналах, світ неодмінно ділиться на «МИ» і «ВОНИ», себто жінки й чоловіки, два табори, між якими або точиться запекла боротьба (знаменита війна статей), або укладаються нетривкі перемир'я. Тим-то Лада Лузіна раз у раз застосовує мілітарну метафору, описуючи життя сучасниці: «Несмотря на легализированное равноправие, эмансипацию, феминизацию и сексуальную революцию, между нами идет война. Необъявленная и бесконечная. Война за право считать свой пол лучшим. Более того – за право называться человеком» [258, 136]. *À la guerre comme à la guerre* – і от уже герої і героїні есе вправно вдаються до маленьких хитрощів і великої брехні в стосунках. Тому, напевно, паралельно із метафорою війни в текстах активно використовується ще одна – театру. Жіноче життя асоціюється із перманентною виставою для чоловіка / чоловіків, зміною ролей і образів, протейською багатолікістю, неможливістю бути собою в жодному випадку. Жіноча особистість – множинна, мінлива, це набір масок на всі життєві ситуації.

Якщо бути точною, то «жіночий погляд» на проблему сексу і Києва приписано в книжці не одній авторці, а одразу двом: **Ладі Лузіній** та **Владиславі Кучеровій**. Перше ім'я є псевдонімом популярної газетярки, а друге – справжнє для літераторки. Це, по суті, дві маски, дві іпостасі, в яких одна й та сама жінка постає перед публікою<sup>36</sup>. Лада Лузіна і Владислава Кучерова різко протиставлені одна одній: перша – публічний імідж жінки, схильної до скандалу, стерви, яка не знає обмежень, друга – самітниця і скромниця: «...они два совершенно разных человека, которые никогда не пересекаются. Кучерова – сугубо домашний вариант моего «Я». Лузина – социальный, когда я переступаю порог дома, она сразу исчезает. Владислава Кучерова считает, что одежда должна быть удобной, не носит каблучков, ненавидит краситься, и ценит своих близких именно за то, что они любят ее такой, какой она есть. Она обожает свой дом, друзей, маму, мужа, кошку и книги, собирает елочные игрушки... А Лузина – ее полная противоположность. Лузину интересует только она сама, ее внешность, ее карьера и амбиции» (з персонального сайту) [257]. Ладу можна співвіднести із емансипе, Владиславу – із патріархальною жінкою. Відповідно – різні цінності, різні моделі поведінки в стосунках із чоловіками. Сполучення двох авторських масок призводить у книжці «Секс и город Киев» до своєрідного оптичного ефекту «двоїння», коли одна й та сама дівочо-жіноча проблема розглядається наче під двома поглядами одразу.

Особливо яскраво це виявляється в трактуванні животрепетної теми фемінізму. З одного боку, оповідачка раз у раз фіксує прояви сексизму й ген-

<sup>36</sup> Цікаво в цьому аспекті поглянути на персональний сайт журналістки, де її образ не просто двоїться, а розщеплюється на чотири складові – крім згаданих двох, є ще й третя маска – Гена Б., тобто «Гений будущего», і четверта – «Я закохана». Кожному образу відповідає окремий характер, візуальне втілення, життєві принципи, сфера, так би мовити, «експлуатації» [257].

дерного дисбалансу в сучасному українському суспільстві, цитуючи розхожі приказки: «Курица – не птица, баба – не человек», «Мужчина – не человек, а грубое животное», «Все бабы – дуры», «Все мужчины – сволочи» [258, 136], наводячи відверто сексистські вислови Нікити Міхалкова («В душе я азиат и считаю женщину существом второго сорта»), загиблого соліста групи «Іванушки» («Женщина должна молчать и рожать») [258, 137]. З іншого боку, фемінізм для героїні – перейдений етап, данина юнацьким радикальним поглядам: «И теперь, когда мне, увы, не восемнадцать, точно знаю: я – не феминистка. Я представительница нового поколения, которое переросло данное понятие» [258, 87]. Тому емансипаційні прагнення жінок згадуються в книжці виключно в іронічному тоні: «...Феминизм – отнюдь не актуальная проблема, а анахронизм минувших эпох. ...Феминизм – безнадежное «ретро» [258, 86–87]. Оповідачка запевняє себе саму й читачок, що всі жіночі права, яких запрагли наші бабусі, вже давно виборені, що жінка в сучасному світі більш незалежна, ніж чоловік, що її позиція стратегічно вигідна: можна вибирати в кожній ситуації, лишатися патріархальною домашньою жінкою або виявляти активність і самостійність.

Дискримінація жінок переводиться в площину побуту: це потреба ретельно доглядати свої тіло, обличчя, руки й ноги, витратитися на колготки, дорогу білизну, престижну косметику, потерпати від ходіння на шпильках та критичних днів. Жінкою, робить висновок Лузіна, бути економічно не вигідно, жіноче життя – це каторжна праця (див. есе «Тринадцять «минусов» быть женщиной» [258, 10–18]). У такий спосіб важливі соціально-психологічні питання ґендерного дисбалансу в суспільстві підміняються частковими й позірно поверховими «проблемками». Як зауважила Ганна Улюра, в сучасній українській літературі відбувається «карнавалізація фемінізму», власне, поширюється його «мас-медійний», спрощено-перекручений варіант [454]. Подібним чином, наприклад, міркує Світлана Пиркало в книзі «Кухня еґоїста», коли розв'язання ґендерної проблеми зводиться до розвитку побутової техніки, а панацеєю від дискримінації жіноцтва мислиться посудомийна машина (достоту, як у теперішній рекламі: «Ти жінка, а не посудомийка!»).

Зі сторінок есе Лузіної не сходить спокусливий образ сучасного варіанту сильної жінки: але це не «царівна», «аристократка духу» в стилі Ольги Кобилянської, а «стерва» як «героїня нашого часу» [258, 32]. Лайливе слово переведено в розряд «колєнопрєклонєнного комплімєнта»: «...окрєстїть дамє данным єпїтетом – все равно что снять перед ней шляпу» [258, 33]. Популярний образ проілюстровано іконами маскультури від Аллі Пугачової до Шєрон Стоун разом із Джеккі Коллінз. Дефініція стерви, за Лузіною, включає в себе наступні ознаки: агресія («...женщина, которая может перегрызть горло даже крокодилу» [258, 34]); бездоганний зовнішній вигляд («Истинные стервы всегда соблазнительны, ухожены, дорого одеты – ибо они как никто другой

знають себе цену» [258, 34]); рівність із чоловіками («женщина, способная побеждать наравне с мужчиной» [258, 34]). Авторка есе фіксує зміну гендерних орієнтирів у сучасній свідомості: тепер на першому місці не скромні і смиренні рожеві героїні на кшталт Джейн Ейр, а «погані дівчатка», навіть злодійки, які під фінал кінострічки або роману стають справжніми леді. Опис стерви включає мілітарну деталь: «Их взгляд – два пистолетных дула со взведенным курком» [258, 36], а саме слово асоціюється із поняттям «залізного стрижня» в характері, що його не можна ані зігнути, ані зламати. Відзначимо, що традиційно наявністю «внутрішнього стрижня» позитивно маркувалася лише особистість чоловіка. У зображенні авторки стерва – омріяна та ідеальна андрогінна істота, яка сполучає риси воїна і красуні [258, 36].

Оповідачка охоче ідентифікує себе з модним образом, вчуваючи в чоловічому вигуку на свою адресу «Стерва!» страх, повагу й покору. Загалом, уславлення стерви як актуального (і – що дивно – позитивного!) жіночого типу – одна з яскравих тенденцій сучасної масової культури. У популярній психології навіть виділилася окрема галузь – «стервологія», репрезентована і мережевою субкультурою ([www.sterwa.kulichki.com](http://www.sterwa.kulichki.com), <http://sterwa.ru>, <http://klub-sterv.ru>), і численними посібниками із ключовим словом: «Хочу бути стервою», «Велика книга стерви», «Як стати стервою», «Початкова школа стерви», «Секс і стерва», «Ділова стерва. Як вижити у світі чоловіків», «Стерва робить кар'єру» і десятками інших. Слово «стерва» постійно зустрічається в назвах романів: наприклад, Марини Крамер «Нежная стерва, или Исход великой любви», Юлії Шилової «Меняющая мир, или Меня зовут Леди Стерва», Ольги Володарської «Стерва на десерт», Тетяни Полякової «Моя любимая стерва» тощо. Культуролог Юлія Шичаніна, оглянувши новинки на книжкових полицях, стверджує: «Там, де ще вчора красувалися кулінарія і рукоділля, заклично дивляться з обкладинок стерви, які пишуть і читають: неодмінно омолоджені, активні, стрункі й сексуальні. На деяких обкладинках навіть трохи «садо-мазо», усі в шкірі, без комплексів демонструють гендерні відмінності» [503].

Образ стерви актуалізує семантику незалежності, самостійності і влади над чоловіками (а точніше, експлуатації їхнього тіла й гаманця). Адже для пересічної домашньої жінки, гірко зітхає Лада Лузіна, влада обмежується одним днем на рік – 8 Березня, та й то сумнівний здобуток жіноцтва (див. есе «8 Марта. День рожденья Евы» [258, 64–68] та «Брыксы: один день абсолютной власти!» [258, 69–75]). Стервозність сприймається як чи не єдиний вихід для сучасної жінки, яка змушена не насолоджуватися життям, а виживати у великому місті й добиватися успіху. Стерва, попри відстоювання жіночої автономності, дистанціюється від фемінізму, бо її методи – не виборювати права у відкритій боротьбі, а хитро й підступно маніпулювати оточуючими.

Таким чином, психологічний порадник Лади Лузіної цілком уписується в мейнстрім жіночої популярної культури, і змістом, і формою нагадуючи



такі її феномени, як чикліт або глянцева журналістика. Натомість однойменна книга Юрія Макарова взорується на інакшій літературній моделі.

Збірка есе Юрія Макарова виросла на ґрунті його захоплення французькою культурою, красним письменством, а власне – першою прочитаною мовою оригіналу книгою **Андре Моруа «Листи до незнайомки»** (André Maurois, «Lettres à l'inconnue», 1956) [297]. Даючи своїй книзі прозорий підзаголовок «Письм@ к Незнакомке», український есеїст змінив лиш одну літеру порівняно із назвою Моруа – **а** на знак електронної адреси **@**, що підкреслило різницю двох епох: «класичної» середини ХХ століття і буреломного початку віку ХХІ. Відповідно міняється спосіб комунікації між автором та його адресаткою. Французький письменник міг надсилати своїй Inconnue справжні, рукописні листи і втішатися такими ж відповідями. Вітчизняний отримує лаконічні питання від Незнайомки через поштовий сервіс Інтернету – на кшталт «почему спят с одними, а женятся на других?», «Уловка 22», «должна ли женщина проявлять инициативу?», «седина в бороду – бес в ребро?», «Про это», «Чего хочет женщина...» тощо. Натяк на часовий проміжок наштовхує на питання: чи змінилися стосунки між чоловіком і жінкою за 50 останніх років? чи змінився сам образ Чарівної Незнайомки? чи змінилася суть порад, що їй дає мудрий чоловік? Тому існує спокуса проводити не тільки «горизонтальні» паралелі між однойменними збірками Лади Лузіної і Юрія Макарова, а й дошукуватися подібностей і розбіжностей у «вертикальному» зрізі – між Макаровим і Моруа.

Літературний зразок, обраний українським автором, закономірно мотивує жанрово-стильову специфіку збірки: письменник експлуатує, і то дуже вдало, можливості епістолярію, нехай і електронного: чіткість композиції, емоційність та невимушеність викладу, тонку настроєвість і часом ліричність, уміння бути індивідуальним у вислові, ефект близькості до адресата. Якщо есе Лади Лузіної досить правдиво відображали ситуацію усного мовлення (бесіда-базікання-пліткування), то чоловічий погляд на «київський секс» оформлений у вишуканому писемному стилі.

Український есеїст охоче грає з публікою: він заразом виступає мудрим порадиноківом молодої жінки, що логічно передбачає наявність великого життєвого досвіду, а саме – досвіду «невиправного серцеїда», але також в інтерв'ю він раз у раз відхрещується і від обраної ролі, і від «досвіду»: «Почнемо з того, що всі ці мої листи до незнайомки – гра. Сподіваюсь, ви не гадаєте, буцім я серйозно вважаю себе знавцем жіночої душі?» [265, 2b]. У цьому вбачається елемент авторського кокетування, загравання з читачками. Юрій Макаров мислить свою місію стосовно жіноцтва подвійно: насамперед утішати, розраджувати, але заразом і повчати, напучувати. Так, в інтерв'ю він зізнається: «Мені подобається втішати, так само, як завжди подобалося й подобається викладати. Якщо не втішати, то якось розвіювати цей депрес-

няк, який висить у повітрі. Адже він висить, і з ним треба боротися. І між іншим, для людей нашої з вами професії [*мається на увазі професія журналіста*] це мало не обов'язок». Письменник наголошує на дистанції, яка є між ним і його ліричним героєм: «Це вигаданий герой, який дає поради. Він дуже розумний, ввічливий, тонкий» [338].

Концепція стосунків між статями, запропонована письменником, – куртуазна, де існує Дама та її відданий Лицар, де почуття є коханням віддалік і велике значення мають ритуально-театральні моменти у взаєминах. Кокетування – одне з правил любовної гри, яке неможливо оминати. Фактично, Макарову значно ближче ідея не війни між статями, а театру, де і чоловік, і жінка повинні вивчити свої ролі і артистично їх виконувати. Невипадково в українській книжці повторено прийом Моруа: зустріч із Незнайомкою відбувається в театрі: «С первого же дня я придал вам определенный облик – облик редкостно красивой и юной женщины, которую я увидал в театре. Нет, не на сцене – в зале. Никто из тех, кто был со мною рядом, не знал ее. С тех пор вы обрели глаза и губы, голос и стать, но, как и подобает, по-прежнему остались Незнакомкой» [297, 454]; «Дорогая! Мне показалось, что я видел Вас вчера вечером в Опере. Вы сидели в ложе бенуара слева, я встретился с Вами взглядом, и Вы улыбнулись мне одними глазами, как хорошему знакомому» [264, 17]. В обох книгах Незнайомка, звісно, є збірним образом молоді красуні, письменники борються з бажанням звузити його до втілення в конкретній жінці – але разом із тим не уникають спокуси отілеснити свою кореспондентку, наділити її характерними і впізнаваними рисами зовнішності.

Власне, збірка Юрія Макарова розповідає не так про секс, як про Кохання, Любов. Характерний епіграф до книги – цитата з інтерв'ю автора «Женському журналу»: «Самая красивая вещь, которую Вы видели в жизни?» – «Все ерунда, по сравнению с лицом любимой женщины. Рядом на подушке. Утром. С набрякшими со сна веками. И первой за день улыбкой» [264, 5]. Секс, заявлений у назві книги, явно відтісняється на другий план. І навіть згадуючи його, автор уникає говорити про фізіологічну або технічну складову: «Однако не ждете же вы от меня, в самом деле, что я стану разлагольствовать о том, как получают удовольствие в постели», – відповідає він Незнайомці, яка загадала тему наступного листа «Про це» [264, 35]. Письменник відсилає її до численної східної і західної літератури з цього питання, а сам воліє міркувати про інше, наголошуючи, що в чоловікові «це» зовсім не головне: «Бог мой, тогда что же? Дорогая, разве вы не знаете? Проживание жизни или какого-то ее отрезка, эмоциональный контакт, возможность быть вместе, взаимная поддержка... Я уже не говорю о такой долговременной стратегии, как вероятность обустроить совместный дом и растить общих детей...» [264, 37].

У книжках Лади Лузіної та Юрія Макарова, попри різну природу літературного матеріалу, є тексти, що тематично збігаються і тим цікаві для зі-

ставлення. Вони стосуються дратівливих питань жіночої краси, жіночого розуму, жіночої ініціативи, брехні в стосунках із чоловіками.

Закономірно, що для письменника-галломана взірцевою є краса французенок: нестандартна, притягальна, спокуслива. Вона припускає «чарівну помилку», легку неправильність рис обличчя, фігури, манер, навіть небездоганність смаку. Краса, на думку Юрія Макарова, – це виразна індивідуальність, тому омріяно-оцифровані жіночі стандарти 90-60-90 він вважає нудними, посилаючись на досвід спілкування з дівчатами на конкурсі «Міс Європа». Привабливість жінки проявляється через її посмішку, голос, інтонацію, вимову – речі, що не можуть підлягати правилам і бути внормованими. Автор романтизує образ Дами, яка постає втіленням чоловічої мрії про «вічну жіночність». Тому психологічні поради чоловіка кореспондентці – розпливчасто-узагальнені: бути собою, бути сміливою, таємничою, непередбачуваною, насолоджуватися життям. В есе Юрія Макарова Красуня – така, яку б він волів бачити поруч із собою, жінка **для чоловіка**.

Погляд Лади Лузіної ближчий до реалій жіночого життя, тверезіший. Практика доводить, що а) краса – це маніакальна ідея жіноцтва; б) краса жінки не гарантує їй особистого щастя; в) красу жінки бачить лише закоханий у неї чоловік, краса – побічний ефект його пристрасті; г) красуня – це лише символ. Авторка книги, як і Юрій Макаров, схиляється до думки, що харизму не можна увібгати в стандартну формулу, що чарівність жінці надає якась «родзинка»: «А как живописать обаяние, сексуальность, пресловутую «изюминку», харизму, запах женщины? Не потому ли, удобства ради или попросту не зная, как сказать по-другому, мы называем это красотой?» [258, 162]. Лада Лузіна закликає читачок ставитися до власної зовнішності егоїстично – доглядати себе не для когось, не задля чийхось захоплених поглядів і оцінок, а винятково заради самих себе, заради задоволення «баловать, нежить и совершенствовать себя, любимую и дорогую» [258, 164].

Літераторка раз у раз наголошує на тому, що міф про красу нав'язується жінкам через медіа і маскультуру: «Пройдитесь по центральной улице города, включите телевизор, подойдите к газетному киоску. Что вы видите? Бесконечные витрины с роскошной женской одеждой. Калейдоскоп рекламных роликов с белозубыми пышноволосями красотками. Десятки журналов со сногшибательными леди на обложках. Плюс размножающиеся салоны, парикмахерские и клиники эстетической медицины» [258, 159]. Лада Лузіна фіксує істотну складову цього міфу – ідею стрункості як запоруки краси. Нездаремно есе на тему «Быть или не быть красивой?» слідує за есе «Зачем мы худеем?» Авторка описує перипетії власної боротьби із начебто «зайвою» вагою, у результаті чого вона стала ідеалом для подружок, але істотно втратила в привабливості для чоловіків («худощавая девушка – вовсе не мужской, а женский идеал себя самой. И он – наша общая ошибка» [258, 156]). Отже,

Лузіна закликає читачок критично сприймати міфи маскультури, не прагнути відповідати її стандарту. Авторка сповідує своєрідну філософію «егоїзму», де кожен учинок дівчини повинен мотивуватися любов'ю до себе, визнанням власної унікальності, самоцінності. Ідеал Лузіної – **жінка для себе**.

Не менш болючим питанням для обох письменників є жіночий розум / жіноча глупота. Юрій Макаров в есе «Дурочки и умницы», певно, найближче підійшов до розуміння гендерного дисбалансу в суспільстві. Він розвінчує популярний міф про любов чоловіків до нетямущих дамочок і навіть завважує, як негативно цей міф позначається на жінках, які прагнуть підлаштуватися під нього: «Обычная женщина настолько загипнотизирована своей устоявшейся ролью и образом жизни, привычкой и инерцией, клише и стереотипами, исторически сложившимися ритуалами и языком «мужского» мира, что готова поверить не то что бы в свою неполноценность, а просто в интеллектуальную вторичность. И – скажу Вам вполне искренне – зря!» [264, 48]. Письменник послідовно спростовує і міф про нездатність жінки до розумових зусиль (згадуючи знайомих жінок-математиків, шахісток), і міф про відразу чоловіків до інтелектуалок – адже більшість знаменитих коханих жінок минулого від Клеопатри до Інесси Арманд були в першу чергу розумницями, а вже потім красунями. Визнаючи несправедливими стереотипи патріархального світу, автор усе ж переконаний у різниці між розумом чоловічим і жіночим, тому намагається окреслити критерії останнього, розібратися в його специфіці. На його думку, вона полягає в цілісному образному баченні проблеми чи людини, пристрасному-зацікавленому ставленні до них. Звідси випливають трохи банальні поради для Незнайомки, яка прагне набути репутації жінки розумної: не говорити дурниць і висловлювати свіжий погляд на речі, але в жодному випадку не наслідувати чоловіків.

Лада Лузіна торкається теми жіночого розуму в двох есе: «Глупости и ошибки», «Я – умная и Я – дура». Для авторки імідж справжньої жінки складається із цих двох половинок: перша – носій раціональності, правильності, натомість друга – ірраціональна, «божевільна», здатна на ризик. Обидва образи потрібні жінці однаковою мірою, адже без помилок и дурниць життя робиться безбарвним, стерильним і нудним. Крім того, Лузіна вважає, що в жінці і розум і глупота – речі відносні, адже часом вчинки, які здаються на перший погляд дурнуватими, спровокованими надлишком емоцій, пізніше оцінюються як єдино правильні в тій ситуації. Отже, жінка має право і має потребу бути як «розумницею», так і «дурепою». Темою, в якій можна дошукуватися «віянь часу», є жіноча ініціатива. Есе про неї є мало не обов'язковою складовою психологічного порадирика для сучасниці, питання доконче мусить обговорюватися на самому початку книги («Я тебя хочу!» Твоя ініціатива» Лади Лузіної [258, 57–63] і «Инициатива» Юрія Макарова [264, 23–28]). Автор останнього згоден, що час міняє жінку та моделі її поведінки,

афористично формулюючи: «Между Жорж Санд и Оксаною Забужко – пропасть размером в цивилизацию» [264, 25]. Однак, нагадуємо, жіночі проблеми автор пропускає крізь призму чоловічого погляду, тому ініціативна, активна партнерка не є цікавою для прихильника стародавніх лицарських правил. Юрій Макаров не заперечує, звісно, можливості виявляти ініціативу, але по-менторськи попереджає читачку: «Женщина может быть сколь угодно свободной, независимой, образованной, эмансипированной, но предел ее свободы проходит там, где она вступает в отношения с мужчиной «старого образца» [264, 25]. Відповідно до куртуазної моделі стосунків, яка включає кокетування, автор радить Незнайомці ініціативу завуальовувати, робити непомітною, причому арсенал запропонованих засобів є доволі традиційним: промовистий погляд, прохання про допомогу і т. ін. Способи завоювання чоловіка повинні бути припасовані до його психології. Якщо герою важливе саме *відчуття* перемоги над жінкою, то вона, граючи за любовними правилами, мусить йому ці відчуття забезпечити.

Лада Лузіна в згаданому есе, як і завжди, звертається до аналізу стереотипів масової культури: в чоловічих творах (романах, фільмах) красуні самі добиваються героя, завойовують його серце. Авторка вважає, що нав'язливий сюжет висловлює потаємну мрію чоловіка про ініціативну жінку, яка сама спокусить його без тривалого й обтяжливого періоду залицяння. Літераторка, втім, переносючи ці стереотипи на реальне життя, слушно підмічає, що внаслідок жіночої ініціативності ролі в парі міняються, і чоловік начебто стає «жінкою», тому в результаті стрімких стосунків відчувається скривдження, «використанім». У дійсності, а не в солодких мареннях, чоловік потребує умовностей у взаєминах, оскільки вважає себе лицарем і завойовником: «Как бы ни раздражали мужчину бесконечные «нет», чем чаще он их слышит, тем больше ценит «да». Как бы ни льстили самолюбию слова «приходи ко мне домой», по-настоящему рыцарь самоутверждается, лишь взяв приступом недоступный замок, предварительно отбившись мечом от других желающих туда попасть» [258, 62–63]. Лада Лузіна пропонує читачкам не позбавляти чоловіків цієї ілюзії, а використовувати її на власну користь. Жіноча ж ініціатива може бути лише екзотичним або екстремним випадком у житті.

Тематичним збігом в обох книжках є есе, присвячені жіночій брехні. Юрій Макаров, міркуючи про «маленьку брехню» на прохання Незнайомки, в цілому не проти використання неправди в стосунках з чоловіком, наполегливо радить вдаватися до лестощів. Головна мета для жінки, на думку літератора, – це оберігати почуття й душевний спокій партнера. Жінці цілком дозволено замовчувати якісь суттєві факти, пов'язані з побічними романтичними історіями в стилі Емми Боварі чи Анни Кареніної – адже правда може боліти вразити чоловіка. Оповідач вдумливо зауважує: «Иначе говоря, дорогая, не злоупотребляйте маленькой ложью. Ради того, чтобы иметь воз-

можность позволить себе... не такую маленькую. Не такую безобидную» [264, 75]. Отже, брехня – це необхідна зручність у стосунках між партнерами, на яку жінка має погодитися добровільно.

В есе Лади Лузіної «Женщина – это ложь» ідеться не про виправдання зрадливої жінки, а про брехню як спосіб жіночого існування, його есенцію: «Ложь для женщины не выбор, а единственно возможный образ жизни» [258, 24], про бесконечний театр для чоловіків: «На сцене жизни – вечный бенефис женщины, где каждая играет себя в идеале» [258, 24]. Ідеал героїні далекий від справжньої жінки, тому постійно брехати і грати означає зраджувати себе, ніколи не бути собою. Це специфічне для жінок розуміння природи стосунків між статями передається у спадок від матерів до дочок: ми «...превращаемся из девочек в женщин в момент, когда вместо требования быть честной крошкой и всегда говорить правду заботливые мамы советуют нам: «Не стоит говорить этого мужчине!» [258, 21]. У жінки, яка хоче вписатися у світ чоловіків і знайти собі пару, не існує вибору – вона змушена брехати, грати ролі й лицемірити. Хоча авторка й іронізує над ситуаціями, породженими великою й малою брехнею, однак відчувається її гіркота через безпорадність, неможливість зруйнувати систему, що склалася, хоч би як вона калічила індивідуальні долі жінок й відчувувала їх самих від себе. Таким чином, якщо Юрій Макаров пише про гру, акторство як потрібні в стосунках речі, свідомо обрані заради обапільного добра, то для Лади Лузіної жіночий «театр для чоловіків» – це прикра даність, з якою доводиться примиритися і вчитися грати в ньому бездоганно, по можливості, використовуючи чоловічі слабкості.

Безумовно, обидва автори свідомі того, що роль жінки в суспільстві кардинально змінилася за минуле століття, що сучасниця найчастіше є активним суб'єктом життя, освіченою, емансипованою й фінансово незалежною. Проте і Юрій Макаров, і Лада Лузіна свідомі й того, що суспільна мораль ці зміни практично не приймає, що жінкам доводиться існувати в координатах тих же гендерних стереотипів, що й їхнім бабусям. Тому глибинною метою обох порадників вважаємо адаптацію жінки до невластивої їй ролі, спробу подолати прірву між реальним життєвим досвідом і уявним жіночим ідеалом, на який і досі орієнтуються чоловіки, настрашені феміністками. Утім, гендерна різниця в трактуванні «сексу по-київськи» існує. Юрій Макаров дає поради читачці з розрахунку в першу чергу на комфорт чоловіка, привчаючи Незнайомку відповідати власному вимріяному ідеалу Прекрасної дами. Лада Лузіна чудово розуміється на ідеалах, комплексах і фобіях сучасного чоловіцтва, проте шукає виходів-лазівок, як жінці зберегти себе саму в заданих умовах, як не втратити почуття самоповаги, самоцінності, як досягти щастя й душевної рівноваги. Обидві книжки покликані зорієнтувати читачку в цінностях, нормах, правилах життя у XXI столітті, запропонувати їй набір ролей і масок, що допоможуть прилаштуватися до дійсності.

## 2. Жінка і чоловік на кухні: ґендерні аспекти кулінарної есеїстики (Світлана Пиркало)

Українська література має багату й розкішну кулінарну традицію. Цитатами з найкращого твору зачинателя нового вітчизняного письменства – «Енеїди» Івана Котляревського – досі щедро ілюструють кулінарні книги. Практично жодний реалістичний роман чи повість XIX століття не обходилися без докладних і розлогих описів страв і напоїв, якими українці пригощалися самі й частували гостей.

Однак такого специфічного жанру, як «кулінарна проза»<sup>37</sup>, наше красне письменство практично не знало. Можливо, тому що радянські класики не воліли б розмінювати свій талант на такі дріб'язкові, здавалося б, теми. Адже приватне буття людини в СРСР розумілося як явище другорядне порівняно з буттям суспільним. Сфера приватного, як у всіх тоталітарних державах, була уніфікованою й суворо контрольованою. «Біблією куховарства» вважалася «ідеологічно правильна» «Книга про смачну і здорову їжу» 1952 року, яка своєрідно відбивала владний дискурс, користуючись радянською риторикою (див. про це прецікаву студію О. Михайлової «Советская риторика в кулінарній книжці» [290]). Та й про які гастрономічні викрутаси могло йтися в країні, де не те що «буржуйські» рибчики й ананаси, але і звичайні продукти (м'ясо, масло, гречка) належали до розряду дефіцитних – як-то кажуть, *обійдеться циганське весілля без марципанів*.

З'ява «кулінарної прози» на початку XXI століття, на наш погляд, спричинена формуванням масової літератури та поступовим заповненням усіх її без винятку ніш – від дамського роману й бойовика до nonfiction. Звичайно, ще одним (позалітературним) чинником стало подолання «продовольчої кризи» 1990-х та реабілітація приватного й чуттєво-тілесного світу. Масовий інтерес до гастрономічного дискурсу підтверджують стабільно високі рейтинги кулінарних телешоу («Смак», «Єдим дома», «Картата потата», «Смачна країна», «Звана вечеря», «Жить вкусно с Джейми Оливером», «Смачно з Борисом Бурдою», «Здорова кухня», «Кухня для чайників»), написання кулінарних книжок зірками (Борис Бурда, Юлія Висоцька, Анастасія Заворотнюк, Дар'я Донцова, Ірина Хакамада, Оксана Робскі), поширення популярних кулінарних видань (журнали «Вкусно», «Просто і смачно», «Приятного аппетита», «Гастроном», «Коллекция рецептов», «Еда+», «Секрети кулінарії», «Гастроном», «Московский кулінарний вестник», газети «Скатерть-самобранка», «Ням-Ням»), поява комп'ютерних ігор із кулінарним мотивом («Обеденный переполюх», «Мастер Бургер», «Повар», «Бармен»).

Зрощенню літератури з кухарським мистецтвом сприяє оригінальна українська форма артистичних імпрез, коли знаний автор прилюдно готує улюб-

<sup>37</sup> Термін «кулінарна проза» уживаємо вслід за Олександром Генісом [див.: 85].

лену страву на книжкових ярмарках, фестивалях, виставках, а потім частує нею шанувальників. За переказами, ініціаторами такого видовища у 2009 році стали брати Капранови на ярмарку «Медвін». Так, навесні 2010 року на останньому Максим Кідрук готував коктейль, Світлана Пиркало – паелью, Сергій Пантюк – риб'ячу юшку, Сергій Руденко – «Політичний вінегрет», а Галина Вдовиченко – бануш [59]. На Міжнародному ярмарку «Книжковий світ» 2010 року письменники пригощали фірмовими стравами в рамках спеціальної програми «Книга і кухня», на етнофестивалі «Країна мрій» автори змагалися в приготуванні «літературних кулешів».

«Піонеркою» жанру вітчизняної «кулінарної прози» можна вважати Марію Матіос, авторку «Фуршету» (2002 рік, видавництво «Кальварія» [281]). Письменниця постійно звертається у творчості до стереотипів масової літератури, що дає підстави деяким дослідникам (наприклад, Роксані Харчук) зарахувати її книги цілком до популярної белетристики. Нам, проте, більш імпонує теза про інтеграцію елітарного й масового у творчості Матіос (її обґрунтовує, приміром, Нінель Заверталюк<sup>38</sup>). Звісно, новаторським для сучасності стало прагнення авторки до міксування белетристичних і небелетристичних компонентів у «Фуршеті». Марія Матіос дещо лукавить, називаючи свою книгу в інтерв'ю Людмилі Таран «методичкою» з кулінарії» [279, 225] і навіть характеризуючи її як «книжку кулінарних рецептів плюс народознавчі студії» [279, 225], а себе уподібнюючи при цьому до «сільської пліткарки», яка «безсоромно... обійшла все... від кухні до спальні» [279, 224]. Погодимось з Нінель Заверталюк у тому, що художня структура «Фуршету» є доволі складною, і fiction- та nonfiction-твори не можна розглядати окремо: «Книгу «Фуршет від Марії Матіос»... не можна безапеляційно назвати звичним «вибране», оскільки твори, що постали в ній поруч, при всій їхній жанровій, сюжетній і стильовій специфічності складають єдиний текст, об'єднуючим чинником в якому є дві концепції Страви і Почуття» [150, 519].

Художньою інновацією Марії Матіос у «Фуршеті» є розгортання своєрідної гедоністичної «філософії життя», орієнтованої на тілесні задоволення – як гастрономічні, так і еротичні. Ці два дискурси міцно переплетені в книзі, Їжа і Спокуса йдуть поруч, вишукані страви розглядаються як спосіб завоювання, утримання коханого чоловіка, а то й спосіб красиво попрощатися з ним. (Таке поєднання нагадує твір сучасної мексиканської письменниці Лаури Есківель «Шоколад на окропі» (Laura Esquivel, «Como

<sup>38</sup> «Матіос різна, вона завжди нова. Її love-story, короткі біографічні оповіді, повісті, романи за назвою, епіграфами, мотивами, мелодраматичністю сюжетних колізій, інтригою в організації конфліктних ситуацій, взаємодією реального й вигаданого, на перший погляд, ніби наближені до масової літератури, але лише ніби і лише наближені. Беззастережно вони не вкладаються у формальні параметри так званого «бульварного» читива – ні любовного роману, ні чистих фентезі, ні детективу, ні еротики» [150, 514].



agua para chocolate», 1989 [519]); обидві книжки надаються до порівняння і через яскраво виражений етнографічний дискурс – описи регіональної кухні, мексиканської та буковинської).

Яскравими зразками сучасної української «кулінарної прози» nonfiction є популярні книги Юрія Винничука: «Таємниці львівської кави» (2001) [67], «Таємниці львівської горілки» (2006) [66] і почасти «Кнайпи Львова» (2000) [65], що витримали вже по кілька перевидань. Гастрономічний дискурс репрезентує також російськомовна книга Віталія Коротича «Жили-были-ели-пили» (2005) [218]. Жанр «кулінарного есею» впевнено опанувала Світлана Пиркало в книзі «Кухня егоїста» (2007, видавництво «Факт» [335]). Слід принагідно зауважити, що і в перших двох художніх творах авторки: повісті «Зелена Маргарита» і романі «Не думай про червоне» – гастрономічні мотиви посідали важливе місце, варто лиш пригадати, як мандрує Лондоном у пошуках «радянського гастроному» Павліна Стопудів, героїня останнього роману.

«Кухня егоїста» народилася з Інтернет-колумністики – авторської колонки на сайті «Главред», для якої Світлана Пиркало дописувала впродовж року. Через заборону журналістам ВВС висловлюватися з проблем української політики письменниці довелося писати про кулінарію (на наш погляд, лише позірно). Колонка виявилася вдалою й набула популярності, тому за пропозицією Юлії Лимар, віце-президента холдингу «Главред-медіа», авторка поєднала окремі випуски в єдину книгу, тому есе несуть на собі сліди журналістської манери оповіді (хоч насправді жанри колумністики та есеїстики досить близькі, насамперед тим, що предметом дослідження в них є точка зору, погляд оповідача, а також наявністю автономної фігури наратора, інтонацією вільної розмови з читачем, полемічною тональністю).

Назву книги можна розглядати як художню концепцію. Причому важливо, що в її основі – поєднання кулінарного та національного мотивів. У другому есе, однойменному до всього твору, Світлана Пиркало характеризує менталітет українців як східного народу, які «... мислять себе частиною більшого цілого і відмовляють індивідууму в тому, що його таким і робить, – в індивідуальності» [335, 9]. Ілюстраціями до тези слугують приклади з вітчизняної історії, політики, фольклору й побуту, однак головно – з кухні, яка, будучи багатою і смачною, виявляє консервативну прихильність до страв (борщ, олів'є, котлети, торт Наполеон), де всі продукти покриті, змелені, перемішані один з одним, – так продуктів не дають «... права проявити свій індивідуальний смак. А щоб, собака, не висовувався» [335, 10]. На думку авторки, європеїзація України вимагає змін у національній свідомості, в тому числі і в кулінарії: «час розжитися здоровим європейським егоїзмом – як у житті, так і на кухні» [335, 10]. Егоїзм, попри звичну негативну конотацію, трактується Світланою Пиркало в дещо іншому ключі, власне, в дусі філософських теорій «розумного егоїзму»: він є «практичним»: «Він дозволяє

тобі індивідуальність і не дозволяє терпіти хамство на тій підставі, що всі інші терплять. Він змушує тебе бути терпимим до егоїзмів інших, але відстоювати своє право на особистий простір» [335, 10–11]. Тому огляд письменницею екзотичних страв із виразним національним – індивідуальним! – смаком для українського читача слід розуміти і як терапевтичний проект – зцілення від певних недоліків вітчизняної ментальності, дотепні міркування щодо якої переймають всі есеї в книзі «Кухня егоїста».

Егоїзм інтерпретується і як певна життєва філософія – гедонізм, життєлюбство (до речі, близька до тої, що її розгортає Марія Матіос у «Фуршеті»). «Їжа – чи не єдине задоволення, доступне нам тричі на день», – стверджує Світлана Пиркало, наголошуючи, що земля «...стоїть на людях, які люблять усмак попоїсти й випити і шанують добру розмову» [335, 5]. Відбувається ототожнення оповідача й читачів за спільним поглядом на життя: «Ну, то це ми і є». Ідеальний читач книги мусить так само насолоджуватися новими смаками й виявляти зацікавлення унікальними рецептами. Авторка передмови та, очевидно, ідейна натхненниця «Кухні егоїста» Юлія Лимар у вступному слові пов'язує ці якості саме з національним українським менталітетом, навіть національною філософією: «Українська філософія – не моя хата з краю. Наша альфа і омега зводиться до холодцю, пампушок, вареників, голубців, печені, струdlів, баношу, кров'янки, дерунів, оселедців... ой! Українці – це наша кухня. Тому й слово «егоїст» означає, що его «їсть». Їсть, отже існує». І дещо далі: «...ми – нація, котра пропустить все це крізь шлунок... Нас можна завойовувати... нас не можна тільки з'їсти. Бо коли ми їмо – ми непереможні... Ми їмо – отже, ми думаємо» [335, 3].

Відомо, що масова література водночас є складовою і художньою літератури, і масовою культурою. Тому доречно провести паралель між філософською спрямованістю книги есе Світлани Пиркало та ідеями, закладеними в дисконтній програмі «Егоїсти», яку пропонувала мережа українських ресторанів швидкого обслуговування «Піца Челентано», «Картопляна Хата», «Кафе Пункт» та демократичних ресторанів японської кухні «Япі». Ось короткий витяг з опису програми, який узято з рекламних матеріалів кафе та із вебсайту [www.egoisty.com](http://www.egoisty.com): «Кожного з нас щось вирізняє з натовпу, всіх нас щось об'єднує. Ми любимо себе, любимо неповторні особливості в собі і в інших. Улюблені страви, музика, книги, свій стиль і своє місце в житті, власні погляди і власні правила гри – це те, що ми любимо в собі найбільше – своє Я.

**Егоїсти** – це коло людей, які цінують власну індивідуальність і поважають особистість інших. Вони знають смак життя і насолоджуються його різноманітністю. Вони вільні... Ми започаткували програму **Егоїсти**, тому що цінуємо Вас. Цю програму розробили егоїсти для егоїстів, щоб Вам було ще більш комфортно в наших ресторанах. Бути **Егоїстом** – сучасно і природньо. А головне, це дуже просто» (виділено в тексті. – С. Ф.) [561].

Очевидний збіг ідей і цінностей – свобода, комфорт, повага до індивідуальності, насолода і смак від життя – мусить говорити про новітні тенденції в суспільній свідомості молодого покоління, що відобразилися і в популярній літературі, і в рекламному дискурсі.

Як і Марія Матіос у «Фуршеті», Світлана Пиркало тематизує жанр власної книги, означуючи його як «тексти про їжу, світ і ментальність», що народилися з «щотижневої колонки із такими собі кухонними балачками про все на світі», і дотепна метафора-слоган: «Погляд на світ через тертушку для пармезану» [335, 6]. І хоч як журналістка ВВС намагалася виконати приписи внутрішньоредакційної політики, все ж їжа, кухня, кулінарне мистецтво виступають скоріше приводом до розмови про дещо інше, а не її предметом. Дещо інше – то національний менталітет українців у зіставленні з ментальностями решти європейських народів (у цьому сенсі «Кухня егоїста» є справді етнографічною студією), а також та сама вітчизняна політика. Адже остання описується стертою метафорою – ми говоримо «політична кухня» і за радянською ще традицією називаємо «кухонними» напівдисидентські розмови про політику, зведені до буденного дискурсу; ці образи актуалізовано в передмові – Юлія Лимар згадує свою приналежність до «людей кухонного періоду», міркує про «розширення» «нашої кухні геополітики», маючи на увазі, що Світлана Пиркало розсуває горизонти мислення сучасного українця, знайомлячи його із способом життя й харчування інших народів. Таким чином, кулінарія стає засобом пізнання як свого, рідного, так і чужого. Про цей зв'язок говорив ще Клод Леві-Строс у праці «Походження застільних манер»: «У кожному суспільстві приготування їжі слугує мовою, на якій суспільство несвідомо розкриває свою структуру. Їжа, яку з'їдає людина, стає нею самою. Ми – те, що ми їмо, тому набір продуктів харчування та способи їх обробки тісно пов'язані з уявленням особистості про себе і своє місце у всесвіті й суспільстві. Кулінарія – інструмент, що дозволяє вивчати як космологічні, так і соціологічні опозиції» [Цит. за: 85, 222].

«Кухня егоїста» має присмак актуальної політики. Есеї створювалися у 2006-2007 роках і алюзивно відбивають складні перипетії парламентських виборів, безконечної коаліціад-2006, розбрат у таборі «демократичних сил», істерію щодо євроатлантичної інтеграції України, ускладнені стосунки з «північним сусідом», інші внутрішньополітичні баталії. Світлана Пиркало із суто журналістським завзяттям дошукується причин теперішньої ганебної поведінки «вождів» і ганебної пасивності співвітчизників у давніх національних комплексах. Прикметно, що власне авторська передмова до книги, яка йде одразу після передмови Юлії Лимар, у назві відбиває традиційну дилему націонал-патріотичного дискурсу: «Ковбаса і свобода». Із позицій гедоністичної філософії авторка легко долає протиріччя: «Проміркувавши над цим двадцять років, я дійшла висновку, що одного без іншого не буває... Ковбаса і свобода

тягнуть одне одного за собою... Екзальтовані індивіди можуть бути духовно вільними і на Колимі, і в келії, але в суспільстві загалом боротьба за свободу сполучена з боротьбою проти голоду» [335, 6–7]. Письменниця апелює до трагічних подій української історії (голодомор) і справедливо резюмує: «...Більшість суспільно-політичних проблем сьогодення можна простежити саме до голоду, до часів, коли разом із голодними памороками в тіла українців – різного етнічного походження – всотувалося рабство» [335, 7].

Розгортаючи «терапевтичний» проект (що також резонує із психоаналізом національного підсвідомого в «Польових дослідженнях з українського сексу» Оксани Забужко), Світлана Пиркало не пропонує легкого зцілення («Наївно сподіватися, що всю трагічну історію України можна виправити, всього лише наївшись омарів до нестями» [335, 7]). Однак, будучи «приватною особою», авторка виходить із того, що філософія здорового-практичного егоїзму-гедонізму, любові до самих себе і насолоджування життям, якщо її вдасться прищепити на український ґрунт, зможе виправити ситуацію.

«Кулінарно-політична» програма авторки, стилізована під виборчі гасла, пародіює традицію радянських першотравневих чи сьомо-листопадових закликів до демонстрації, які друкувала газета «Правда»: «Тож міцно вдармо іспанською шинкою хамон серрано по потворній морді привида минулого! Кожній родині – по повному холодильнику і повному винному погребу! Кожному району – по власному сорту смердючого сиру! Кожній області – по тризірковому (в сенсі зірок Michelin) ресторанові! А кожній читаючій людині – по цій книжці» [335, 7]. Політичний дискурс підсилюють назви окремих есе: «Мікроглобалізація: Чорне море бореться з американцями», «Бамбукова позиція», «Бульйонний Ленін», «Дикий кабан як чинник незалежності Корсики», «Янукович і капуста», «М'ясиста політика», «Ударимо перепілкою по совку», «Диктатори і мед», «Іскристий смак незалежності».

«Кухня егоїста» до якоїсь міри стилізована під звичайні кулінарні книги: вступ завершується побажанням «Смачного!», останні сторінки відведені не «для нотаток», а «для рецептів». Багато важить структура твору. Варто простежити композиційні зміни в самому матеріалі: авторські колонки для сайту «Главред» писалися протягом року, вони відбивали злободенні події, однак для аналізованої книги авторка обрала інший спосіб komponування есе – «за загальним принципом кулінарних книг: від інструментів та закусок – до перших і других страв, а також напоїв» [335, 6]. У «Кухні егоїста» збереглося датування колонок-есеїв, що дозволяє пов'язати їх із конкретною ситуацією в Україні і світі, проте зміна структури змістила й акценти – на перший план вийшов дискурс кулінарний, як це і має бути у творах такого жанру. Він став жанротворчим, об'єднавши розрізнені тексти публіцистичного спрямування в єдиний твір, де документальні фрагменти перемежуються із сучасними белетристичними.

Можна спостерегти ще одну спільну рису двох перших зразків «кулінарної прози» – «Фуршету від Марії Матіос» та «Кухні егоїста». Як стверджує Нінель Заверталюк, першій із книг властива «...креолізованість індивідуальної техніки художнього письма... на тематичному і жанрово-стилістичному рівнях» [150, 515]. Те саме можна сказати про твір Світлани Пиркало, де поруч із правдивими рецептами вміщені анекдоти, історичні екскурси, вставні новели (наприклад, життєві історії українок в Італії) і навіть «політичні сни» про Януковича й Тимошенко. Рецензент видання «Дзеркало тижня», пояснюючи суть книги, відзначає це складне сплетення різнорідного матеріалу: «Прочитавши «Кухню егоїста», я ознайомився не лише з загальносвітовими традиціями та новаціями приготування і поглинання харчів, а й із порівняльною характеристикою цих принципів та звичок українців. Уся ця інформація дуже вміло, весело, помірно цинічно переплетена з «великою» політикою і звичайнісіньким життям «маленьких» людей» [388].

Отже, рецепт, за яким укладено книгу Світлани Пиркало, містить такі інгредієнти: власне кулінарний дискурс (описи продуктів, страв, їх приготування), національний, політичний. У книзі актуалізовано дискурс приватного життя самої авторки, що репрезентовано у двох часових відтинках: автобіографічні елементи, які описують дитинство та юність авторки в Радянському Союзі, та її доросле життя в Лондоні й мандрівки Європою.

Світ дитинства міцно сплетений із зображенням світу «України нашої радянської» та перебудовних часів. Авторка «Кухні егоїста» веде постійну полеміку із советськими кулінарними навичками та їх пережитками в сучасності. У творі згадуються характерні штампи радянського «новоязу» («у са-вєцких, як відомо, своя собственная гордость» [335, 15], «Що таке олія? Это наше всьо» [335, 36], «звіряче обличчя капіталізму» [335, 104]), які виглядають анахронічними та курйозними. Впізнавані і типові картинки радянського побуту: діставання гречки «по блату», обов'язкові салати Олів'є та Мімоза на святковому столі, борщ і дешева розчинна кава в голодні гуртожитські роки. Погляд авторки водночас ностальгійний (це ж бо роки її дитинства та юності) та скептично-іронічний.

Істотним складником кулінарної прози Світлани Пиркало є ґендерний дискурс. Загалом, як слушно зауважила російський мовознавець Поліна Буркова в дослідженні «Кулінарний рецепт як особливий тип тексту», «характерною особливістю гастрономічного дискурсу є його ґендерний аспект. У ґендері відбувається складне переплетіння культурних, психологічних і соціальних аспектів, тому він становить інтерес і для лінгвістів. Міжособистісні взаємини чоловіка й жінки, як правило, стереотипізовані: жінка виконує роль матері і дружини, доброї господарки, здатної виконувати будь-яку роботу. Місцем, де переважає жінка, за теперішніми уявленнями, є кухня. У багатьох чоловіків поняття кухні асоціюється із жінкою» [47]. Як сучасна українка та

інтелектуалка, Світлана Пиркало не може обійти дискусії про фемінізм і гендер. Безпосередньо ця проблематика розгортається в есеях «Посудомийка за фемінізм» та «Місце чоловіка на кухні».

Починаючи перше з них із курйозного факту (у відповідь на традиційне в іспанській Памплоні влаштування забігу чоловіків від биків, «...іспанські студентки-феміністки вимагають організувати паралельні перегони: щоб жінки тікали від корів. Мовляв, це буде справедливо»), авторка полемізує із викривленими уявленнями про фемінізм у сучасному українському суспільстві: «...коли погано поінформована молодь сприймає фемінізм як вимогу на адресу жінок повторювати кожну дурницю, яку роблять чоловіки» [335, 20].

Образ фемінізму (як його сприйняли українці «в останні роки Союзу») змальовано в гротескному вигляді: «...змішайте в рівних пропорціях фурію з бестією, озбройте гострою косою, дайте кожній у руки по палаючому бюстгальтеру й випустіть на натовп заляканих і ні в чому не винних чоловіків, і цей акт палання і кришіння й буде тим, чим нам уявлявся фемінізм... Отже, фемінізм – це щось не просто непотрібне, а ще й жахливо непристойне і в пересічній маскулінній свідомості пов'язане з лесбійанством» [335, 20–21]. У таких спостереженнях можна вбачати образно-смысловий збіг із есе Оксани Забужко «Гендер: хто боїться сірого вовка?», яка у 2000 році фіксувала страх фемінізму: «...фемінізм» наприкінці 90-х зробився в масовій свідомості чи не таким самим терміном-пострахом, яким двадцять років тому був пріснопам'ятний... «націоналізм»... загальна осторога зберігається також, як до діла вкрай темного: хтозна, що воно таке («щто-то женское»), але напевно дуже й дуже непохвальне, чим нормальним людям цікавитись не пристало...» [148, 57].

Цікаво, що Світлана Пиркало, проголосивши загальну прихильність до феміністичної ідеї («я радше за фемінізм, ніж проти»), згодом усе ж таки зводить вирішення гендерної проблеми до побутового рівня: «Фемінізм насправді залежить... від розвитку побутової техніки» [335, 20]. Панацея в процесі виборення жіночих прав – це посудомийна машина: вона, мовляв, єдина спроможна звільнити українку від неоплачуваної й непродуктивної хатньої роботи, тобто миття посуду. Її попередницями авторка називає пральну машину та холодильні камери – саме вони «...принесли справжню реальну незалежність і рівноправність жінкам Заходу...» [335, 22].

Доречним буде згадати міркування сучасної дослідниці гендерної проблематики в художній літературі Ганни Улюри, яка, оглянувши новітні зразки жіночої прози, зокрема роман Наталки Сняданко «Колекція пристрастей» та повість Світлани Пиркало «Зелена Маргарита», дійшла висновку про «карнавалізацію фемінізму в сучасній українській літературі», коли роздратування авторок (і їх героїнь) викликає так званий «фемінізм жертви». Учена міркує про суголосність претензій молодих письменниць до фемінізму з його

ж постфеміністичною критикою («...усвідомлення розриву між ідеологічними та теоретичними концепціями ліберальної рівності і практиками реального соціального, політичного нерівноправ'я в сучасному світі, а також очевидні суперечності завдань, які ставили перед собою теоретики «третьої хвилі», і реальним досвідом їх реалізації (а точніше – нереалізованості) в пострадянській Україні» [454]). Ганна Улюра говорить про втілення в цих текстах так званого «мас-медійного фемінізму». Справді, до фемінізму «книжного», «теоретичного» авторка «Кухні егоїста» ставиться скептично, не визнаючи заслуг Сімони де Бовуар, авторки «Другої статі», в емансипації європейського жіноцтва, визнаючи неспроможність прочитати останню книжку феміністки Лайонел Шрівер.

Конкретна побутова ситуація («Хто повинен готувати вдома вечерю?») стає предметом ще одного «ґендерного» есею – «Місце чоловіка на кухні». Від життєвих подробиць – опису вкрай напруженого дня сучасної жінки, якій треба писати романи, робити манікюр, читати літературні новинки і просуватися по кар'єрній драбині, а також мужньо пережити «критичні дні», – Світлана Пиркало переходить до соціальних узагальнень про «...низький статус хатньої та кухонної роботи порівняно зі «справжньою». Чоловіки не хочуть асоціювати себе із такими заняттями, а жінки, як істоти, відповідальні за гармонію в родині, беруть їх на себе. Тому що на ресторанных кухнях, де шеф-кухар якраз має найвищий статус, ним, як правило, стає чоловік» [335, 63]. Доводячи тезу, винесену в заголовок есе, авторка апелює до життєвого досвіду письменниць – Оксани Забужко яко головної української феміністки та Ліни Костенко. Іронічно обіграє Світлана Пиркало ще один ґендерний стереотип, пов'язаний зі шляхом до серця чоловіка через шлунок й утриманням чоловіка через його годування: «...Дружина, яка намагається кудись потрапити через шлунок чоловіка, часто потрапляє туди ж, куди і решта вмісту шлунка» [335, 62], «Якщо його єдина мотивація – сите пузо, то хай собі йде, що за біда? Якщо вона себе цінує лише як миску їжі, то як він може цінувати її вище?» [335, 63].

Тому авторка дійшла висновку про те, що святкову їжу мусить готувати жінка, але щоденну – чоловік. Далі в есе подаються поради, як досягти такої ідилії, чим можна залучити чоловіка на кухню («*Чоловіки люблять блискучі прилади і прості рецепти*» [335, 64]). Крім того, важлива певна поблажливість щодо недоліків страви, приготованої чоловіком. Рецепти сімейної гармонії інтонаційно та стилістично нагадуть поради з жіночих журналів типу «Наталі», «Домашний очаг», однак ці поради можна сприймати як іронію щодо мас-медійного псевдо-феміністичного дискурсу.

Цікавим буде зіставити ґендерний дискурс «Кухні егоїста» та книги Олександра Геніса та Петра Вайля «Російська кухня у вигнанні» (2002 рік, видавництво «Независимая газета» [48]), де один із розділів має промовисту назву «Борщ із емансипацією». Говорячи практично про ті самі факти, що й Світ-

лана Пиркало, чоловіки-автори фіксують начебто повне розв'язання гендерної проблеми: «Весь XX век женщина требует, чтобы ее освободили от кухонного рабства – от чугунков, кастрюль, грязной посуды; от борщей, котлет, компотов; от буайбесов, омаров, пирожных-безе; от голодного мужа, наконец.

Добились, освободились, раскрепостились. Теперь домашнюю хозяйку можно увидеть только в музее, где она стоит между динозавром и первым аэропланом.

Но поскольку свято место пусто не будет (а кухня, несомненно, относится к таким местам), к плите стал мужчина. Сегодня никого не удивит женщина-раввин, женщина-футболист, женщина-генерал. Но попробуйте найти в хорошем ресторане женщину-повара!» [48].

Як бачимо, той самий факт (переважання чоловіків – шеф-кухарів) інтерпретовано по-різному: українська авторка пояснює це високим статусом такого кухаря, принадним для чоловіків, а російські письменники – наслідками емансипації. Геніс та Вайль фіксують гендерні відмінності в ставленні до кухні й самого процесу приготування їжі: «Если для женщины кухня – это ад, то для мужчины – храм. Женщина там трудилась, мужчина священнодействует. Для одних – рабство, для других – страсть» [48]. Очевидно, виходячи зі здатності саме чоловічої статі до трансцедентування й надання творчого смислу будь-якій праці, навіть рутинній, автори «Російської кухні у вигнанні» описують символічні відтінки такої страви, як борщ: для жінки він «...символ векового рабства, и она варит его, оплакивая свое поруганное детство, утраченную юность, безвременную старость. К борщу ее приковывают цепи, и рано или поздно женщина решает, что ей нечего терять, кроме них» [48]. Натомість для чоловіка-любителя борщ – предмет гордості, а не приниження. Можна сказати, що російські есеїсти так само, як і Світлана Пиркало, карнавалізують феміністичну ідею, зводячи в площину буденщини. У такому позірному розв'язанні жіночого питання бажане підміняє дійсне, а часткове стає підґрунтям узагальнення гендерних спостережень.

Таким чином, «кулінарна проза», що формується у вітчизняному письменстві, відбиває популяризацію гастрономічного дискурсу в сучасній масовій культурі і спрямована на реабілітацію чуттєвого світу людини, яка мислиться як шлях до національного зцілення. Кулінарні есе узагальнюють життєвий досвід молодого покоління українців, актуалізацію цінностей свободи, поваги до індивідуальності, комфорту й насолоди від життя.

### **3. Жанр травелогу: випробування мужності (Максим Кідрук)**

Ще у 2007 році в книзі есе «Кухня егоїста» Світлана Пиркало нарікала на відсутність у вітчизняній літературі повноцінної історії про подорож героя



«за тридев'ять земель», про «пошуки скарбу і самого себе» в далекій країні [335, 29]. Письменниця звірялася читачеві в намірі якось написати «роман-пошук», одним розчерком пера прилучивши національне письменство до традиції Мелорі, Сервантеса й Толкієна. Однак *idei витають у повітрі*, і от у 2009-му українська популярна література nonfiction збагатилася новим жанром, що його презентувала дебютна книга Максима Кідрука «Мексиканські хроніки» [179]. У 2010 році успіх автора зміцнив двотомник «Подорож на Пуп Землі» [183; 184], Андрій Кокотюха іронізує, що «...вже після двох книжок» Максим Кідрук – «єдиний в Україні автор книжок, котрий має майже офіційний титул «письменник-мандрівник» [201].

У 2011-му письменник перейшов від документалістики до белетристики, надрукувавши дві збірки авантюрно-гумористичних оповідань «Навіжені в Мексиці» [181] й «Навіжені в Перу» [182]. До «нового-старого» мандрівного жанру звернулися й інші відомі літератори: так, Леся Воронина написала книгу «У пошуках Огопого (Нотатки навколосвітньої мандрівниці)» (2010) [74], а Ірен Роздобудько – «Мандрівки без сенсу і моралі» (2011) [364]. Видавнича ніша українських травелогів почала поступово заповнюватися. Можна спрогнозувати ближчими роками справжній «бум» таких текстів, зважаючи на популярність жанру в усьому світі і на кількість життєвого матеріалу, нагромадженого співвітчизниками-мандрівниками-туристами-бекпекерами за останні 15-20 років.

Звернемося, однак, до «першої ластівки» популярної мандрівної прози 2000-х років – книги Максима Кідрука «Мексиканські хроніки». Окреслити її жанр точно – непросто, а то й неможливо. Загальновідомо, що література мандрів є синтетичним утворенням. Вона балансує між белетристикою й публіцистикою, фікційністю й документальністю. Її «інгредієнтами» можуть бути і щоденник, і подорожні нотатки, і путівник, і мемуари, й автобіографія, і роман. Під широкою «жанровою парасолькою» творів про подорожі – травелогів – знаходять собі місце найрізноманітніші літературні явища: від паломницьких ходінь до фантастичних романів про мандрівки на Місяць.

У книзі Максима Кідрука помітна жанрова гібридність, яка дала підстави першим рецензентам побачити в ній «road-story», історію шляху, до якої органічно вплетені елементи путівника, автобіографії, туристичних порад і філософського наративу (Олександр Стусенко [423]); книгу подорожніх щоденників, «путівних нотаток з дорожнім пейзажем» (Антон Санченко [384]); «роман про змужніння» (Тетяна Дігай [121]). Автор-початківець раз у раз заповзятливо береться рефлексувати над обраним жанром, відштовхуючись від готових літературних моделей: «...Я хочу, щоб ви відразу зрозуміли, що це не звичайна книга про Мексику, не туристичний довідник, не збірка порад для самотніх мандрівців і навіть не життєпис» [179, 9], «Я не збирався писати пригодницький роман чи філософський трактат. Так само не хотів, аби ця книга

скидалась на мою автобіографію» [179, 13]. Автора, вочевидь, непокоїло питання про позиціонування власного твору стосовно літератури високої й масової. Його вабить ідея aurea mediocritas – Максим Кідрук націлився писати разом «глибше та серйозніше» за попсові книженці й «цікавіше та жвавіше» за філософські просторікування доморощених мудрагелів.

В інтерв'ю газеті «Високий замок» письменник-дебютант визначив жанр своєї книги як «адвенчер сторі» (adventure story), тобто пригодницькі історії: «Їх автори – люди, які подорожують, шукають скарби, вивчають природу, а потім описують це у вигляді мандрівної розповіді з фотографіями» [180, 16]. Максим Кідрук констатував у розмові з журналісткою, що твори такого типу користуються повсякчасною популярністю в європейського читача, однак в Україні видати їх проблематично: спершу видавці вважали «Мексиканські хроніки» «неформатом».

Щоб точніше схарактеризувати жанр книги, звернім увагу на її підзаголовок: «Історія однієї Мрії». У такий спосіб автор зробив акцент на психологічній, а точніше – психотерапевтичній – складовій твору, що органічно вписується ще в одну літературну традицію – так званих «self-help books», тобто книг самопомоги<sup>39</sup>. Цей жанр, започаткований Бенджаміном Франкліном і загальновідомий завдяки бестселерам Дейла Карнегі, розвинувся на межі красного письменства і практичної психології. На думку Олега Генісаретського, такі твори – «...історії зустрічей і досвіду перемін», «...історії, які трапилися з людиною і змусили її щось у житті (і в собі) змінити...» [86]. Автори «self-help books» власний досвід пережитого адресують читачам, заохочуючи їх до самовдосконалення й самореалізації. От де прозирає стрижневий месидж «Хронік» – кидати виклик життю, повторюючи вслід за автором: «Я зможу. Я вчиню, що задумав. І я зроблю ще краще, ніж будь-хто робив до мене» [179, 296]. Такі ж життєствердно-бадьорі інтонації відлунюють в епіграфах до книги, в яких Сомерсет Моєм, Вудро Вільсон та Орхан Памук уславлюють здатність людини мріяти й сягати вершин усупереч обставинам. У цих рамцях життєва історія Максима Кідрука прочитується як притча, мораль якої – не боятися втілювати в життя найзухваліші мрії, йти вперед, не озираючись, невтомно долати труднощі.

Літературні джерела «Мексиканських хронік» прозорі та ясні: книга є даниною юнацькому захопленню автора пригодницькими романами Джека Лондона, Жуля Верна, Рафаеля Сабатіні, біографіями мандрівників, море-

---

<sup>39</sup> «Self-help books», або книги самопомоги, сучасні літературознавці розглядають як окремий жанр популярної літератури нон-фікшн (див., наприклад, дослідження Сандри К. Долбі «Книги самопомоги: чому американці продовжують їх читати» (Університет Іллінойса, 2005), де жанр окреслюється так: «Книги самопомоги – це популярні твори нон-фікшн, написані з метою познайомити читачів із окремими негативними впливами нашої культури і світогляду, що пропонують нові підходи й практики, які покликані допомогти читачам зробити їхнє життя більш задовільним і більш ефективним» [554, 38].

плавців, піратів, учених. Осібне місце в цьому переліку письменник відводить роману Райдера Хаггарда «Дочка Монтесуми», що в юні роки запалив у серці мексиканську мрію. Вплив романістики Хаггарда, яскравого представника англійського неоромантизму, очевидний. «Мексиканські хроніки» багатьма рисами зближені з неоромантичною прозою, зокрема з таким її відгалуженням, як «література дії». Це мотив подорожі, і опис екзотичної країни, і безумовно-позитивний образ молодого й активного героя, який домагається втілення Високого Ідеалу (Мрії) в реальне життя. На зламі XIX – XX століть твори неоромантиків були спрямовані на подолання декадентського комплексу розслабленості, нездатності на вчинок, вічного борсання в сумнівах. Згодом цей симптом покоління оприявнив Томас Стернз Еліот у «Любовній пісні Дж. Альфреда Пруффока»: «Do I dare?... And how should I begin?» («Чи наважуся я? ...І як мені почати?»).

Прошло сто років, і от уже не британець, а українець – неоромантик новітньої доби – успішно долає в собі той самий психологічний комплекс нерішучості, неначе втілюючи в життя моральну максиму Олега Ольжича: «Захочеш і будеш! В людині, зятям, // лежить невідгадана сила». Напевно, сучасній людині, розніженій комфортом і вигодами цивілізації, куди складніше за героїв Хаггарда, Стівенсона, Кіплінга зважитися на далеку й небезпечну подорож до Мексики, яка на відстані видається дикою й мало пристосованою до життя. Тим-то так багато місця в «Мексиканських хроніках» відводиться опису вагань і побоювань героя, який розв'язує гамлетівське питання «їхати – чи не їхати?» – за 12 тисяч кілометрів від батьківщини, без знання мови, не маючи знайомих, а головне – самому, без дружнього плеча, ба навіть без back-up'у, плану екстреного повернення. Момент вибору, прийняття остаточного рішення про мандрівку оповідач визнає за найскладніше випробування, що забрало моральних сил більше за рейд мексиканськими джунглями «в стилі Рембо».

Герой книги Максима Кідрука заражений духом здорового авантюризму ще з дитинства: «Світ мені видавався безмежним, карколомним, подекуди грізним, а значить – запаморочливо привабливим» [179, 15]. Він прагне віднайти романтику в теперішньому, цілковито неромантичному часі, вирватися з-під тиску буденщини, уніфікованого середовища. Як і належить мрійнику, він бунтує, переживає конфлікт із суспільством, не в змозі примиритися із задалегідь накресленим сценарієм майбутнього, із «убивчою визначеністю усього наперед» [179, 21]. Життєва проза силкується приборкати бунтівливого романтика, якому спочатку в школі втовкмачують «жахливу істину» про тривіальність світу, а згодом на його шляху постають усі спокуси консьюмеризму, безоглядної гонитви за грошима, статусом і матеріальними благами: «Я вже не усвідомлював, як щодень більшою мірою життя ставало клейким, нестерпним, непомітно переходило у добре відомий усім нам стан – буден-

ність – стан із найбільшою ентропією, стан повного спокою, клейка флегма, забуття» [179, 23]. Відчуття самовідчуження сягає максимуму в епізоді, коли герой розчиняється в масі собі подібних пасажирів метро, усвідомлюючи, що він «...такий самий: сірий і затурканий, з невеселим виразом на обличчі» [179, 24]. Випадково побачений папірець із питанням «КОЛИ ТИ ЗАБУВ СВОЮ МРІЮ?» повертає героя до його природного стану – настає момент прозріння, інсайту, відкидання фальшивих цінностей. Відбулося народження героя з маси. Звідтоді афективність оповіді наростає: властивий стан романтика – окриленість – схожий на перманентну закоханість. Жагучість, пристрасність стилю Кідрука, завважена рецензентами, пояснюється не лише «молодечим максималізмом» героя (Тетяна Дігай), але й віднайденим ним смаком до життя, любов'ю до життя, яка адресується всьому навколишньому, природі й людям.

Мексиканську подорож нескладно витлумачити як *ініціацію*, низку випробувань у далекому – чарівно-екзотичному! – світі, унаслідок яких юнак стає Мужчиною, дозріває психологічно і прилучається до езотеричних знань. Недаремно найяскравіші епізоди в «Мексиканських хроніках» пов'язані з перебуванням героя у священних місцях стародавніх доколумбових цивілізацій, біля пірамід ацтеків і майя. Споглядаючи покинуті й напівзруйновані міста, мандрівець намагається спізнати їхній автентичний дух ірраціонально, на фізіологічному рівні. У тексті це передано як метафізичне чуття «чогось»: «Щось непевне і лячне затопило простір. Тривкий порив, влетівши з-над площі, полишив над верандою шлейф чогось загадкового, древнього і водночас страхітливого. У голові забурували клапті незбагнених образів, але розум відмовлявся чіпляти і осмислювати їх» [179, 103].

Максим Кідрук змалював Мехіко, сучасний мегаполіс, як «місто-палімпсест»: за іспанськими будівлями, площами, церквами проступає оте грізне «щось», буцім якась химера, видіння гідальго на вороному коні: «Я відчував, як під холодною бруківкою майдану жевріло щось стародавнє і маркітне; десь там, на дні, вкриті тонкою плівкою бруку, слоїлись хтозна-скільки шарів, просякнутих багряною кров'ю, духом повержених ідолів і забутими знаннями сотень поколінь. Під самою гладінню латентно скніла ще практично свіжа кров зачинателів та жертв десятків мексиканських революцій, під ними – останки переможених захисників Теночтитлану, вирізаних конкістадорами, замордованих інквізицією, скошених «цивілізованими» хворобами, ще глибше – тисячі і тисячі принесених у жертву ацтецьких полонених з підкорених земель; а під усім цим, щось пливке і розмарене, могутніше за самих ацтеків, що таїло у собі таємницю миттєвого зникнення цілої цивілізації. І так аж до найглибших бездонних товщ – свідків народження богів...» [179, 116].

Герой раз у раз намагається відчитати знаки, натяки, приміром язичницькі символи на каменях християнських церков, – але загальний смисл,

суть побаченого щораз вислизає, не піддається осмисленню. Найближче до таємного знання мандрівець опиняється біля пірамід Теотіуакану, переживаючи візіонерський досвід. Йому з'являється дивовиддя натопу, жерців та імператора, який виходить зі святилища. Автор передає власний екстатичний стан психофізіологічними деталями: «Мене то кидало в жар, то обсипало морозом під шкірою. Легені пульсували, наче після зтяжнього кросу» [179, 112]. Біля предковічних культових споруд герой відчуває стан найбільшого піднесення, максимальної повноти буття: «У грудях під враженням її величавості [піраміди Сонця], наче маятник, розхитувалась давно забута жага свободи і простору. Пристрасть... раптом прорвалася нагору з силою дикого вільного звіра»; «Я торжествував! Хотілось кричати і плакати водночас, а простір навколо мене кришився від надміру небувалого могуття та величі» [179, 109].

Головним випробуванням мандрівника став рейд мексиканськими джунглями, «капітальне бойове хрещення» [179, 255]. Герой потрапляє до найбільш глухої, глибинної місцини Мексики, до культового центру майя в Яхчелані. Прадавнє місце надить «первозданною дикістю», воно, позбавлене вульгарності сучасного туризму, зберігає «дух своїх творців» [179, 243]. Через мексиканські хащі потаємними, абсолютно невидимими стежками юнака та двох його друзів веде справжній нащадок майя, який мовби зійшов із зображень на стінах пірамід. Прохід через джунглі виявився виснажливим і небезпечним, сповненим труднощів – москити, бездоріжжя, волога спека, переправи через бурхливі річки. Це кульмінаційний момент в ініціації героя, коли він перебуває на грані фізичних можливостей, практично втрачає відчуття часу і простору, «торкається до вічності» [179, 250]. Після цього він ніби народжується в новій якості, почуваючись справжнім чоловіком, здатним на вчинок. Недаремно Пітер Лампе, знайомий оповідач, схарактеризував цей похід як «Rembo stuff» – «у стилі Рембо», прирівнявши українського парубка до американського супермена.

Герой книги постає в образі «українського мачо» (Олександр Стусенко), знаходячи астрологічне самоозначення: Homo Aries, Овен, людина вогняної стихії. Він упертий і рішучий, запальний і вряди-годи агресивний, прецінь його першою реакцією на проблеми є бажання натопкати комусь пику. Він любить ризикувати і не боїться безвихідних ситуацій. Доволі часто ним рухає прагнення довести комусь іншому свою виняткову мужність, продемонструвати характер справжнього чоловіка або блискучі здібності, приміром в епізодах із поїданням пекучих такос чи уроку танців у Сан-Крістобалі. Для героя вкрай важливо бути переможцем, бути першим в усьому, він «схиблений» на рекордах. Предметом особливої гордості є, наприклад, те, що він – перший українець, який перетнув Мексику від Тихого до Атлантичного океану. Синьоокому й русьвому парубкові явно подобається завжди перебувати в центрі уваги темнооких і засмаглих тубільців, а надто мексиканських

панянок. Автор висновує з дешицею самоіронії: «Українець у Мексиці – то велика сила!» [179, 195]. Але назагал він мислить себе справжнім Героєм – сильним, відчайдушним і по-чоловічому невідпорним, наслідуючи великих мореплавців і першовідкривачів.

Концепції героїзму сучасного і «хаггардівського» типу неоднакові: мандрівникові у «Мексиканських хроніках» не йдеться про військову звитягу чи пошук скарбів. Героїчне в модерному світі інтерпретується автором як здатність подолати себе, насамперед психологічно, побороти інерцію звичного життя, душевне зледачіння, зважитися на вчинок. Травелог Максима Кідрука – це сучасна варіація на тему **квесту** (*quest*), наративу про подорож, пошуки і подвиги. Однак це квест не середньовічного лицаря, а абсолютно сучасної людини, для якої найважливіше не визволити князівну чи перемогти дракона, але опанувати себе, віднайти справжні цінності в комерційно-фальшивому світі, повернути собі повноту буття. Недаремно для здійснення квесту обрано не благополучно-ситу Європу, а країну екзотичну, де можна відшукати дикі глухі місця і випробувати свою витривалість, країну з древньою історією, яка відчувається як непроминальна.

Подорож Мексикою – це шлях подолання стереотипів, нав'язаних герою туристичними порадиниками та Інтернетом. Герой не означає себе як туриста – у чужозем'ї він відчувається сміливцем-самітником, авантюристом, «джентльменом удачі». Менш за все його ваблять «розкручені» комфортабельні курорти – в Акапулько чи Канкуні: «Там все із золота, вилискується, страшенно дороге... Гарно, але якось не по-мексиканському» [179, 268–269]. Такі місця нагадують радше декорації голлівудських фільмів, аніж справжню Мексику. Автентична країна для Максима Кідрука – далека від цивілізації, «де все просте, примітивне і натуральне» [179, 183], із працьовитим людом, біднотою, серед якої «трапляється... якась своєрідна невимушеність і задушевність» [179, 163].

Оповідач раз у раз дистанціюється від спільноти заможних туристів, які не бажають і не мають можливості пізнати справжню країну. «Готельне вариво бундючності та пишноти» [179, 102], «царство ефемерної розкоші» [179, 139] не притягає героя, його дратують запопадливі гіді й галасливі натовпи туристів у стародавньому місті Чечен-Іца. Він відчуває знудження там, де панує туристичний бізнес, де втрачається автентичний дух і справжність переживань. Спостерігаючи в аеропорту групу багатих подорожніх, він міркує: «Ці люди, щойно привезені в шикарних седанах зі стерильних п'ятизіркових готелів, ніколи не дряпались, замучені москітами, крізь непролазні джунглі, ніколи не напивались до напівпритомності у чудовій компанії на запальній гулянці в самому центрі Мексики, ніколи не заводили собі справжніх друзів під час відпочинку... Все, що вони спізнавали, – лише холодні вітрини коштовитих готелів, наповнених несправ-

жнім повітрям з кондиціонерів і улесливими офіціантами з несправжніми посмішками на лицах» [179, 278].

*Справжність / несправжність* – ключова опозиція для оцінки і місцевості, і людей у книзі Максима Кідрука, що також вказує на неоромантичну концепцію світу, де щирість, відкритість, природність протиставлені фальші, лакованості. Справжнє для героя – то завжди внутрішнє, душевне і духовне. Глибока і яскрава особистість може ховатися за непоказною зовнішністю, як чудова вілла, господарі якої сердечно дбають про гостей, – за проржавілими воротами з простецьким крейдяним написом «La Villada Inn Hostal».

Зі світом статечних туристів контрастує вільне й мобільне інтернаціональне середовище «бекпекерів» (рюкзачників), яких герой постійно зустрічає на своїх мексиканських дорогах. Серед них він знаходить нових друзів, із ними почувається легко, разом з випадковими приятелями відбуває більшість пригод. У їхньому гурті не важить статус чи приваблива зовнішність, а цінується насамперед «безпосередність і щирість», чуйність, товарицькість і добрий гумор, загалом звичайні людські якості. Автор усвідомлює, «наскільки ця купка несхожих один на одного пройдисвітів різниться від шаблонів далекого рутинного світу, де кожен женеться за зовнішніми проявами, і ніхто не зважає на суть» [179, 101–102]. Збірний образ «бекпекерів» утілює дух свободи, вільного блукання світом, дух романтичного авантюризму.

Сюжет книги розгортається як ланцюг пригод – часом ризикованих, але здебільшого анекдотичних. Автору не відмовити в доброму гуморі й самоіронії. Комічні епізоди найсильніше врізаються в пам'ять: ось герой летить сторчголов у *маленьких* тихоокеанських хвилях на пляжі в Акапулько; ось його мало не скалічили ананасом, кинутим танцівницею зі сцени в публіку під час Гелагетси свята народних танців; ось він напивається до безтямності на мескалевому фестивалі і блискавично зачаровується красою мексиканських дівуль; ось його нестримно нудить із вікна автобуса на дорожньому серпантині по дорозі до Паленке; ось він скуштував вогненні такос і, щоб не втратити гонору перед мексиканцями, доїдає пекельну страву; ось він в автобусі, серед простого люду, стає об'єктом незрозумілих (бо іспанською мовою) жартів і кпинів «нахабних латинос»; ось він дає драпака від мексиканських бандитів. Здатність кепкувати над собою – прикмета сучасного героя. Щонайбільше самоіронією позначені ті ситуації, коли український мандрівник прагне здаватися бездоганим мачо, але виглядає жалюгідним і недолугим. Гумористичний ефект зумовлений контрастом очікуваного й дійсного: так, легка і приємна прогулянка «тропічним ліском» обертається ризикованим рейдом по джунглях, омріяна подорож автостопом містить «романтики не більше, ніж у недоварених пельменях» [179, 148].

До сильних сторін книги, безумовно, слід зарахувати «ефект присутності»: автор не переказує власні пригоди, а майстерно відтворює їх. Особ-

ливої пластичності зображенню надає характерний прийом – психофізіологічні деталі, які передають безпосередні чуттєві враження від побаченого й почутого: «мене трусило від люті», «тілом прокотилась приємна і тепла дрож, розносячи по кінцівках флюїди впевненості та рішучості», «Я не міг навіть дихати. Щойно норотився втягнути повітря ротом чи носом, піднебіння спалахувало, мовби политий керосином сухий хмиз, і гострі язика полум'я блискавками проймали аж до вух і потилиці. А потім палюче вогнисько полізло униз до шлунка» [179, 160]. У цілому, стиль Кідрука явно чуттєвий, «тілесний», хіба що з еліпсисом еротичного, там, де йдеться про переживання самого героя. І не дивно: адже його уяву полонила романтична Мрія, яка набуває в тексті жіночих обрисів: «Далека латиноамериканська країна випалювала мозок, надила, немов кароока східна красуня спокушала своїми розкішними принадами» [179, 20].

Критики належно поцінували оповідну майстерність автора «Мексиканських хронік»: Олександр Стусенко й Антон Санченко в унісон відзначили жвавність і дотепність книжки, а Тетяна Дігай наголосила на «динамічності, живості, енергійності» мови, не позбавленої, проте, невеликих стилістичних огріхів. Критик зауважила, що розірваність і непослідовність синтаксичних конструкцій, подекуди фіксована в тексті, добре кореспондується із афективним станом захвату, в якому повсякчас перебуває оповідач. Максим Кідрук, без сумніву, оригінальний і винахідливий у komponуванні порівнянь, матеріалом для яких слугують побутові і природні реалії, факти маскультури та, як не дивно, згадки про радянський спосіб життя або й штампи советського «новоязу»: «голос... як котлета в шкільній їдальні: твердий і несмачний», «хвилювання переповнювало мене наче золотиста піна пивний келих», «хлоп кисло зашкірився, наче надкусив неспілу абрикосу», «дійство клетотало на повну, наче масний борщ на сильному вогні», «я, наче епіцентр тропічного тайфуну, зберігав зловісне мовчання», «я хотів спати, як ведмідь глупої осені», «дівулі стали переді мною, висолопивши язика, як два пуделя на собачій виставці», «бюджет тріщав по швах, наче штани на Шакірі», «гордий, наче айсберг, що потопив «Титанік», «салон... бив у долоні зі сльозами на очах, наче в театрі після виступу Паваротті», «сонце визирало, ніби фашист із засідки», «тіло червоне, мовби піонерський галстук». Подеколи автор схильний до афористичного вислову: як усерйоз («Хто йде вперед, озброєний великими мріями, завжди сильніший від тих, у кого на руках самі лише факти» [179, 37]), так і жартома («Усе має смак. Усе, крім такоса. Такос має вогонь» [179, 161]).

Розкриваючи наративну своєрідність «Мексиканських хронік», Антон Санченко слушно вказав на «інтернаціоналізацію» мови, вкраплення англійської, шведської, іспанської – це працює на створення образу мандрівника – «громадянина світу» [384]. Така мова, з нашого погляду, відповідає авто об-



разу молодого українця, який звик до інтернаціонального середовища. Іншомовні фрази, головним чином етикетні вислови – вітання, прощання, вибачення, а також просторіччя і (зрідка) лайки правдиво передають манеру спілкування героя – сучасної молодої людини і його співрозмовників-іноземців. Наприклад, у тексті зустрічаються іншомовні слова й фрази: «I wanna be a rock star», «I wanna revenge», «one click away», «backup», «dreamtrip», «main event of the evening», «I'll be back», жаргонні вислови «jumbo jet» («Боїнг-747»), «damned wasps» (чортові оси). Усі вони доповнені посторінковим перекладом. Для відтворення етнічного колориту в тексті книги використовуються численні лінгвістичні реалії: Зокало, Гелагетса, лучадори, такос, тортилья, мескаль, гвакамоле, грінго, мачете тощо. Поясненню окремих реалій автор присвятив цілі глави «Мексиканських хронік»: наприклад, сьома глава «Lucha libre», десята глава «Гелагетса і мескаль».

Книга Максима Кідрука «Мексиканські хроніки» стала одним із найяскравіших явищ у вітчизняному літературному потоці 2009 року. До безумовних її переваг належать: позитивний образ молодого, енергійного, інтелектуально розвиненого українця, пластична, зрима картина далекої екзотичної країни, захопливий, динамічний, авантюрний сюжет, доброзичливий гумор, неабияка мовна експресія. Молодий автор вправно переніс на вітчизняний ґрунт зарубіжну модель популярного жанру, заповнивши літературну «лакуну». Талановито, зі смаком написана історія втілення романтичної Мрії в дійсність видається не лише артефактом – вона націлена на пробудження молодих співвітчизників від душевної летаргії і спонукає до активної розбудови власного життя, до творчості та перемог над собою.

\*\*\*

Гендерний дискурс літератури нон-фікшн перебуває в тісному зв'язку із дискурсом сучасних медіа. Есеїстичні та біографічні жанри конструюють актуальні варіації стереотипів фемінності і маскулінності. Оперативно відгукуючись на запити читачів, ці жанри моделюють новітні гендерні типи. Нон-фікшн переважно узагальнює досвід молодого покоління українців, відкритого до нових віянь і критично налаштованого щодо багажу радянської і пострадянської гендерної культури. Переосмисленню піддаються стереотипні образи жінки-домогоподарки, жінки-ляльки, натомість утверджується ідеал нової фемінності: вона відкрита до експериментів і пошуків, вільно орієнтується в Європі, шукає родину серед подружок, наділена індивідуалізмом і здоровим егоїзмом. Прикметною є репрезентація фемінізму в жанрах популярної документалістики: він відкидається як ідеологічна платформа, вважається вже перейденим для суспільства етапом боротьби за права. Заразом тип особистості, який вимальовується в проаналізованих творах, – емансипований і вестернізований: героїня користується всіма досягненнями фемінізму.

# Висновки

Дослідження масової літератури є на сьогодні актуальними й потрібними. Величезна популярність масового письменства, його глобальність, інтегрованість до системи масової культури, взаємодія з медіа закономірно привертають увагу не лише літературознавців, але й культурологів, соціологів, філософів, психологів, лінгвістів. Продуктивними можуть бути різні підходи до осягнення природи масової літератури: від суто філологічних – до психоаналітичних, структурно-семіотичних, постколоніальних, гендерних. Вивчення популярної белетристики й нехудожньої прози, на нашу думку, не націлене на трансформацію канону класики. Однак відновлення тяглості вітчизняної традиції розважальних жанрів неодмінно призведе до формування окремого канону масової літератури, де знайдеться місце не тільки сучасним зіркам, але й батькам-засновникам жанрів.

Масова література в Україні є непростим об'єктом для аналізу. На часі докладне вивчення її витоків, закономірностей функціонування на різних етапах розвитку, мовної і художньої специфіки окремих жанрів, взаємодії з «високою» літературою. Ми описали сучасну масову літературу як проект, у втіленні якого беруть участь багато гравців літературного поля: це письменники і журналісти, видавці і критики і, звісно, читачі. Українська масова література перебуває в подвійному статусі: з одного боку, вона таврована як макулатура, опій для народу, що його дешевими книжками відволікають від серйозної справи розбудови держави. З іншого боку, вона мислиться як бажана «гостя з майбутнього», на неї покладаються завдання українізувати читацьку масу, довести конкурентоспроможність української культури, її здатність виживати в глобалізованому світі, її повноту, повноцінність і самостійність. З третього погляду, масова література є неминучим породженням національного книжкового ринку, який перебуває на стадії формування.

Хвороби росту зумовлені не тільки труднощами постколоніальної ситуації, жорсткою конкуренцією з потужним ринком сусідів. Розважальній літературі важко пробиватися на світ, бо вона не усвідомлює власної традиції, досі не виробила власної художньої мови, не опанувала класичних жанрових зразків. Упродовж десяти років це був розвиток майже у вакуумі – без належної критики, без пильної уваги літературознавців. Авторам детективів і бойовиків, жіночих і фантастичних романів доводилося повсякчас виправдовуватися, долати комплекс меншовартості, а то й відчуття непотрібності.

Лише з 2000-х років ситуація почала змінюватися: усталюється інфраструктура ринку популярної літератури, визначаються його ключові гравці, з'являється перший успішний досвід промоції книжок і «розкрутки» нових імен. Тепер писати популярні тексти – це модно, це «прикольно», це перспективно. З'явився прошарок авторів, які не приховують бажання бути улюбленцями публіки, професійно працюють із медіа, займаються самопіаром, дбають про власний імідж. І якщо в Україні ще немає повноцінного бестселера, то є автори, чиї книги продаються сотнями тисяч екземплярів. У найближчому майбутньому очікуємо збільшення кількості й поліпшення якості масової літературної продукції, формування її індустрії, створення системи бестселеризму в Україні, що неодмінно включатиме зв'язку «бестселер – блокбастер».

Ми оглянули сучасну українську масову літературу під гендерним кутом зору, взявши за основу гасло Тані Модлескі про гендер як ключову категорію аналізу популярної культури. Ми ставили собі за завдання довести, що гендерний дискурс формується жанром і промовляє через жанр. Розуміючи жанр як «угоду» між читачем і автором, ми дійшли висновку, що його конвенції неодмінно містять дискурс маскулінності або фемінності. Ключовою для гендерного дискурсу жанру є його адресація, що визначає і авторську стратегію, і предметно-сміслову наповнення. На полі масової літератури, як і в кіно, на телебаченні, в пресі, очевидним є поділ жанрів на «чоловічі» й «жіночі». Він, проте, не є абсолютним, а лише описує тяжіння певного сегменту публіки до певного жанру. Ці дві жанрові групи зовсім не ізольовані одна від одної. Масова література є полем невпинних гендерних експериментів, матеріал для яких постачає саме життя, суспільні трансформації, поява нових і модних типів фемінності й маскулінності (наприклад, стерва і метросексуал), трансгендеру тощо. Тому в лабораторії розважального письменства ці нові типи перевіряються на життєспроможність, а паралельно ведеться ревізія всіх старих типів, наприклад, «супермена», «ідеального радянського чоловіка», «домашньої жінки», «жінки-Барбі».

Українська масова література дає багатющий матеріал для аналізу взаємодії гендеру і жанру. Насамперед тому, що маємо наразі жанрове розмаїття бойовиків, трилерів, горорів, фентезі, нуарів, крутих детективів, класичних романсів, мелодрам і чикліт. Їхні автори сприйнятливі до моделей, вироблених зарубіжною літературою, проте намагаються «локалізувати» ці жанри, наповнити їх особливим місцевим змістом. Заразом гендерні стереотипи активно черпаються із кіно, телебачення, популярної преси, Інтернету.

Жанрова система урухомлюється завдяки відцентровим і доцентровим тенденціям: жанри безконечно дробляться – і зливаються в метажанри, жанри прагнуть і локалізації, й інтернаціоналізації. Система популярних літературних жанрів у гендерному аспекті постає як простір для діалогу: кожне «жан-

рове висловлювання» є відповіддю на інше висловлювання. Так, «феміністичний неонуар» Алли Серової – це реакція на засилля крутих парубків і суперменів в «адреналінових» жанрах (приміром, у романах Леоніда Кононовича і Василя Шкляра). Що буде, якщо на місці героя опиниться агресивна жінка-переможниця? Жінка-суперагент? Унаслідок експерименту розхитується жанровий канон і утворюється новий жанр, що втілює емансипаційну стратегію. Чикліт є відповіддю на класичний любовний роман: сучасна дівчина зовсім не прагне бути смиренною «овечкою» чи «голубим янголом». Вона дозволила собі бути автономною особистістю, професійно реалізованою, сексуально розкріпаченою. Молода українка в романах Світлани Пиркало й Наталки Сняданко цілком може скласти власний жіночий «донжуанівський» список.

Моделі фемінності й маскулінності, реалізовані в масовій літературі, надзвичайно варіативні. Поруч із феміністичною стратегією існує патріархальна, приміром, у романах «Серії з дельфіном» чи в «Містичному вальсі» Наталки Шевченко. Пригодницька література також виражає тугу за традиційною нормативною маскулінністю, займаючись активними пошуками нового «сильного героя», який може стати зразком для наслідування молодих українців. Бажаний ідеальний чоловік, побачений очима жінки в мелодрамі, повинен бути втіленням справжньої мужності (сила характеру, професійна реалізованість, владність), разом мусить по-батьківськи піклуватися про героїню і давати їй повну свободу в родинних і кар'єрних справах – по суті, бути прихильним до феміністичних завоювань. Не дивно, що нового героя мелодрами авторки шукають у коридорах влади. Образи можновладців і суперзможних бізнесменів з добрими й ніжними серцями, гуманітарною освітою, інтелігентних і чуйних, а до того ж – національно свідомих, виражають колективну жіночу фантазію про гідну національну еліту.

Модні гендерні типи заповнюють сторінки нехудожньої прози, яка, будучи прив'язана до медіа, оперативніше реагує на трансформацію гендерного дискурсу в суспільстві. Дозволимо собі припустити, що адресатом жанрів нон-фікшн є переважно молода аудиторія, зайнята пошукуванням нормативної моделі поведінки, утвердженням власного «я», саморефлексією. Тому нехудожня проза часто апелює до міфів і знаків популярних медіа, поп-музики, субкультур. Сформувався єдиний трансмедійний конгломерат, де літературний твір доповнює телешоу, блокбастер, глянцева журнал, комп'ютерну гру і зовсім не претендує на панівне становище в ньому. (Так само, як книжковий магазин є всього-на-всього атрибутом, а не центром торговельно-розважального комплексу – осердя сучасної маскультури, за влучним спостереженням Григорія Тульчинського).

Новітні гендерні моделі нон-фікшн постулюють цінності модного й вільного життя, здорового егоїзму, індивідуалізму. Юні дівчата-«стервочки»,

парубки-бекпекери у творах Лади Лузіної, Світлани Пиркало, Максима Кідрюка вільно почуваються в глобалізованому світі й мало переймаються суспільно-політичними або національними проблемами – вони розбудовують не державу, а проект власного щасливого життя. Тому їх приймає Європа, Америка і навіть Острів Пасхи. Якщо розуміти масову літературу як «підручник життя», то вона прищеплює винятково «позитив»: енергійність, активність, цілеспрямованість, успішність. У цьому сенсі цікаво було би прочитати сучасну українську масову літературу для дітей – дитячі детективи, енциклопедії і навіть казки. Які цінності і які ідеали пропонуються дитині XXI століття? Наскільки вони кореспондуються із дорослою масовою літературою чи залежні від жанрових традицій?

Наша студія залишає для майбутніх дослідників багато «білих плям» на карті масової літератури. Програма вивчення останньої неодмінно має містити аналіз окремих жанрових моделей, закономірностей їх розвитку, чинників популярності (або непопулярності) окремих текстів і проектів, визначення ролі журналістики, кіно, телебачення, поп-музики, Інтернету, реклами в процесі формування української масової літератури і, звісно, розгляд рецепції окремих постатей, творів, жанрів, форматів. Продуктивними могли б бути компаративні студії: проведення типологічних паралелей між масовою літературою України і Росії, Польщі, Британії і США тощо – і в сучасності, і на різних етапах розвитку. На наш погляд, поглиблена теоретична рефлексія сприятиме усталенню розважальної літератури в Україні, виробленню оригінальних національних арт-моделей. Гадаємо, що ініціатива в цих процесах ітиме, швидше, не від державних інституцій, а від самих науковців і широкого кола читачів-аматорів.

# Література

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М. : Наука, 1986. – С. 104–116.
2. Агафонова Н. С. Проза А. Вербицкой и Л. Чарской как явление массовой литературы : дисс. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. С. Агафонова. – Иваново, 2005. – 153 с.
3. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку : [статті та есеї] / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
4. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно ; [пер. з нім. П. Тарашук]. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 518 с.
5. Академічні бесіди: Із після-постмодерної перспективи (підготувала Олена Поліщук) // Слово і Час. – 2011. – № 2. – С. 87–102.
6. Александров П. Кто ты, последний герою? [Електронний ресурс] / Павло Александров // Медіакритика. – Режим доступу: <http://www.mediakrytyka.info/drukovani/01/khto-ty-ostanniy-heroyu.html>.
7. Амусин М. ... Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков [Електронний ресурс] / Марк Амусин // Вопросы литературы. – 2009. – № 3. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/am1.html>.
8. Анастасьев Н. А. Массовая беллетристика в США / Н. А. Анастасьев // Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада / [ред. А. Л. Дымшиц, Д. Г. Жантиева, Р. М. Самарин]. – М. : Наука, 1974. – С. 9–36.
9. Андрусів С. Герой сучасної української прози: випробування Європою / Стефанія Андрусів // Волинь філологічна. Тексти і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті : збірник наукових праць. – Вип. 6: У 2 ч. Ч. 1 [упоряд. Л. К. Оляндер]. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2008. – С. 125–130.
10. Андрусяк І. «Інша проза» починається з «Жертвопринесення» [Електронний ресурс] / Іван Андрусяк // Інша література. – Режим доступу: <http://www.inlit.com.ua/node/83>.
11. Андрухович Ю. Дванадцять обручів : [роман] / Юрій Андрухович. – К.: Критика, 2005. – 276 с.
12. Анцибор Д. Андрій Кокотюха, «Легенда про Безголового»: про вплив казок і жіночу логіку [Електронний ресурс] / Дар'я Анцибор. – Режим доступу: <http://sumno.com/article/andrij-kokotyuha-legenda-pro-bezgolovogo-pro-vplyv>.
13. Арбитман Р. В объятиях олигарха. Новый герой современной бульварной литературы / Роман Арбитман // Нева. – 2007. – № 3. – С. 217–223.
14. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 136–137.
15. Багацька Л. «Коронація слова»: чи спинять нові лауреати навалу російського масліту? [Електронний ресурс] / Любов Багацька. – Режим доступу: <http://smoloskyp.org.ua/eft-menu-188/690-2010-06-22-17-56-34.html>.

16. Балод А. «Три мушкетера»: уроки создания бестселлера [Электронный ресурс] / Александр Балод // Сетевая словесность: электронный журнал. – 2006. – 13 декабря. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/balod/bestseller.html>.
17. Баран Є. Навздогін дев'яностим...: Проза бібліофіла / Євген Баран. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2006. – 192 с.
18. Баран Є. «Читачі – не ми! Ми – не читачі!»: Українська книга / Євген Баран // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 6. – С. 149–151.
19. Батурич С. «Егоїст» Марини Гримич: роман читабельний і рентабельний [Електронний ресурс] / Сергій Батурич. – Режим доступа: <http://sumno.com/article/egojist-marynugrymnych-roman-chytabelnyj-i-rentabe>.
20. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
21. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
22. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / М. Бахтін // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття : [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 310–317.
23. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе [пер. с нем.; ред. Здорового Ю. А.]. – М. : Медиум, 1996. – С. 15–65.
24. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране / В. Беньямін. – Львів : Літопис, 2002. – С. 3–91.
25. Березин В. Лавбургер как он есть: самое сокровенное знание [Электронный ресурс] / Владимир Березин. – Режим доступа: <http://www.postman.ru/~column/berezin.htm>.
26. Биричевская О. Ю. Природа и социальные функции массовой культуры : дисс. доктора филос. наук : спец. 09.00.11 «Социальная философия» / О. Ю. Биричевская. – СПб., 2006. – 355 с.
27. Білецький О. І. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) / О. І. Білецький // Зб. праць: В 5 т. – К., 1996. – Т. 3. – С. 255–273.
28. Білик О. Вареники з книжками: творчість зірок СНД / Оксана Білик // Друг читача. – 2006. – № 18. – С. 6.
29. Білик О. Книжки зірок шоу-бізнесу: шанс на безсмертя / Оксана Білик // Друг читача. – 2006. – № 16. – С. 11.
30. Білоцерківець Н. Література на роздоріжжі / Н. Білоцерківець // Критика. – 1997. – № 1. – С. 28–29.
31. Бісить снобізм української літератури [Електронний ресурс] // Львівський форум > Свіжа преса > Львівська газета. – Режим доступа: <http://www.forum.lvivport.com/showthread.php?t=36258>.
32. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Гарольд Блум [пер. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – 720 с. – (Серія «Висока полиця»).
33. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – 180 с.
34. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВЦ «Київський університет», 2008. – 519 с.
35. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція [текст] / Жан Бодріяр; пер. з фр. В. Ховхун. – К. : Основи, 2004. – 230 с.
36. Боевик [Електронний ресурс] // Википедия. – Режим доступа: [ru.wikipedia.org/wiki/Боевик](http://ru.wikipedia.org/wiki/Боевик).

37. Бойм С. Китч и социалистический реализм / Светлана Бойм // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 15. – С. 54–65.
38. Болен Дж. Ш. Боги в каждом мужчине. Архетипы, управляющие жизнью мужчин [Электронный ресурс] / Джин Шиода Болен [пер. Е. Мирошниченко]. – М. : ИД «София», 2008. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/bolen02/txt08.htm>.
39. Бондаренко М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения (Статья первая) [Электронный ресурс] / Мария Бондаренко // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/bond.html>.
40. Бондарь-Терещенко И. Блондинки не по сезону / Игорь Бондарь-Терещенко // Столичные новости. – 2006. – № 24 (411). – С. 21.
41. Бочарова О. Формула женского счастья. Заметки о женском любовном романе [Электронный ресурс] / Ольга Бочарова // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – Режим доступа: <http://culturca.narod.ru/Vocharova.htm>.
42. Брайко О. Екзистенційні проблеми кризь призму детективного жанру (романи Євгенії Кононенко) / Олександр Брайко // Слово і Час. – 2003. – № 2. – С. 48–57.
43. Брати Капранови. «Думка про те, що Україна – це тільки українська й російська мови, не відображає справжнього стану речей» / Брати Капранови : [інтерв'ю Алли Подлужної] // День. – 2007. – № 126. – С. 7.
44. Брати Капранови. Кобзарство як альтернатива глобалізації [Електронний ресурс] / Брати Капранови // Сайт братів Капранових. – Режим доступа: [http://www.kobzar.com.ua/index.php?id=4&theme\\_id=37](http://www.kobzar.com.ua/index.php?id=4&theme_id=37).
45. Бугославская О. Образ олигарха в памятниках письменности / Ольга Бугославская // Знамя. – 2007. – № 8. – С. 185–195.
46. Бурейчак Т. С. Рекламні стратегії конструювання нормативних гендерних дискурсів (на прикладі сучасної української телереклами) / Т. С. Бурейчак // Вісник Львівського університету. Серія соціолог. Вип. 2. – Львів : ЛНУ, 2008. – С. 227–242.
47. Буркова П. П. Кулинарный рецепт как особый тип текста (на материале русского и немецкого языков) [Электронный ресурс] / Полина Буркова. – Ставрополь, 2004. – Режим доступа: <http://lib.babr.ru/ext/4223.pdf>.
48. Вайль П., Генис А. Русская кухня в изгнании [Электронный ресурс] / П. Вайль, А. Генис. – М. : Независимая газета, 2002. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Vail/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Vail/index.php).
49. Вайнштейн О. Поэтика дендизма: литература и мода / Ольга Вайнштейн // Иностранная литература. – 2000. – № 3. – С. 296–308.
50. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний [Электронный ресурс] / Ольга Вайнштейн // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 22. – Режим доступа: <http://culturca.narod.ru/Vains1.htm>.
51. Валуева Н. М. Рецепція англійської класичної літератури і масової літератури в детективному циклі Б. Акуніна «Пригоди Ераста Фандоріна» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Н. М. Валуева; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2008. – 20 с.
52. Ван Дайн С. С. Двадцать правил для написания детективных романов / С. С. Ван Дайн // Как сделать детектив; [перев. с англ., нем., франц., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе]. – М. : Радуга, 1990. – С. 38–41.
53. Ван Дейк Тойн А. Язык. Познание. Коммуникация / Тойн А. Ван Дейк. – Благовещенск : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.
54. Ван Дейк Тойн А. Дискурс и доминирование [Электронный ресурс] / Тойн А. Ван Дейк // Современный дискурс-анализ : электронный журнал. – 2009. – Вып. 1. Т. 1. – Режим доступа: [www.discourseanalysis.org/ada1\\_1.pdf](http://www.discourseanalysis.org/ada1_1.pdf).



55. Варикаша М. М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття) : автореф. дис... канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / М. М. Варикаша. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2009. – 20 с.
56. Васюріна А. О. Соціально-естетичний аналіз масової музичної культури : дис. ... канд. філософ. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / А. О. Васюріна; Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1996. – 183 с.
57. Вахитов Р. Архаичные мотивы в современном массовом кино [Електронний ресурс] / Рустем Вахитов // Юность. – 2003. – № 11. – Режим доступу: <http://nevmenandr.net/vahitov/archaic.php>.
58. Введение в гендерные исследования. Ч. II : хрестоматия ; [под ред. С. В. Жеребкина]. – Харьков : ХЦГИ, 2001; СПб. : Алетейя, 2001. – 991 с.
59. Вдовиченко Г. Смачні книжки, душевні страви [Електронний ресурс] / Галина Вдовиченко // Високий замок. – Режим доступу: <http://www.wz.lviv.ua/articles/82146>.
60. Велика Листопадова Книжкова Революція [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tabmenu.info/2009/08/velika-listopadova-knizhkova-revoljuc-ja>.
61. Веремко-Бережний О. Хто у світі найстрашніший / Олег Веремко-Бережний // Дзеркало тижня. – 2009. – № 40 (768). – С. 13.
62. Вержанська О. М. Етичні та естетичні погляди У. С. Моема у контексті масової культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / О. М. Вержанська; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2006. – 20 с.
63. Видавництво «Факт» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.fact.kiev.ua>.
64. Викентьев И. Л. Импульсные и долгоиграющие произведения (версия 1.0). Введение [Електронний ресурс] / Игорь Леонардович Викентьев. – Режим доступу: <http://www.triz-chance.ru/text.html>.
65. Винничук Ю. Кнайпи Львова / Юрій Винничук. – Вид. третє, переробл. і доп. – Львів : ЛА «Піраміда», 2005. – 292 с.
66. Винничук Ю. Таємниці львівської горілки / Юрій Винничук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2006. – 256 с.
67. Винничук Ю. Таємниці львівської кави / Юрій Винничук. – Вид. четверте. – Львів : ЛА «Піраміда», 2008. – 220 с.
68. Висоцька Н. О. Перетин кордонів, долання прірви: варіант Майкла Чейбона [Електронний ресурс] / Н. О. Висоцька // Вісник Київського національного лінгвістичного університету: Збірник наукових праць. Серія «Філологія». – 2009. – Вип. 2. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vknlu/fil/2009\\_2/Vysotska.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vknlu/fil/2009_2/Vysotska.pdf).
69. Відгуки про творчість Андрія Кокотюхи [Електронний ресурс] // Літературна студія Сергея Чернецкого. – Режим доступу: <http://literary-studio.profforum.ru/forum-f11/tema-t491.htm>.
70. Відгуки про творчість [Електронний ресурс] // Сторінка Наталки Шевченко. – Режим доступу: <http://www.shevchenky.com/ ukr/natalka/press.html>.
71. Вільчинський О. Тернопільська альтернатива / О. Вільчинський // Українська культура. – 2004. – № 6/7. – С. 8–9.
72. Вольский Н. Н. Дело о «детективе без берегов». «Теоретические» споры о детективе и их практические результаты [Електронний ресурс] // Вольский Н. Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра / Н. Н. Вольский. – Новосибирск : Издательство НГПУ, 2006. – Режим доступу: <http://samlib.ru/d/detektiwklub/ delo.shtml>.
73. Воробйова Т. Гендерний аспект наслідування жанрових канонів в українському жіночому масовому романі (на матеріалі романів М. Гримич «Егоїст» та Л. Демської

- «Жінка з мечем») / Т. Воробйова // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей ; [редкол. ... В. О. Соболев та ін]. – К.-Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. – Вип. 11: Лінгвістика і літературознавство. Частина II. – С. 467–473.
74. Воронина Л. У пошуках Огопого (Нотатки навколосвітньої мандрівниці) / Леся Воронина. – К. : Нора-друк, 2010. – 176 с. (Мандри).
75. Воронина О. А. Гендер [Електронний ресурс] / О. А. Воронина // Словарь гендерных терминов. – Режим доступу: <http://www.owl.ru/gender/010.htm>.
76. Воттс Н. Как написать повесть : выдержки из книги [Електронний ресурс] / Найджел Воттс. – Режим доступу: <http://www.diary.ru/~rukopisi/p109830410.htm>.
77. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра / А. Вулис. – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с.
78. Вулис А. Поэтика детектива [Електронний ресурс] / Абрам Вулис. – Режим доступу: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?236>.
79. Вулф В. Власний простір / Вірджинія Вулф ; [перекл. Ярослав Чердаклі]. – К. : Альтернативи, 1999. – 112 с.
80. Гаврикова И. Женский роман и женский детектив в современном литературном пространстве [Електронний ресурс] / Ирина Гаврикова // Литература XX века: итоги и перспективы изучения [материалы Четвертых Андреевских чтений ; сборник научных статей; под ред. Н. Т. Пахсарьян, Н. А. Литвиненко]. – М. : Экон, 2006. – Режим доступу: [http://natara.msk.ru/biblio/sborniki/andreevskie\\_chteniya/gavrikova.htm](http://natara.msk.ru/biblio/sborniki/andreevskie_chteniya/gavrikova.htm).
81. Галиева Ж. Наталка Сняданко: «Страсти» – за стеклом [Електронний ресурс] / Жанна Галиева // Книжное обозрение. – 2005. – 12.11. – Режим доступу: [www.book-review.ru/news/news2968.html](http://www.book-review.ru/news/news2968.html).
82. Галич О. Жанрова система документальної літератури / Олександр Галич // Документалістика на порозі ХХІ століття : проблеми теорії та історії : матеріали Всеукраїнської наукової конференції 18-19 вересня 2003 р. – Луганськ : Знання, 2003. – С. 19–36.
83. Галич О. А. Мемуари: масова чи елітарна література? / О. А. Галич // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. ; [відп. ред. В. А. Зарва]. – К.-Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект – Поліграф», 2007. – Вип. XII: Лінгвістика і літературознавство. – С. 193–199.
84. Генис А. Колобок. Кулинарные путешествия / Александр Генис. – М. : АСТ, Астрель, 2008. – 319 с.
85. Генис А. Хлеб и зрелище. О кулинарной прозе Вильяма Похлебкина / А. Генис // Звезда. – 2000. – № 1. – С. 220–224.
86. Генисаретский О. Неисчислимоє чувство, или Помощь для самопомощи [Електронний ресурс] / Олег Генисаретский. – Режим доступу: <http://www.procept.ru/publications/bujental.php>.
87. Герасименко Н. Наші підлітки – жертви Стівена Кінга / Ніна Герасименко // Слово і Час. – 2008. – № 4. – С. 43–49.
88. Гинзбург Л. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1971. – 463 с.
89. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / Оля Гнатюк. – К.: Критика, 2005. – 528 с. – Бібліогр.: с. 491–518.
90. Голік О. Методологічний аспект теорії жанрів періодичних ЗМІ / О. Голік // Вісник Львівського університету. Серія «Журналістика». Вип. 32. – Львів : ЛНУ, 2009. – С. 113–120.
91. Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратогом / Ярослав Голобородько. – Харків : Фоліо, 2009. – 187 с. (Сафарі).

92. Голобородько Я. Ретрансляція кітч ( «Елементал» Василя Шкляра) / Ярослав Голобородько // Слово і Час. – 2003. – № 2. – С. 45–47.
93. Голобородько Я. Соціумний інтер'єр чи психологічний дизайн? (художні дилеми Марії Матіос) / Ярослав Голобородько // Слово і Час. – 2008. – № 12. – С. 81–85.
94. Горалик Л. «...Росагроэкспорта сырка»: символика и символы советской эпохи в сегодняшнем российском брендинге [Електронний ресурс] / Линор Горалик // Теория моды: одежда, тело, культура. – Вып. 3. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – Режим доступа: [http://linorg.ru/sov\\_brend.html](http://linorg.ru/sov_brend.html). – Загол. з екрану.
95. Грабович Г. Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства / Григорій Грабович // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К. : Основи, 1997. – С. 14–22.
96. Грабович Г. До історії української літератури / Григорій Грабович // Грабович Г. До історії української літератури : Дослідження, есе, полеміка. – К. : Основи, 1997. – С. 432–542.
97. Грабович Г. Ще про «неісторичні» нації і «неповні» літератури / Григорій Грабович // Грабович Г. До історії української літератури : Дослідження, есе, полеміка. – К. : Основи, 1997. – С. 543–570.
98. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : монографія / Т. В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 424 с.
99. Гримич М. Егоїст : [роман] / Марина Гримич. – К. : ПП «Дуліби», 2006. – 324 с.
100. Грицик Л. В. Українська компаративістика: концептуальні проєкції / Людмила Грицик. – Донецьк : Юго-Восток, 2010. – 299 с.
101. Грінченко Б. – Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу (Джерела з історії суспільно-політичного руху в Україні 19 – початку 20 ст. Випуск 1). – К. : НАНУ, Інститут української археографії, 1994. – 286 с.
102. Гудков Л. Д., Дубин Б. В. Литература как социальный институт. Статьи по социологии литературы / Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин. – М. : Новое литературное обозрение, 1994. – 353 с.
103. Гудков Л. Литература и общество: введение в социологию литературы [Електронний ресурс] / Лев Гудков, Борис Дубин, Витторио Страда. – М. : РГГУ, 1998. – Режим доступа: <http://www.iek.edu.ru/publish/slcont.htm>.
104. Гудков Л. Д. Массовая литература как проблема. Для кого? [Електронний ресурс] / Л. Д. Гудков // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1997/22/gudkovp-pr.html>.
105. Гундорова Т. В колі Вічного Повернення: українська література між вестернізацією і модернізацією [Електронний ресурс] / Тамара Гундорова. – Режим доступа: [http://www.forumnetukraine.org/attachments/450\\_Hundorova%20Publikation.pdf](http://www.forumnetukraine.org/attachments/450_Hundorova%20Publikation.pdf).
106. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Серія «Висока полиця»).
107. Гундорова Т. Літературний канон і міф / Тамара Гундорова // Слово і Час. – 2001. – № 5. – С. 15–24.
108. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
109. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – Видання 2, переробл. та доп. – К. : Критика, 2009. – 428 с.
110. Гусев А. Как написать бестселлер и надо ли это делать? [Електронний ресурс] / Андрей Гусев // ШколаЖизни.Ру. Познавательный журнал. – Режим доступа: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-3168>.

111. Давыдов Д. Меж улицей безъязыкой и Кастальским ключом (наивная словесность как историко-типологическая проблема) [Електронний ресурс] / Данила Давыдов // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/dav5.html>. – Загл. с экрана.
112. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / Володимир Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
113. Даниленко В. Література обезголовленої нації [Електронний ресурс] / Володимир Даниленко. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/06/06/formula-uspihu-2>.
114. Данилюк А. І. Масова культура в контексті демократичних перетворень ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / А. І. Данилюк. – К., 2000. – 19 с.
115. Дворецька Є. Конан у жупані. Трохи про долю слов'янської фентезі / Єлизавета Дворецька // Книжковий огляд. – 2004. – № 4. – С. 62–66.
116. Джугастрянська Ю. Від пристрастей до рефлексій (проза Наталки Сняданко) [Електронний ресурс] / Юлія Джугастрянська // ЛітАкцент. – Режим доступу: <http://www.litakcent.com/index.php?id=537>.
117. Дзига Н. Трохи «промо в холодній воді» / Нора Дзига ; [інтерв'ю із Завеном Бабляном] // Книжковий огляд. – 2004. – № 11–12. – С. 3–10.
118. Дзюба І. Глобалізація і майбутнє культури / Іван Дзюба // Слово і Час. – 2008. – № 9. – С. 23–30.
119. Дзюба І. Деякі проблеми і перспективи української культури / Іван Дзюба // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 153. – С. 3–7.
120. Дзюба І. Злам тисячоліть: фантом чи реальність? / Іван Дзюба // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 147. – С. 3–8.
121. Дігай Т. Бордова магма мандрів [Електронний ресурс] / Тетяна Дігай. – Режим доступу: <http://markiza.sumno.com/literature-review/bordova-magma-mandriv>.
122. Дімаров А. «Наші хлопці вже навчилися писати...» / Анатолій Дімаров // Книжковий огляд. – 2004. – № 6. – С. 108–123.
123. Дімаров А. «Про читабельність літератури і не тільки» : [розмова Анатолія Дімарова з Романом Кухаруком] // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – № 125–126. – С. 3–9.
124. Добренко Е. Искусство принадлежать народу. Формовка советского читателя / Евгений Добренко. – СПб. : Академический проект, 1997. – 320 с.
125. Домбровська М. Дефініції «масової літератури» / Марія Домбровська // Слово і Час. – 2005. – № 11. – С. 54–65.
126. Доній Н. Є. Ціннісна динаміка масової культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Н. Є. Доній. – Київ, 2007. – 16 с.
127. Донцов Д. Де шукати наших історичних традицій; Дух нашої давнини / Дмитро Донцов. – К. : МАУП, 2005. – 568 с. – (Б-ка українознавства, Вип. 4).
128. Дубин Б. В. Интеллектуальные группы и символические формы. Очерки социологии современной культуры / Б. В. Дубин. – М. : Новое издательство, 2004. – 352 с. – (Новая история).
129. Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы / Борис Дубин // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 6–23.
130. Дубинянська Я. Зворушлива різдвяна історія. Замовляли? / Яна Дубинянська // Дзеркало тижня. – 2003. – № 1 (426). 11 – 17 січня. – С. 21.
131. Дубинянська Я. Єретик, або Короткий курс зі створення бестселера. («Безкорисливе письмо» Дена Брауна) [Електронний ресурс] / Яна Дубинянська // ЛітАкцент. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/01/14/jeretyk-abo-otkyj-kurs-zi-stvorennja-bestseleru.html>.

132. Дубинянська Я. Під ворожим прапором фентезі [Електронний ресурс] / Яна Дубинянська. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/04/13/pid-vorozhym-praporom-fentezi>.
133. Дубинянська Я. Українська мафія Роксани Харчук [Яна Дубинянська : інтерв'ю] // Дзеркало тижня. – 2008. – № 23 (702). – С. 12.
134. Дубинянська Я. Український масліт: попса для еліти? / Яна Дубинянська // Дзеркало тижня. – 2002. – № 42. – С. 20.
135. Дьякова Е. Г., Трахтенберг А. Д. Массовая коммуникация и проблема конструирования реальности: анализ основных теоретических подходов [Електронний ресурс] / Е. Г. Дьякова, А. Д. Трахтенберг. – Екатеринбург: УрО РАН, 1999. – Режим доступу: <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/46243>.
136. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ. Мар'яни Гірняк]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
137. Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму [за ред. Т. І. Гундорової]. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 160 с.
138. Єшкілев В. Дотягнутися до простоти / Володимир Єшкілев [інтерв'ю Богдани Пінчевської] // Дзеркало тижня. – 2009. – № 26–27 (754). – С. 19.
139. Жаринов Е. В. Историко-литературные корни массовой беллетристики / Евгений Викторович Жаринов. – М. : ГИТР, 2004. – 271 с.
140. Жаринов Е. В. Историко-литературные корни массовой беллетристики : дисс. ...доктора филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. В. Жаринов. – М., 1999. – 388 с.
141. «Жіночий любовний роман». Серія з Дельфіном [Електронний ресурс] / Сестри Демські. – Режим доступу: <http://knyhobachennia.com/?category=1&article=81>.
142. Жіночі голоси в літературному дискурсі ХХ століття: матеріали до спецкурсу ; [упоряд. М. Шимчишин]. – К. : Горлиця, 2007. – 240 с.
143. Жулинський М. «Давненько в моїй уяві...» : вступне слово / Микола Жулинський // Слово і Час. – 2008. – № 11. – С. 49–50.
144. Жулинський М. Микола Жулинський: «Шевченківський комітет був розділений на «табори»...»: Микола Жулинський – за негайне реформування Національної премії України ім. Т. Шевченка ; [інтерв'ю вела Г. Гузьо] // Високий Замок. – 2008. – 6 12 березня. – С. 9.
145. Забужко О. Оксана Забужко про свій новий роман «Музей покинутих секретів». Інтерв'ю за письмовим столом // Український журнал. – 2008. – Вересень [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://zabuzhko.com/downloads/oz\\_interview.pdf](http://zabuzhko.com/downloads/oz_interview.pdf).
146. Забужко О. Оксана Забужко: «Я с ума сходила от того, как Кундера работает с сексом» [Електронний ресурс] ; [інтерв'ю Анни Ященко] // УНІАН. – Режим доступу: <http://www.unian.net/rus/news/news-243818.html>.
147. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу : [роман] / Оксана Забужко. – К. : Згода, 1996. – 142 с.
148. Забужко О. Репортаж із 2000 го року : зб. статей / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2001. – 96 с.
149. Забужко О. С. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90 х / Оксана Забужко. – К. : Факт, 1999. – 340 с.
150. Завертальюк Н. Метатекст книги М. Матіос «Фуршет від Марії Матіос» / Нінель Завертальюк // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Вип. 26 [редкол.: М. Х. Гуменний (відп. ред.) та ін]. – К. : Акцент, 2007. – С. 519.
151. Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики / Марина Загидуллина // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69. – С. 213–222.
152. Загурская Н. От «пор'ядної львівської пані» до «bitches get everything»: гендерные стратегии в современной женской украинской литературе / Наталья Загурская // Гендерные исследования. – 2007. – № 1 (15). – С. 256–271.

153. Захаров А. В. Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ [Электронный ресурс] / А. В. Захаров // Вопросы философии. – 2003. – № 9. – Режим доступа: [http://sociologist.nm.ru/articles/zaharov\\_09.htm](http://sociologist.nm.ru/articles/zaharov_09.htm).
154. Захаров А. В. Предисловие переводчика // Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против» [К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицкая и др.; Акад. гуманитар. исслед.]. – М. : Гуманитарий, 2003. – С. 454–456.
155. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 2007. – № 6. – С. 3–8.
156. Зборовська Н. Українська література в умовах масової культури / Ніла Зборовська // Дивослово. – 2008. – № 4. – С. 47–50.
157. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів : Літопис, 1999. – 336 с.
158. Зверев А. Что такое «массовая литература»? // Лики массовой литературы США. – М. : Наука, 1991. – С. 3–36.
159. Зенкевич С. И. Жанр святочного рассказа в творчестве Н. С. Лескова / Светлана Игоревна Зенкевич : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / С.-Петерб. гос. ун-т, Санкт-Петербург, 2005. – 23 с.
160. Зенкин С. Н. Введение в литературоведение: Теория литературы : [учебное пособие] / С. Н. Зенкин. – М. : РГГУ, 2000. – 81 с.
161. Зенкин С. Н. Массовая культура – материал для художественного творчества: к проблеме текста в тексте [Электронный ресурс] / С.Н. Зенкин // Популярная литература: Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России [под ред. Т. Д. Венедиктовой]. – М. : МГУ, 2003. – Режим доступа: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=73403>.
162. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка : (нарис з новітнього українського письменства) : статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с. (Cogito: навчальна класика).
163. Зоркая Н. Книжное чтение в постперестройку: попытка диагноза [Электронный ресурс] / Н. Зоркая // Русский журнал. – 1997. – 22.09. – Режим доступа: [http://old.russ.ru/journal/ist\\_sovr/97-09-22/zorkay.htm](http://old.russ.ru/journal/ist_sovr/97-09-22/zorkay.htm).
164. Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов / Н. М. Зоркая. – М. : Наука, 1976. – 303 с.
165. Зуб І. В нетрях антикомунізму. Про деякі схеми й містифікації ідеологічних недругів / Іван Зуб // Література і сучасність. Літературно-критичні статті. – Вип. ІХ. – К. : Радянський письменник, 1976. – С. 168–186.
166. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
167. Иванова Е. Ф. Гендерные роли [Электронный ресурс] / Е. Ф. Иванова // Словарь гендерных терминов. – Режим доступа: <http://www.owl.ru/gender/041.htm>.
168. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1998. – 255 с.
169. Ігнатенко М. А. Читач як учасник літературного процесу : [текст] / Ігнатенко М. А. – К. : Наукова думка, 1980. – 171 с.
170. Інтерв'ю з Наталкою Шевченко [Електронний ресурс] // (Точка літературного кіпіння). – Режим доступа: <http://www.shevchenky.com/ ukr/natalka/pr4.html>.
171. Інтернет-магазин «Бамбук» [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bamboobook.com/scripts/page1.startup1?v=1>.
172. Інтернет-магазин книг з України «Книгарня видавців» [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.knygarnia.com.ua/webshop/news.shtml>.

173. Історія з британським журналом / Лариса Чагровська. – К. : Літературна агенція се-стер Демських, 2008. – 136 с.
174. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен ; [упоряд. Р. Мельників]. – 2 е вид., до-повнене. – К. : Смолоскип, 2009. – 768 с.
175. Кабанова И. Сладостный плен: переводная массовая литература в России в 1997–1998 годах [Электронный ресурс] / Ирина Кабанова // Волга. – 1999. – № 10. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/volga/1999/10/kaban.html>.
176. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул ; [пер. с англ. Е. М. Лазаревой, вступ. заметка А. И. Рейтблата] // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–64.
177. Как написать бестселлер [Электронный ресурс] / Нина Иванова // Pro.books.ru. Книж-ный бизнес online. – Режим доступа: <http://pro-books.ru/sitearticles/1875>.
178. Кестхейи Т. Характерология. Из книги «Анатомия детектива» [Электронный ресурс] / Тибор Кестхейи. – Режим доступа: <http://detective.gumer.info/text02.html>.
179. Кідрук М. Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії / Максим Кідрук. – Київ : Нора-Друк, 2009. – 304 с. (серія «Мандри»).
180. Кідрук М. Максим Кідрук: «Я був першим українцем на острові Пасхи» : [інтерв'ю ; Наталія Нікітіна] // Високий замок. – 2009. – 12 грудня. – С. 16.
181. Кідрук М. Навіжені в Мексиці / Макс Кідрук. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2011. – 286 с.
182. Кідрук М. Навіжені в Перу / Макс Кідрук. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2011. – 302 с.
183. Кідрук М. Подорож на Пуп Землі. Том перший / Максим Кідрук. – К. : Нора-друк, 2010. – 256 с. (Мандри).
184. Кідрук М. Подорож на Пуп Землі. Том другий / Максим Кідрук. – К. : Нора-друк, 2010. – 224 с. (Мандри).
185. Кідрук М. Сучасна мандрівна проза в Україні / Максим Кідрук // Дніпро. – 2010. – № 10–11. – С. 104–105.
186. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні / Оксана Кісь // Ї. Незалежний культурологічний часопис. – 2003. – № 27. – С. 37–58.
187. Кісь Р. Глобальне – національне – локальне (соціальна антропологія культурного простору) / Роман Кісь. – Львів : Літопис, 2005. – 300 с.
188. «Классик, современный классик, культовый автор, модный писатель...» : круглый стол // Иностранная литература. – 2007. – № 5. – С. 236–274. – (Круглый стол).
189. Клугер Д. Баскервильская мистерия [Электронный ресурс] / Даниэль Клугер. – Режим доступа: <http://ukamina.com/books/baskervil.html>.
190. Книгарня Є. Обговорення: Алла Серова. «Подвійне дно» [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.book-ye.com/index.php?productID=2108&discuss=yes>.
191. Книжный интернет-магазин «Folio» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bookpost.com.ua>.
192. Книжный Клуб. Книжный интернет-магазин [Электронный ресурс]. – Режим до-ступа: <http://www.bookclub.ua>.
193. Козлов Е. В. К вопросу о повторяемых структурах в художественном тексте массовой коммуникации [Электронный ресурс] / Е.В.Козлов // Информационный портал «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика». – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/kozlov1.htm>.
194. Козлов Е. В. Развлекательный нарратив паралитературы: культурный статус и дис-курсивные стратегии : дисс. ...доктора филос. наук : спец. 24.00.01 «Теория и исто-рия культуры» / Е. В. Козлов. – СПб., 2009. – 341 с.

195. Козлов Е. В. Серийность в паралитературе: интертекстуальные образования и издательские серии / Е. В. Козлов // Массовая культура на рубеже XX–XXI веков: Человек и его Дело : сборник научных трудов ИЯ РАН. – М. : Азбуковник, 2003. – С. 201–211.
196. Кокотюха А. Антологія українського детективу. ТОП 10 [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу: <http://www.bukvoid.com.ua/criminal/2009/09/22/113416.html>.
197. Кокотюха А. Антологія українського детективу. Український нуар [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу: <http://www.bukvoid.com.ua/criminal/2009/08/25/071807.html>.
198. Кокотюха А. Книжки з низької полиці. Введення в рубрику [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу: <http://www.bukvoid.com.ua/criminal//2009/01/30/114044.html>.
199. Кокотюха А. Легенда про Безголового : [роман] / Андрій Кокотюха. – К. : Нора-Друк, 2007. – 284 с.
200. Кокотюха А. Масова контркультура / Андрій Кокотюха // Книжковий огляд. – 2004. – № 6. – С. 94–99.
201. Кокотюха А. Неформатні в Україні [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха // Буквоїд. Проект «Кримінальне читиво». – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/criminal/2011/05/05/114336.html>.
202. Кокотюха А. Озброєний і небезпечний стоматолог [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу: <http://www.bukvoid.com.ua/criminal//2009/03/24/142341.html>.
203. Кокотюха А. Темна вода : [роман] / Андрій Кокотюха. – К. : Нора-друк, 2006. – 260 с.
204. Кокотюха А. Чому «елітні» українські письменники ненавидять масову літературу? / Андрій Кокотюха // Друг читача. – 2005. – № 2 (січень). – С. 7.
205. Кокотюха А. Що таке «український бестселер» [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу: <http://www.bukvoid.com.ua/column//2010/08/25/082719.html>.
206. Коктейль Cosmopolitan [сост. Э. Чаландзия]. – М. : Фэшн Букс, 2007. – 304 с.
207. Колошук Н. Г. Література факту на противагу масовій культурі // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. ; [відп. ред. В. А. Зарва]. – Ніжин: ТОВ «Видво «Аспект-Поліграф», 2007. – Вип. XII: «Лінгвістика і літературознавство». – С. 182–190.
208. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: Монографія / Н. Г. Колошук. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 500 с.
209. Кон И. Мужчина в меняющемся мире [Електронний ресурс] / Игорь Кон. – Режим доступу: <http://lib.rus.ec/b/157064>.
210. Кононенко Є. Короновані жінки / Євгенія Кононенко // Література плюс. – 2001. – № 1 (26). – С. 1, 9.
211. Кононович Л. Г. Кайдани для олігарха : [кримінальний роман] / Леонід Кононович. – Львів : Кальварія, 2001. – 208 с.
212. Кононович Л. Г. Феміністка : [роман] / Леонід Кононович. – Львів : Кальварія, 2002. – 160 с.
213. Кононович Л. Г. Я, зомбі. Довга ніч над Сунжею : [романи] / Леонід Кононович. – К. : Джерела М, 2000. – 352 с.
214. Коноплева Н. А. Гендерные стереотипы [Електронний ресурс] / Н. А. Коноплева // Словарь гендерных терминов. – Режим доступу: <http://www.owl.ru/gender/042.htm>.
215. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.



216. Корнелюк І. Казки для дорослих по-українськи [Електронний ресурс] / Інна Корнелюк // Поступ. – 2004. – 7 квітня. – Режим доступу: <http://postup.brama.com/usual.php?what=22645>.
217. «Коронація слова-2010» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kraft-foods.com.ua/kraft/page?siteid=kraft-prd&locale=uauk1&PageRef=3173&Mid=3173>.
218. Коротич В. Жили-были-ели-пили / Виталий Коротич. – Харьков : Фолио, 2005. – 317 с.
219. Косиков Г. К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки про литературу / Г. К. Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX XX вв. – М. : Наука, 1987. – С. 5–38.
220. Косиков Г. К. История зарубежной критики и литературоведения [Електронний ресурс] // История зарубежной литературы. Программы курса (для студентов филологических факультетов государственных университетов). – М. : Издательство МГУ, 2001. – Режим доступа: [http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Programs\\_Kosikov\\_Criticism.htm](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Programs_Kosikov_Criticism.htm).
221. Коскін В. Андрій Кокотюха: «Читач та його потреби – понад усе» / Володимир Коскін // Українська літературна газета. – 2010. – № 10 (16). – С. 8–9.
222. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – Издание 4-е. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 352 с.
223. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества : дисс. ...доктора филос. наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / А. В. Костина. – М., 2003. – 456 с.
224. Костина А. В. Популярная культура / А. В. Костина // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 3. – С. 213-215.
225. Костів Л. Рейтинги і конкурси книги: чи можлива об'єктивність? / Леся Костів // Книжковий огляд. – 2002. – № 12. – С. 56–61.
226. Костров Я. Позитивный эгоизм FIAT против рутины. «Северсталь-Авто» и FIAT Grande Punto ломают стереотипы автолюбителей [Електронний ресурс] / Ярослав Костров. – Режим доступу: <http://www.sostav.ru/news/2006/10/26/122>.
227. Костюхина М. Детский МАССОЛИТ и читательские сообщества [Електронний ресурс] / Марина Костюхина // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». – 2008. – 16–30 апреля (№ 8). – Режим доступу: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200800815>.
228. Крижовецкая О. М. Нарратология современной беллетристики : на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой : автореф. дис. ...канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Крижовецкая Оксана Михайловна; Твер. гос. ун-т. – Тверь, 2008. – 22 с.
229. Крупка М. Українська жіноча проза: дві епохи, дві версії : [монографія] / Мирослава Крупка. – Рівне : Видавець Олег Зень, 2008. – 216 с.
230. Кузнецова Т. Ф. Массовая культура и массовая беллетристика [Електронний ресурс] / Т. Ф. Кузнецова, Вл. А. Луков, М. В. Луков // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». – 2008. – № 4. – Режим доступу: [www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova&Lukovs](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova&Lukovs).
231. Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России : [сб. научных статей]. – СПб. : СПГУТД, 2009. – 336 с.
232. Курков А. Андрій Курков в гостях Бі-Бі-Сі : інтерв'ю, Б. Цюпин. – 13 листопада 2005 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.bbc.co.uk/ukrainian/forum/story/2005/11/printable/051113\\_kurkov.shtml](http://www.bbc.co.uk/ukrainian/forum/story/2005/11/printable/051113_kurkov.shtml).
233. Курков А. «Народження нового без стресу не буває» / Андрій Курков ; [інтерв'ю] // День. – 2004. – № 216. – С. 18–19.
234. Курков А. «Я устал от взрослой литературы» [Електронний ресурс] / Андрей Курков : интервью. – Режим доступу: [www.zaxid.net/articleru/5526](http://www.zaxid.net/articleru/5526).

235. Кушнарьова М. Б. Основні тенденції розвитку масової культури в сучасній Україні в контексті глобалізації [Електронний ресурс] / М. Б. Кушнарьова, І. В. Петрова, С. І. Цимбалюк, Т. В. Шумейко. – Режим доступу: [http://www.culturalstudies.in.ua/zv\\_2005\\_s6.php](http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2005_s6.php).
236. Лапікура В., Н. Вилон бандюг по-науковому / Валерій Лапікура, Наталя Лапікура. – К. : Нора-друк, 2005. – 350 с. – Серія: Інспектор і кава (київський детектив у стилі «ретро»).
237. Лапікура В., Н. Непосидючі покійнички / Валерій Лапікура, Наталя Лапікура. – К. : Нора-друк, 2006. – 378 с. – Серія: Інспектор і кава (київський детектив у стилі «ретро»).
238. Лапікура В., Н. Поїзд, що зник / Валерій Лапікура, Наталя Лапікура. – К. : Нора-друк, 2004. – 348 с. – Серія: Інспектор і кава (київський детектив у стилі «ретро»).
239. Лебедева В. Г. Антитеза «старое – новое» в массовой культуре 1920-х годов [Електронний ресурс] / В. Г. Лебедева. – Режим доступу: <http://es-dejavu.ru/n/NEP.html>.
240. Лебедева В. Г. Истоки и становление массовой культуры в России (1860-1940) : дисс. доктора культуролога : спец. 24.00.01 «Социология. Социальные институты. Социология духовного развития общества» / В. Г. Лебедева. – СПб., 2008. – 432 с.
241. Лебедева В. Г. Судьбы массовой культуры России. Вторая половина XIX – первая треть XX века / В. Г. Лебедева. – СПб. : Изд-во С.-Петербур.ун-та, 2007. – 356 с.
242. Лебедев В. О. Архетипові образи Сходу в масовій культурі Заходу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / В. О. Лебедев; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2007. – 17 с.
243. Левченко О. Г. Масова свідомість і художня культура. Динаміка взаємодії у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно) : дис... канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / О. Г. Левченко; Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К., 2003.
244. Левченко О. Г. Текст культури в пошуках автора: Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно) / О. Г. Левченко. – К. : ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. – 288 с.
245. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 70 е годы / Наум Лейдерман. – Свердловск : Средне-Уральское издательство, 1982. – 240 с.
246. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
247. Ленк Х. Этика спорта как культура честной игры. Честное соревнование и структурная дилемма / Ханс Ленк // Неприкосновенный запас. – 2004. – № 3 (35). – С. 90–93.
248. Лёффлер З. Кто решит, что нам читать? Мир книг, критика и литературный канон / Зигрид Лёффлер // Знамя. – 2003. – № 11. – С. 189–193.
249. Литвиненко Н. А. Массовая литература и феномен массового в литературе и культуре: некоторые аспекты / Н. А. Литвиненко // Вестник Университета Российской Академии образования. – 2002. – № 1. – С. 4–33.
250. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 357 с.
251. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. ; [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академвидав, 2007. – Т. 1. – 608 с.
252. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. ; [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академвидав, 2007. – Т. 2. – 624 с.
253. ЛітФорум > Література > Світова > Масова vs елітарна [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.litforum.net.ua/archive/index.php/t-68.html>.
254. Логвиненко О. Альтернатива. «Excerptis excipiendis» як факт поповнення українського ринку читабельною літературою : інтерв'ю з Леонідом Фінкельштейном / Олена Логвиненко // Книжковий огляд. – 2004. – № 9. – С. 61–64.

255. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 тт. – Т. 3. – Таллинн : Александра, 1993. – С. 380–389.
256. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб. : Искусство-СПб, 1997. – С. 774–788.
257. Лузина Лада. Официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.luzina.kiev.ua>.
258. Лузина Л. (Кучерова В.). Секс и город Киев / Лада Лузина (Владислава Кучерова). – Харьков : Фолио, 2008. – 376 с. – (Сафари).
259. Луков Вл. А. Жанры и жанровые генерализации / Вл. А. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – С. 141–148.
260. Лучка А. Літературний конкурс призвів до відтоку слухачів Стінга / Анатолій Лучка // Книжковий огляд. – 2001. – № 6. – С. 40-44.
261. Любовна епопея Лесі Романчук [Електронний ресурс] // 20 хвилин. – 2003. – 29.07. – Режим доступу: <http://te.20minut.ua/news/6520>.
262. Любовь и «Радуга» (Беседа с директором издательства Н. С. Литвинец) [Электронный ресурс] // Иностранная литература. – 1997. – № 7. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/7/lov.html>.
263. Лютий Т., Ярош О. Культура масова і популярна: теорії та практики / Т. Лютий, О. Ярош. – К. : Агентство «Україна», 2007. – 124 с.
264. Макаров Ю. В. Секс и город Киев. Мужской взгляд / Юрий Макаров. – Харьков : Фолио, 2005. – 251 с.
265. Макаров Ю. «Секс у Києві є!» ; [інтерв'ю Катерини Кирилової] / Юрій Макаров // Поступ (Фор4Пост). – 2005. – № 214 (29 вересня – 5 жовтня). – С. 2б.
266. Максимова Т. Женские романы и журналы на фоне постмодернистского пейзажа, или «каждая маленькая девочка мечтает о большой любви» / Татьяна Максимова // Потолок пола : [сб. науч. и публицист. статей] / Новосиб. гос. ун-т, Ресурсн. Центр гуманит. образования; Под ред. Т. В. Барчуновой. – Новосибирск, 1998. – С. 91–128.
267. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Лаура Малви // Антология гендерной теории ; [сост. Е. Гапова, А. Усманова]. – Минск : ПроPILEI, 2000. – С. 280–296.
268. Малкович І. «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» – академія дитячої мрії ; [інтерв'ю Лариси Івшиної та ін.] // День. – 2004. – № 136. – С. 7.
269. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская. – М. : ИФРАН, 1994. – 220 с.
270. Маркович В. М. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность ; [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова; под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева]. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – С. 53–66.
271. Масова література. Могилянський форум > Все, що нас цікавить > Література [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bo.net.ua/lofiversion/index.php/t23233.html>.
272. Масова та елітарна література – протистояння чи співпраця? > Український Форум > Українська Література [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Форум/33252>.
273. Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против» / [К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицкая, Н. И. Киященко, А. В. Колосов] ; Академия гуманитарных исследований. – М. : Гуманитарий, 2003. – 511 с.
274. Массовая литература в странах Азии и Африки ; [отв. ред. И. Д. Никифорова, А. Н. Сенкевич]. – М. : Наука, 1985. – 276 с.
275. Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада ; [ред. А. Л. Дымшиц, Д. Г. Жантиева, Р. М. Самарин]. – М. : Наука, 1974. – 224 с.

276. Массовая литература сегодня : учеб. пособие / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 424 с.
277. Матіос М. Матіос Марія: «В Україні мільйони чоловіків, але вони якісь такі «малолітні»...» : інтерв'ю Галини Гузьо [Електронний ресурс]// Високий замок. – 2006. – № 4 (3166). – Режим доступу: [www.wz.lviv.ua/pages.php?ac=arch&atid=44607](http://www.wz.lviv.ua/pages.php?ac=arch&atid=44607).
278. Матіос М. Марія Матіос: «Я не Стефанік у спідниці, я – Марія Матіос у спідниці» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [shop.bambook.com/scripts/inter.show?iid=1182](http://shop.bambook.com/scripts/inter.show?iid=1182).
279. Матіос М. «Письменникові конче бути совісним у творчості» : [розмова Людмили Таран з Марією Матіос] // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 196. – С. 223–231.
280. Матіос М. Учора нема ніде. Українська мильна love-story // Матіос М. Фуршет / Марія Матіос. – Львів : Кальварія, 2002. – С. 141–228.
281. Матіос М. Фуршет / Марія Матіос. – Львів : Кальварія, 2002. – 338 с.
282. Матіос М. «Я не хочу, щоб мене читали в метро» ; [розмовляв Михайло Мазурин; інтерв'ю] // День. – 2001. – № 53 (23 березня). – С. 18–19.
283. Мельник Л. Колекція пристрасних рецензій / Л. Мельник // Львівська газета. – 2008. – № 7 (315). – С. 8.
284. Мельников Н. Г. Жанрово-тематические каноны массовой литературы в творчестве В. В. Набокова : дисс. ...канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы» / Н. Г. Мельников. – М., 1998. – 198 с.
285. Мельников Н. Г. Массовая литература / Н. Г. Мельников // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие ; [под ред. Л. В. Чернец]. – М. : Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. – С. 177–191.
286. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте / Биргит Менцель // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 40 (6). – С. 391–408.
287. Метросексуал [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
288. Мзареулов К. Фантастика. Общий курс / Константин Мзареулов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/mzar/03.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/mzar/03.php).
289. Мильдон В. И. Беседы о паралитературе / В. И. Мильдон // Вопросы философии. – 1972. – № 1. – С. 147–154.
290. Михайлова О. А. Советская риторика в кулинарной книге [Електронний ресурс] // Советская культура в современном социопространстве России: трансформации и перспективы : материалы научной интернет-конференции. Екатеринбург 28–29 мая 2008 г. – Екатеринбург : б. и., 2008. – Режим доступу: <http://elar.usu.ru/bitstream/1234.56789/1603/1/Part1+2008-10.pdf>.
291. Містичний вальс [Електронний ресурс] // «Пікардійська Терція» [тексти пісень]; альбом «Я придумую світ». – Режим доступу: <http://nashe.com.ua/song.htm?id=472>. – Загол. з екрану.
292. Міщенко Н. Д. Масова культура як предмет філософського аналізу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія та філософія культури» / Н. Д. Міщенко. – Харків, 1999. – 20 с.
293. Мкртчян О. Ким має стати Георгій, коли поруч з'являється Євдокія [Електронний ресурс] / Олександра Мкртчян // Сумно. Sumno.com. – Режим доступу: <http://sumno.com/article/kym-maje-staty-georgij-koly-poruch-zyavlyajetsya-j>.
294. Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры : сборник материалов XI Ежегодной Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы (17-21 сентября 2001 года, Тамбов) ; [редкол.: Н. П. Михальская и др.] – Тамбов : Изд-во ТГУ, 2001. – 171 с.

295. Моренець В. П. Український культурний канон: міфи та реальність / В. П. Моренець // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія». – Т. 21. Філологічні науки / Національний університет «Києво-Могилянська Академія». – К. : КМ Академія, 2004. – С. 9–17.
296. Мориквас Н. А де ж пристрасть? Колекція / Надія Мориквас // Поступ. – 2001. – № 111 (21-22 липня). – С. 8.
297. Моруа А. Байрон. Письма незнакомке. Открытое письмо молодому человеку о науке жить / Андрэ Моруа. – М. : Олимп, 1998. – С. 454–575.
298. Мошенская Л. Мир приключений и литература / Л. Мошенская // Вопросы литературы. – 1982. – № 9. – С. 170–202.
299. Мукерджи Ч., Шадсон М. Новый взгляд на поп-культуру // Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против» / К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицкая [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. – М. : Гуманитарий, 2003. – С. 454–504.
300. Муляр М. Контroversійно про фентезі / Марина Муляр // Книжковий огляд. – 2004. – № 4. – С. 83–87.
301. Мулярчик А. На литературной обочине (Массовая беллетристика США в 70-е годы) / А. Мулярчик // Вопросы литературы. – 1982. – № 11. – С. 71–88.
302. Мусиенко Н. Б. Буржуазная «массовая» культура: новые времена, старые проблемы : очерки / Н. Мусиенко, П. Яковенко, Е. Голубь. – К. : Мыстэцтво, 1988. – 204 с.
303. Мусієнко Н. Б. Взаємовплив масових і елітарних тенденцій у мистецтві ренесансної доби / Н. Б. Мусієнко // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – К., 2010. – Вип. 10.
304. Мусієнко Н. Б. Генеза масової культури: масовість мистецтва у вимірі Античності і західного Середньовіччя / Н. Б. Мусієнко // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – К., 2009. – Вип. 9. – С. 235–247.
305. Мусієнко Н. Тенденції масовості і елітарності у контексті просвітництва і романтизму [Електронний ресурс] / Наталія Мусієнко – Режим доступу: [http://www.mari.kiev.ua/PDF\\_2011/Suchasni\\_prolemy\\_6\\_2010/132-152.pdf](http://www.mari.kiev.ua/PDF_2011/Suchasni_prolemy_6_2010/132-152.pdf).
306. Мусієнко Н. Б. Тенденції масовості в культурі Просвітництва [Електронний ресурс] / Наталія Мусієнко. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Api/2010\\_24/12.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Api/2010_24/12.pdf).
307. Найдорф М. Герой и читатель «звездной» биографии [Електронний ресурс] / Майкл Найдорф // Докса : зб. наукових праць з філософії та філології. – Вип. 11. Методологічні проблеми сучасного гуманітарного знання. – Одеса, 2007. – Режим доступу: [http://www.countries.ru/library/typology/protagonist\\_of\\_starry\\_bio.htm](http://www.countries.ru/library/typology/protagonist_of_starry_bio.htm).
308. Наливайко Д. Західноєвропейська українка початку ХІХ ст. // Наливайко Д. Компаративістика й теорія літератури / Дмитро Наливайко. – К. : Акта, 2007. – С. 184–203.
309. Нариси української популярної культури / [О. Гриценко, М. Стріха, В. Солодовник, Є. Кононенко, О. Різник]; Укр. центр культ. дослідж., Ін-т культ. політики. – К. : УЦКД, 1998. – 760 с.
310. Неборак В. Скандальні спокуси українського письменника / Віктор Неборак [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/05/27/formula-uspihu>.
311. Немировский Е. Подводя итоги XX столетия: книгоиздание. Бестселлер – детище рекламы [Електронний ресурс] / Евгений Немировский // КомпьюАрт. – 2000. – № 3. – Режим доступу: <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=8496&iid=346>.
312. Никишина Н. Метод Айседоры / Наталья Никишина. – К. : Новый друк, 2005. – 240 с.
313. Николаев П. А. Документалистика [Електронний ресурс] // Николаев П. А. Словарь по литературоведению. – Режим доступу: <http://nature.web.ru/litera/9.2.html>.
314. Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени / В. Новиков // Знамя. – 1998. – № 7. – С. 206–213.

315. Нокс Р. Десять заповідей детективного роману / Рональд Нокс // Как сделать детектив; [перев. с англ., нем., франц., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе]. – М. : Радуга, 1990. – С. 77–79.
316. Образ современной женщины в глянцевых журналах (на примере журналов «Cosmopolitan» и «Glamour») [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.freelance.ru/users/littlemarusya/upload/f\\_481ed3ec542c7.doc](http://www.freelance.ru/users/littlemarusya/upload/f_481ed3ec542c7.doc).
317. Обухова О. От перевода к оригиналу (к вопросу о массовой литературе) [Електронний ресурс] / Ольга Обухова // Academic Electronic Journal in Slavic Studies University of Toronto. – 2004. – № 10. – Режим доступу: <http://www.utoronto.ca/tsq/10/obukhova10.shtml>.
318. Овсюк О. Всеохопність масової культури / Олександр Овсюк // Всесвіт. – 2008. – № 11–12. – С. 163–168.
319. Оксенчук А. Детектив глазами женщины: Александра Маринина, Татьяна Полякова, Полина Дашкова [Електронний ресурс] / Анна Оксенчук. – Режим доступу: [http://envila.iatp.by/info/courses/conference99/a6\\_3.html](http://envila.iatp.by/info/courses/conference99/a6_3.html).
320. «Олигарх с Большой медведицы» вышел из печати!!! [Електронний ресурс] // Официальный сайт Татьяны Устиновой. – Режим доступу: <http://www.ustinova.ru/body.phtml?menu=novosti&limit=87>.
321. Олійник С. Супержінка у грі без правил / Світлана Олійник // Книжковий огляд. – 2002. – № 12. – С. 41–42.
322. Ольшанский Д. В. Психология терроризма / Дмитрий Ольшанский. – СПб : Питер, 2002. – 288 с.
323. Оповідь – для народу. Українська популярна література як чергова стратегія «ходіння інтелігенції в народ» [Електронний ресурс] / Анатолій Лучка, Леся Ганжа, Юлія Поцілуйко. – Режим доступу: <http://cult.for-ua.com/archive>.
324. Орнатская Л. А. Массовая культура и «дух эпохи» [Електронний ресурс] / Л.А. Орнатская // Российская массовая культура конца XX века : материалы круглого стола. 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Режим доступу: [http://anthropology.ru/ru/texts/ornatsk/masscult\\_20.html](http://anthropology.ru/ru/texts/ornatsk/masscult_20.html).
325. Основы теории гендеру [Текст] : навч. посіб. [відп. ред. М. М. Скорик]. – К. : К.І.С., 2004. – 536 с.
326. Осс Н. Антиглянец: Роман о том, что вы всегда хотели купить / Наталия Осс. – М. : Эксмо, 2007. – 608 с.
327. Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики [Електронний ресурс] / С. Охотникова // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. Ч. 2. – Иваново, 2002. – Режим доступу: [http://www.a-z.ru/women\\_cd1/html/gender\\_issledovaniya\\_v\\_literature.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovaniya_v_literature.htm).
328. Павличко С. До читачів (Про дебют Андрія Кокотюхи) // Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко ; [передмова М. Зубрицької]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 551–552.
329. Павличко С. Канон класиків як поле гендерної боротьби / Соломія Павличко // Павличко С. Фемінізм ; [передмова Віри Агеєвої]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 213–218.
330. Павличко С. Маргінальність як об'єкт теорії // Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко; [передмова М. Зубрицької]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 611–636.
331. Павлишин М. Канон та іконостас : літературно-критичні статті / Марко Павлишин. – К. : Час, 1997. – 447 с.

332. Пантюк С. Сергій Пантюк: «Толстой мене кумарить» [Електронний ресурс] / Сергій Пантюк ; інтерв'ю Мирослави Крат // Друг читача. – Режим доступу: <http://vsiknygy.net.ua/interview/205>.
333. Паризьке кохання / Лариса Чагровська, Наталя Шевченко. – К. : Жіночий любовний роман, 2008. – 176 с.
334. Пассерини Л. Жінщина в масовій культурі: двойственність образу / Луїза Пассерини // Гендерні дослідження. – 2004. – № 121. – С. 90–100.
335. Пиркало С. Кухня егоїста : [есе] / Світлана Пиркало. – К. : Факт, 2007. – 224 с.
336. Пиркало С. Не думай про червоне: Роман не для молодшого шкільного віку / Світлана Пиркало. – К. : Факт, 2006. – 360 с.
337. Пиркало С. Троянди й виноград або лиса і виноград? [Електронний ресурс] / Світлана Пиркало // Книжник-review. – Режим доступу: [www.review.kiev.ua](http://www.review.kiev.ua).
338. Підалькіна З. СЕКС. MADE IN Юрій Макаров [Електронний ресурс] / Зіна Підалькіна // Телекритика. – 2005. – 22 липня. – Режим доступу: <http://www.telekritika.ua/column/2005-07-22/1324>.
339. Поліненко В. Близькість і вбогість масуєкритіу / Вікторія Поліненко // Український тиждень. – 2008. – № 27 (36). – 4-10 липня. – С. 70–72.
340. Поліщук Я. Література як геокультурний проект : [монографія] / Я. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. (Монограф).
341. Поліщук Я. Між пригадуванням і передчуттям: репрезентація радянського минулого в сучасній літературі [Текст] / Я. Поліщук // Українська література в загальноосвітній школі : Науково-методичний журнал. – 2007. – № 12. – С. 5–9.
342. Поліщук Я. Становлення українського читача / Ярослав Поліщук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2008. – № 9. – С. 60–69.
343. Полянчук Н. Алла Серова: «Подвійне дно» не зовсім детективного читива [Електронний ресурс] / Наталя Полянчук // Літературний портал «Книгозавр». – Режим доступу: <http://knigozavr.ru/2009/06/30/polyanchuk-natalya-alla-syerova-podvijnne-dno-ne-zovsim-detektivnogo-chtiva>.
344. Пономарева Г. Жінщина як «границя» в произведениях Александры Марининой // Пол. Гендер. Культура (немецкие и русские исследования). – М., 1999. – С. 181–191.
345. Популярная литература: Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России ; [под ред. Т. Д. Венедиктовой]. – М. : МГУ, 2003. – 196 с.
346. Пострадянський детектив: Андрій Кокотюха, Легенда про Безголового [Електронний ресурс] // Блог «Чтиво». – Режим доступу: <http://reading.blox.ua/2008/05/Postradyanski-detektiv-Andrij-Kokotyuha-Legenda.html>.
347. Пригоди. Подорожі. Фантастика – 79 : [збірник фантастичних і пригодницьких повістей та оповідань; упор. М. Слабошпицький]. – К. : Молодь, 1979. – 216 с.
348. Про Донцову, Маринину и тому подобное [Електронний ресурс] // Любовь и ненависть. – Режим доступу: <http://www.lovehate.ru/opinions/29106>.
349. Пронькина А. В. Культурологический анализ моделей массовой культуры США и России : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / А. В. Пронькина. – Саранск, 2008. – 22 с.
350. Про сучасну українську літературу > Український Форум > Українська Література [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://misto.ridne.net/thread-6784.html>.
351. Процюк Л. Ідоли. Ідеали. Симулякри / Любов Процюк // Книжковий огляд. – 2004. – № 11–12. – С. 115–127.
352. Процюк С. Степан Процюк: «Амур має багато двійників» [Електронний ресурс] / Степан Процюк, інтерв'ю Інни Корнелюк // Поступ. – 2004. – 17 березня. – Режим доступу: <http://postup.brama.com/usual.php?what=21584>.

353. Пузій В. Чекаючи на вітчизняного Т. [Електронний ресурс] / Володимир Пузій. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/05/12/chekajuchy-na-vitchyznjanoho-t>.
354. Пульхритудова Е. М. Литература, беллетристика и паралитература / Е. М. Пульхритудова // Теория литературы. – М. : Изд-во Московского университета, 1987. – С. 10–29.
355. Радугин А. А. Культурология / А. А. Радугин. – М. : Центр, 2001. – 304 с.
356. Разлогов К. Э. Глобальная массовая культура и культурное разнообразие [Електронний ресурс] / К. Э. Разлогов. – Режим доступу: [http://www.ifapcom.ru/files/Monitoring/razlogov\\_glob\\_mass\\_cult.pdf](http://www.ifapcom.ru/files/Monitoring/razlogov_glob_mass_cult.pdf).
357. Разлогов К. Э. Коммерция и творчество: враги или союзники? / Кирилл Разлогов. – М. : Искусство, 1992. – 271 с.
358. Рева Ю. А. Творча особистість в умовах масової культури : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. культурології : спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури» / Ю. А. Рева. – К., 2008. – 19 с.
359. Ремаева Ю. Г. Постфеминистская проза Британии на рубеже XX – XXI вв. (феномен «чиклит») : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)» / Ю. Г. Ремаева. – Нижний Новгород, 2007. – 21 с.
360. Рижкова Г.-П. М. Українська «жіноча» проза 90 х років XX-го – початку XXI ст.: жанрові й нарративні моделі та лінгвопоетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Рижкова Галина-Параска Миколаївна. – Кіровоград, 2008. – 20 с.
361. Рихло П. Масова література (тривіальна література) // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 315–317.
362. Родик К. Марія Матіос: полювання за Часом. Кітч-теорія народжує кітч-критику [Електронний ресурс] / Костянтин Родик // Україна молода. – 2009. – № 28 (14. 02). – Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1349/164/47559>.
363. Родик К. Прогноз книжкової погоди – 2008. «Нам поталанить, якщо масова культура не погіршиться, а про її поліпшення годі й думати» / Костянтин Родик // Україна молода. – 2008. – № 105 (7 червня). – С. 13.
364. Роздобудько І. Мандрівки без сенсу і моралі / Ірен Роздобудько. – К. : Нора-друк, 2011. – 192 с. (Мандри).
365. Романчук Л. «Мені сказали: «Зараз так ніхто не пише!» [Електронний ресурс] / Леся Романчук // 20 хвилин. – Режим доступу: <http://te.20minut.ua/news/26318>.
366. Романчук Л. Не залишай... / Леся Романчук. – Тернопіль : Джура, 2001. – 332 с.
367. Романчук Л. Не залишай мене... / Леся Романчук. – Тернопіль : Джура, 2001. – 300 с.
368. Романчук Л. Не залишай мене одну... / Леся Романчук. – Тернопіль : Джура, 2002. – 312 с.
369. Романчук Л. Не залишай мене одну надовго... / Леся Романчук. – Тернопіль : Джура, 2002. – 308 с.
370. Романчук Л. Не залишай мене, надіє... / Леся Романчук. – Тернопіль : Джура, 2003. – 312 с.
371. Романчук Л. Не залишай мене, віро... / Леся Романчук. – Тернопіль : Джура, 2003. – 320 с.
372. Романчук Л. Не залишай мене, любове... / Леся Романчук. – Тернопіль : Джура, 2003. – 320 с.
373. Романчук Л. Не залишай мене, мудросте... / Леся Романчук. – Тернопіль : Джура, 2004. – 252 с.
374. Ромах О. В., Слепцова А. А. Содержание и структура глянцевого журналов [Електронний ресурс] / О. В. Ромах, А. А. Слепцова // Электронное научное издание «Аналитика культурологии». – 1 июля 2009 года. – Режим доступу: <http://analiculturolog.ru/old/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=664>.
375. Рьжкова Л. А. Понятие «развлекательная литература» в современном литературоведении / Л. А. Рьжкова // Вісник Київського університету. Літературознавство. – Вип. 28. – К. : Вища школа, 1986. – С. 61–65.



376. Рябова Т. Б. Стереотипы и стереотипизация как проблема гендерных исследований [Электронный ресурс] / Т. Б. Рябова // *Личность. Культура. Общество.* – Т. V. Вып. 1-2 (15–16). – Режим доступа: <http://cens.ivanovo.ac.ru/publications/riabova-stereotipy.htm>.
377. Савельева В. Слеза повисла на реснице (Художественная антропология) [Электронный ресурс] // *Книголюб.* – 2007. – № 6. – Режим доступа: [http://www.knigolyub.kz/template\\_articles.php?articles\\_id=308&page\\_count=1&group\\_id=3](http://www.knigolyub.kz/template_articles.php?articles_id=308&page_count=1&group_id=3).
378. Савкина И. История Аси Каменской, которая хотела, да не смогла... (национальные особенности русского феминизма в детективах А. Марининой) / Ирина Савкина // *Гендерные исследования.* – 2005. – № 13. – С. 138–156.
379. Савкина И. Международная научная конференция «Культ-товары: феномен массовой культуры в современной России» / Ирина Савкина // *Новое литературное обозрение.* – 2008. – № 92. – С. 421–425.
380. Савченко Т. Чи є комерційна література в Україні? відповідають видавці [Электронный ресурс] / Тетяна Савченко // *ЛітАкцент.* – Режим доступа: <http://litakcent.com/2010/09/15/chy-je-kommercijna-literatura-v-ukrajini-%E2%80%94vidpovidajut-vydavci.html>.
381. Саморуков И. И. К проблеме разграничения «массовой» и «высокой» литературы. Знаки канона в российской массовой литературе / И. И. Саморуков // *Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия.* – 2006. – № 1 (41). – С. 101–109.
382. Саморуков И. И. Массовая литература: проблема художественной рефлексии : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / И. И. Саморуков. – Самара, 2006. – 18 с.
383. Самохін І. Колекція сексуальних пригод і колекція стереотипів у романі Наталки Сняданко [Электронный ресурс] / Ігор Самохін // *Сумно.* – Режим доступа: <http://old.sumno.com/content/view/1936/28/>.
384. Санченко А. Васко Нуньес де Кідрук та його «Мексиканські хроніки» [Электронный ресурс] / Антон Санченко // *Сумно.* – Режим доступа: <http://sumno.com/literature-review/vasko-nunjes-de-kidruk>.
385. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина; Ін т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Черкаси, 2009. – 598 с.
386. Свербілова Т. Іван Микитенко (1887-1937) як дзеркало українського кітчу // Тетяна Свербілова // *Слово і Час.* – 2007. – № 9. – С. 35–47.
387. Свербілова Т. П'єси Олександра Корнійчука 30 х рр. з погляду масової культури («Загибель ескадри», «Платон Кречет» та «В степах України») / Тетяна Свербілова // *Слово і Час.* – 2007. – № 12. – С. 34–48.
388. Світлана Пиркало, «Кухня егоїста», видавництво «Факт» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dt.ua/3000/3680/61662>.
389. Сейерс Д. Предисловие к детективной антологии / Дороти Сейерс // *Как сделать детектив*; [перев. с англ., нем., франц., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе]. – М. : Радуга, 1990. – С. 42–76.
390. Семків Р. Світло із заходу, або Кілька думок про «регіональні бестселери» // *Книжковий клуб плюс.* – 2003. – № 7–8.
391. Сент-Бёв Ш. Что такое классик? // Сент-Бёв Ш. *Литературные портреты. Критические очерки* / Ш. Сент-Бёв. – М. : Художественная литература, 1970. – С. 310–325.
392. Сердюк Е. Н. Основные художественные принципы американской «новой журналистики» (на материале романа Тома Вулфа «A Man In Full») / Е. Н. Сердюк // *Вестник СевНТУ. Серия «Филология» : сборник научных трудов.* – Севастополь : СевНТУ, 2010. – Вып. 102. – С. 80–83.

393. Сереченко Е. В. Мифологическое клише в фильмах про Джеймса Бонда [Электронный ресурс] / Е. В. Сереченко // Миф.ру. – 2001. – Режим доступа: [http://mith.ru/alb/lib/stud\\_bond.htm](http://mith.ru/alb/lib/stud_bond.htm).
394. Серова А. «У женщин такая скучная жизнь – надо же ее разнообразить» [Электронный ресурс]; [интервью; Светлана Олейник]. – Режим доступа: <http://www.bookclub.ua/read/sokolna>.
395. Серова А. Правила гри : [роман] / Алла Серова. – Львів : Кальварія, 2010. – 272 с.
396. Серова А. Правила гри // Правила гри / А. Серова. Пастка для жар-птиці / І. Роздобудько [Текст]. – К. : Махаон-Україна, 2000. – 368 с. – (Корона).
397. Серова А. Подвійне дно : [роман] / Алла Серова. – Львів : Кальварія, 2007. – 190 с.
398. Сибрук Дж. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культури / Джон Сибрук. – Москва : Ад Маргинем, 2005. – 304 с. – (Серия «Спутник»).
399. Сивокінь Г. М. Одвічний діалог. (Українська література і її читач від давнини до сьогодні) / Г. М. Сивокінь. – К. : Дніпро, 1984. – 255 с.
400. Сидорова М. Ю. Квалифицированный читатель и массовая литература (лингвистический аспект проблемы) [Текст] / М. Ю. Сидорова // Библиотека в эпоху перемен. – Вып. 4. – М., 2003. – С. 16–25.
401. Симонова О. А. Массовая беллетристика в структуре женских журналов 1910-х годов : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. А. Симонова. – М., 2008. – 263 с.
402. Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра : учеб. пособие / Т. Г. Симонова. – Гродно : ГрГУ, 2002. – 119 с.
403. Скалицки М. Феномен детектива (К вопросу о своеобразии детективного повествования) [Электронный ресурс] / Мыхалко Скалицки. – Режим доступа: <http://literra.websib.ru/volsky/text.htm?505>.
404. Слабошпицький М. Чи напише детектив письменник, який не може вигадати анекдот? / Михайло Слабошпицький: інтерв'ю; записав Іван Петренко // Книжковий огляд. – 2004. – № 3. – С. 86–94.
405. Славникова О. Ольга Славникова: «Рецепт бестселлера – немного трэша, немного философии»: интервью [Электронный ресурс] / Ольга Славникова, Василина Орлова // Культура. – 2004. – № 43 (7451). – Режим доступа: [http://www.kultura-portal.ru/tree\\_new/culpaper/article.jsp?number=526&rubric\\_id=1000188&crubric\\_id=1002081&pub\\_id=568264](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=526&rubric_id=1000188&crubric_id=1002081&pub_id=568264).
406. Смирнова Н. Женский детектив / Наталья Смирнова // Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре: Мужчина глазами женщины. – Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2001. – С. 134–140.
407. Сняданко Н. Колекція пристрастей, або Пригоди молоді українки / Наталка Сняданко. – Харків : Фоліо, 2004. – 287 с. (Серія «Графіті»).
408. Сняданко Н. Наталя Очкур. Містичний вальс (Книжкова полиця Наталі Сняданко) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.shevchenky.com/ukr/natalka/pr1.html>.
409. Соколов Е. Г. Аналитика масскульта / Евгений Соколов. – СПб : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 276 с.
410. Сокольна В. Дух джунглів / Ванда Сокольна. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2006. – 352 с.
411. Соловей О. Романи Євгенії Кононенко: бестселери для «елітаріїв»? / Олег Соловей // Слово і Час. – 2003. – № 2. – С. 58–62.
412. Соловей О. Чи можлива література? [Электронный ресурс] / Олег Соловей. – Режим доступа: <http://bukvoid.com.ua/column/2011/06/02/111810.html>.

413. Соловій Г. Р. Читач в українському літературно-критичному дискурсі першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Г. Р. Соловій; НАН України. Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
414. Соцопрос. Феномен массовой літератури [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.hogwartsnet.ru/hf2/index.php?showtopic=14335>.
415. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р. С. Спивак. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – 140 с.
416. Станчак О. Засоби безпеки: Краще жувати, ніж говорити (рецензія на роман: Гримич Марина. Егоїст: Роман. – Львів: Кальварія, 2003. – 228 с.) [Електронний ресурс] / Ольга Станчак // Дзига. АРТ-рецензії. – Режим доступу: <http://dzyga.com.ua/recenz/ego.htm>.
417. Степанян С. Формат телеканала. Новое понятие в СМИ / С. Степанян // Журналистика и медиарынок. – 2006. – № 10 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.library.cjes.ru/online/?a=con&b\\_id=741&c\\_id=10106](http://www.library.cjes.ru/online/?a=con&b_id=741&c_id=10106).
418. Стереотип [Електронний ресурс] // Википедія. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Стереотип>.
419. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Дж. Сторі. – Харків : Акта, 2005. – 316 с.
420. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури 19–20 ст.) : автореф. дис. ...канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Олеся Іванівна Стужук; КНУТШ. – К., 2006. – 18 с.
421. Стусенко О. З цього можна зробити кілька дисертацій [Електронний ресурс] / Олександр Стусенко // Алкос. Літературно-мистецький альманах. – 2009. – 9 квітня. – Режим доступу: <http://alkos.if.ua/2009/04/09/42>.
422. Стусенко О. Паралітература: пара- чи література? / Олександр Стусенко // Літературна Україна. – 2007. – № 50 (27 грудня). – С. 1, 3.
423. Стусенко О. Я мрію мати Мрію... [Електронний ресурс] / Олександр Стусенко // ЛітАкцент. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2009/10/28/ja-mriju-maty-mriju>.
424. Существует ли современная массовая украинская литература, которая была бы понятна массовому читателю. Киевский форум > Форум Киев > Культурный форум > Литературный форум [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://forumkiev.com/t3311-3/>.
425. Таран Л. «Мені пощастило на старті...» Розмова з Оксаною Забужко / Людмила Таран // Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти ; [упоряд. Л. Таран]. – К. : Факт, 2002. – С. 177–198.
426. Таранова А. «Велике нечитоме» і академічний канон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства / Анна Таранова // Слово і Час. – 2008. – № 11. – С. 49–56.
427. Таранова А. О. Детектив очима жінки / А. О. Таранова // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. статей ; [відп. ред. В. А. Зарва]. – Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. – Вип. XIV: Лінгвістика і літературознавство. – С. 231–239.
428. Таранова А. Стратегії сприйняття масової літератури в сучасному літературознавстві / Анна Таранова // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2008. – Вип. 44. – Ч. 2. – С. 47–55.
429. Тартаковская И. Н. «Ну вот, мораль поменялась...»: медийный гендерный дискурс глазами читателей / И. Н. Тартаковская // Социологические исследования. – 2003. – № 2. – С. 87–96.
430. Тартаковская И. «Сильная женщина плачет у окна»: Гендерные репрезентации в советской и постсоветской массовой культуре // Аспекты социальной теории и совре-

- менного общества ; [под ред. С. Е. Кухтерина и А. Ю. Соломонова]. – М. : Изд-во «Институт социологии РАН», 2000. – С. 155–176.
431. Тартаковская И. Н. Феномен бестселлеров и массовая культура. Обзор исследований по социологии чтения / Ирина Наумовна Тартаковская // Социологический журнал. – 1994. – № 1. – С. 176–181.
432. Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности : сб. статей ; [под ред. Е. И. Трофимовой]. – М. : ИНИОН РАН, 2002. – 190 с.
433. Теленовелла [Электронный ресурс] // Материал из Википедии – свободной энциклопедии. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Теленовелла>.
434. Темкина А. Советские гендерные контракты и их трансформация в современной России [Электронный ресурс] / Темкина А., Роткирх А. // Гендер. Культура. Общество [под ред. И. Новиковой]. – Рига : Проект «Женщины Балтии», 2003. – Режим доступа: [http://srinest.com/book\\_885\\_chapter\\_3\\_Gendernye\\_kontrakty\\_v\\_Rossii:\\_analiticheskaja\\_model.html](http://srinest.com/book_885_chapter_3_Gendernye_kontrakty_v_Rossii:_analiticheskaja_model.html).
435. Теория игр [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: [ru.wikipedia.org/wiki/Теория\\_игр](http://ru.wikipedia.org/wiki/Теория_игр).
436. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров; перев. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
437. Толстая Т. Я планов наших люблю гламурьё [Электронный ресурс] // Толстая Т. – Режим доступа: [http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10\\_229.htm](http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10_229.htm).
438. Толстяков Е. Под знаком неонуара. Когда классический нуар кончился... [Электронный ресурс] / Егор Толстяков // Виртуальный клуб «Другое кино», 6 сентября 2003. – Режим доступа: <http://www.drugoe-kino.ru/magazine/news2311.htm>.
439. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Борис Викторович Томашевский. – М. : Аспект-Пресс, 1996. – 334 с.
440. Трофименко Т. Аристократичний егоїст та екстремальне кохання [Электронный ресурс] / Тетяна Трофименко // MediaPost on-line. – Режим доступа: <http://mynews-in.net/news/culture/2008/02/06/1314259.html>.
441. Трофименко Т. 2008 й у обіймах кітчу [Электронный ресурс] / Тетяна Трофименко // Буквоїд. – Режим доступа: <http://www.bukvoid.com.ua/reviews/books/2009/01/22/071731.html>.
442. Трофименко Т. Книга про смачний і здоровий фемінізм, національний характер та сучасну культуру [Электронный ресурс] / Тетяна Трофименко. – Режим доступа: <http://news.mediaport.info/culture/2008/48287.shtml>.
443. Трофимова Е. Феномен детективных романов Александры Марининой в культуре современной России / Елена Трофимова // Общественные науки и современность. – 2001. – № 4. – С. 168–177.
444. Троянди в супермаркет / Лариса Чагровська. – К. : Жіночий любовний роман, 2008. – 136 с.
445. Тульчинский Г. Л. Культура в шопе [Электронный ресурс] / Григорий Тульчинский // Нева. – 2007. – № 2. – Режим доступа: <http://hpsy.ru/public/x2960.htm>.
446. Тульчинский Г. Л. Нормативно-ценностное содержание социализации в условиях массовой культуры: российский вариант [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hpsy.ru/public/x2959.htm>.
447. Тух Б. Крутые мужчины и кровожадные женщины: Кто есть кто в русском детективе? / Борис Тух. – Таллинн : КПД, 2006. – 312 с.
448. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 270–281.

449. Тюпа В. И. Художественный дискурс: (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. – Тверь : ТГУ, 2002. – 80 с.
450. Українська популярна література як чергова стратегія «ходіння інтелігенції в народ» [Електронний ресурс] / Підготували А. Лучка, Л. Ганжа, Ю. Поцілуйко. – Режим доступу: <http://cult.for-ua.com/auth/2002/05/07/151755.html>.
451. Український Форум / Українська Література [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.ukrcenter.com/forum/message.asp?message\\_id=165677&forum\\_name](http://www.ukrcenter.com/forum/message.asp?message_id=165677&forum_name).
452. Українські бестселери [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com>.
453. Улыбина Е. В. Субъект в пространстве женского романа / Е. В. Улыбина // Пространства жизни субъекта: Единство и многомерность субъектнообразующей социальной эволюции ; [отв. ред. Э. В. Сайко]. – М. : Наука, 2004. – С. 538–555.
454. Улюра А. Карнавализация феминизма в современной украинской литературе [Електронний ресурс] / Анна Улюра // Феминистская критика: про это и про все. – Режим доступу: [fc.gender-ehu.org/thirteen.htm](http://fc.gender-ehu.org/thirteen.htm).
455. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу» / Ганна Улюра // Слово і Час. – 2005. – № 3. – С. 65–71.
456. Усманова А. Гендерная проблематика в теории культуры // Введение в гендерные исследования : учебное пособие ; [под ред. И. А. Жеребкиной]. – Харьков, 2001. – С. 427–465.
457. Устименко-Косоріч О. А. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / О. А. Устименко-Косоріч; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2008. – 19 с.
458. Устинова Татьяна: интервью [Електронний ресурс] // Навигатор. – Режим доступу: [www.kaskad.ru/ra/navigator.php?id=text/kurort](http://www.kaskad.ru/ra/navigator.php?id=text/kurort).
459. Устинова Т. В. Большое зло и мелкие пакости : [роман] / Татьяна Устинова. – М. : ЭКСМО, 2007. – 352 с.
460. Фантасты современной Украины ; [редакт.-упорядн. І. В. Чорний]. – Харків : Видавничий дім «Інвестор», 2007. – 640 с.
461. Фанфик [Електронний ресурс] // Википедия. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Фанфик>.
462. Федорова Ж. В. Массовая литература в России XIX века: художественный и социальный аспекты // Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых. – Казань, 2003. – С. 203–209.
463. Федюк Т. Тарас Федюк: «Ми – люди Півдня»: інтерв'ю [Електронний ресурс] / Тарас Федюк. – Режим доступу: <http://litavry.pp.net.ua/news/2008-10-05-61>.
464. Филдинг Х. Дневник Бриджит Джонс : [роман] / Хелен Филдинг; пер. с англ. А. Москвичевой. – СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2007. – 347 с.
465. Філологічні семінари. Література і паралітература: де межа? [ред. М. К. Наєнко та ін.] – К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2011. – 140 с.
466. Формат [Електронний ресурс] // Википедия. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/формат>.
467. Форшток А. М. Номо Legens в ХХ веке (к проблеме массового читателя) / А. М. Форшток // Филология. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 2 (1). – С. 274–280.
468. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 397 с.
469. Харитонов Д. В. «Новый журнализм» в сравнительно-исторической перспективе (программы литературного освоения факта в США 1960-х годов и в России 1920-х) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов

- стран зарубіжжя (література США)» / Харитонов Д. В.; Моск. гос. ун-т ім. М. В. Ломоносова. – Москва, 2010. – 22 с.
470. Харлан О. Д. Розвиток жанру ретродетективу в сучасній європейській літературі / О. Д. Харлан // Актуальні проблеми іноземної філології : міжвуз. зб. наук. статей ; [відп. ред. В. А. Зарва]. – Донецьк : Юго-Восток, 2009. – Вип. 4: Лінгвістика та літературознавство. – С. 79–87.
471. Харченко К. Літературу – в маси! / Ксенія Харченко // Книжковий огляд. – 2004. – № 11–12. – С. 64–67.
472. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посібник / Роксана Борисівна Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. (Серія «Альма-матер»).
473. Хвильовий М. Г. Твори. У 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Лист ; [упор. М. Г. Жулинський, П. І. Майдаченко]. – 925 с.
474. Холмський С. Знайти Любу Клименко. Хто вона, авторка першого українського еротичного бестселера? / Славко Холмський // Друг читача. – 2006. – № 17 (8-28 вересня). – С. 4–5.
475. Царева М. Маша Царева: «Марс уже занят, там живе Жанна Агузарова. Можна я остануся на Земле?» [Електронний ресурс] / Маша Царева : інтерв'ю // Marsiada.ru. – Режим доступу: marsiada.ru/360/2326/4321.
476. Царева М. Московский беСтиарий. Болтовня брюнетки / Маша Царева. – М. : РИПОЛ классик, 2007. – 416 с. – (Королева русского chicklits).
477. Цвет фантастики. Могилянський форум > Все, що нас цікавить > Література [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bo.net.ua/lofi/version/index.php/t24326.html>.
478. Цимбал Я. В. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20-30-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Я. В. Цимбал; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
479. Цукерман А. Как написать бестселлер: рецепт приготовления суперромана, которым будут зачитываться миллионы / Альберт Цукерман. – М. : Армада, 1997. – 347 с.
480. Чагровська Л., Смотрич Н. Афера на віллі / Лариса Чагровська, Наталка Смотрич. – К. : Жіночий любовний роман, 2008. – 192 с.
481. Чагровська Л., Шніцар Х. Багаті і бідні / Лариса Чагровська, Христина Шніцар. – К. : Жіночий любовний роман, 2008. – 176 с.
482. Чекалов К. А. Формирование массовой литературы во Франции. XVII – первая треть XVIII века / К. А. Чекалов. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – 248 с.
483. Чернов Г. Ю. К вопросу о постмодернистском подходе к социально-массовым явлениям [Електронний ресурс] / Г. Ю. Чернов // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 29. – Режим доступу: [www.lib.csu.ru/vch/167/008.pdf](http://www.lib.csu.ru/vch/167/008.pdf).
484. Черняк В. Д., Черняк М. А. Заглавия массовой литературы и речевой портрет современника // В. Д. Черняк, М. А. Черняк // Мир русского слова. – 2002. – № 1 (9). – С. 33–39.
485. Черняк М. А. Массовая литература XX века : [учеб. пособие] / М. А. Черняк. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 432 с.
486. Черняк М. «Наше все». Александра Маринина в зеркале современного иронического детектива [Електронний ресурс] / Мария Черняк // Творчество Александры Мариной как отражение современной российской ментальности : сб. статей ; [под ред. Е. И. Трофимовой]. – М. : ИНИОН РАН, 2002. – Режим доступу: [http://www.az.ru/women\\_cd1/html/cherniak.htm](http://www.az.ru/women_cd1/html/cherniak.htm).
487. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики : дисс. ... доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / М. А. Черняк. – СПб., 2005. – 488 с.
488. Честертон Гилберт К. В защиту «дешевого читива» / Гилберт К. Честертон // Честертон Г. К. Писатель в газете. Художественная публицистика. – М. : Прогресс, 1984. – С. 35–39.

489. Честертон Г. К. Как пишется детективный рассказ // Честертон Г. К. Писатель в газете. Художественная публицистика / Гилберт Кит Честертон. – М. : Прогресс, 1984. – С. 301–306.
490. Чижевський Д. Історія української літератури / Дмитро Чижевський ; [авт. передм. М. К. Наєнко]. – К. : Академія, 2003. – 567 с. (Серія «Альма-матер»).
491. Чи цікаві книжки сучасних українських авторів? Український форум Донеччини > Інтереси > Література [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://hatanm.org.ua/forum/index.php?topic=584.0>.
492. Чотири монологи про книжку Тамари Гундорової «Кітч і література»: О. Пронкевич, Р. Харчук, А. Матусяк, В. Неборак // Альманах «ЛітАкцент». – Вип. 2 ; [за ред. В. Панченка]. – К. : Темпора, 2009. – С. 44–57.
493. Чтение в библиотеках России. Информационное издание. Выпуск 6. Развлекательное чтение в библиотеках ; [сост. Э. А. Воронина, А. С. Степанова]. – СПб. : Российская национальная библиотека, 2007. – 144 с.
494. Чупринин С. Жизнь по понятиям / Сергей Чупринин. – М. : Время, 2007. – 768 с.
495. Шапинская Е. Н. Очерки популярной культуры / Е. Н. Шапинская. – М. : Академический Проект, 2008. – 191 с.
496. Шара Л. Світлана Пиркало: «Не думай про червоне» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.pravda.com.ua/news\\_print/2004/9/26/12166.htm](http://www.pravda.com.ua/news_print/2004/9/26/12166.htm).
497. Шарифова С. Ш. Понятие, механизмы и формы жанрового смешения в современной романистике [Електронний ресурс] / Шарифова Салида Шаммед кызы // Электронное научное издание «Актуальные инновационные исследования: наука и практика». – 2010. – № 4. – Режим доступу: [http://actualresearch.ru/nn/2010\\_4/Article/philology/sharifova.pdf](http://actualresearch.ru/nn/2010_4/Article/philology/sharifova.pdf).
498. Шебеліст С. Теоретичні аспекти жанру есею / Сергій Шебеліст // Слово і Час. – 2007. – № 11. – С. 48–56.
499. Шевченко Н. Містичний вальс : [роман] / Наталка Шевченко. – К. : Нора-друк, 2008. – 368 с.
500. Шевчук Б. «Бісить снобізм української літератури» / Богдан Шевчук : інтерв'ю // Львівська газета. – 2008. – № 63 (371). – С. 8.
501. Шестаков В. П. Мифология XX века : критика теории и практики буржуаз. «массовой культуры» / В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1988. – 222, [1] с.
502. Шестакова Е. Г. Теоретичні аспекти співвідношення текстів художньої літератури та масової комунікації : автореф. дис... доктора філол. наук : спец. 10.01.08 «Журналістика»; 10.01.06 «Теорія літератури» / Е. Г. Шестакова; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Ін-т журналістики. – К., 2006. – 44 с.
503. Шичанина Ю. В. Мера женского в современную эпоху: между стервой и антистервой [Електронний ресурс] / Ю. В. Шичанина // Аналитика культурологии. – 2009. – № 3 (15). – Режим доступу: [http://analiculturolog.ru/ru/component/k2/item/330-rticle\\_33.html](http://analiculturolog.ru/ru/component/k2/item/330-rticle_33.html).
504. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе (1914–1933) / Виктор Шкловский. – М. : Советский писатель, 1990. – 544 с.
505. Шкловский В. Б. Избранное. В 2 х т. – Т. 2. Тетива. О несходстве сходного; Энергия заблуждения. Книга о сюжете / Виктор Шкловский. – М. : Художественная литература, 1983. – 640 с.
506. Шкляр В. Елементал : [роман] / Василь Шкляр. – Львів : Кальварія, 2007. – 200 с.
507. Шкляр В. «Коли російські спецслужби розшукували Аллу Дудаєву, ми з нею пили каву в Карпатах» [Електронний ресурс] / Василь Шкляр : інтерв'ю Володимира Панченка // ЛітАкцент. – Режим доступу: <http://www.litakcent.com/index.php?id=379>.
508. Шкляр В. «Нестерпна легкість жанру для наших письменників виявилася найтяжчою» / Василь Шкляр ; [інтерв'ю Яни Дубинянської] // Дзеркало тижня. – 2003. – № 15 (440). – С. 20.
509. Шкляр В. «Свої романи я виношую довго, пишу швидко» [Електронний ресурс] / Василь Шкляр ; [інтерв'ю Сергія Гайдука]. – Режим доступу: <http://h.ua/story/98807>.

510. Шмидт В. Р., Шуршин К. В. Массовая и элитарная культуры в зеркале гендерного похода / В. Р. Шмидт, К. В. Шуршин // Социологические исследования : ежемесячный научный и общественно-политический журнал [гл. ред. Ж. Т. Тощенко]. – М. : Наука, 2000. – № 7. – С. 58–63.
511. Штейнман М. Популярная литература: Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России / М. Штейнман // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – С. 368–371.
512. Щириковская Т. Н. Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990 2000 х : дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Т. Н. Щириковская. – Армавир, 2006. – 188 с.
513. Що таке український бестселер? / В. Панченко, В. Даниленко, В. Шкляр, О. Яровий, Г. Сивокін // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 41–44.
514. Щоткіна К. «Дикі танці»: нова сила для старої Європи / Катерина Щоткіна // Дзеркало тижня. – 2004. – № 20 (22 травня). – С. 1, 16.
515. Що читаєте? (Julijka) Центрик / Львівський форум > Форум > Дозвілля > Книги та література [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://center.lviv.ua/showthread.php?t=325&page=11>.
516. Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // Эйхенбаум Б. М. О литературе. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 375–408.
517. Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Томас Стернз Элиот. – Киев : AirLand, 1996. – С. 241–259 (Citadelle).
518. Эскарпи Р. Революция в мире книг / Р. Эскарпи. – М. : Книга, 1972. – 127 с.
519. Эскивель Л. Шоколад на крутом кипятке / Лаура Эскивель. – М. : Амфора, 2004. – 448 с.
520. Юстес Р. Б. Двадцать правил для пишущих детективы. В современной редакции (фактически, написанные заново) [Електронний ресурс] / Рина Брунду Юстес. – Режим доступу: <http://detectiv.gumer.info/txt/eustace.doc>.
521. About the Romance Genre [Electronic Resource] // Romance Writers of America. – Mode of access : [http://www.rwanational.org/cs/the\\_romance\\_genre](http://www.rwanational.org/cs/the_romance_genre).
522. About WWA [Electronic Resource] // Western Writers of America. – Mode of access : [http://www.westernwriters.org/about\\_wwa.htm](http://www.westernwriters.org/about_wwa.htm).
523. Action (fiction) [Electronic Resource] // Wikipedia, the free encyclopedia. – Mode of access : [en.wikipedia.org/wiki/Action\\_\(fiction\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Action_(fiction)).
524. Altheide D. Media Logic / D. Altheide, P. Snow. – Beverly Hills, CA : Sage Publications, 1979. – 256 p.
525. Amazon.com [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.amazon.com>.
526. Authors and Books: Hall of Fame [Electronic Resource] // Romance Writers of America. – Mode of access : [http://www.rwanational.org/cs/authors\\_and\\_books/hall\\_of\\_fame](http://www.rwanational.org/cs/authors_and_books/hall_of_fame).
527. Avalon Books. Writers Guidelines [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.avalonbooks.com/wrtgdl.html>.
528. Baker Brian. Masculinity in fiction and film: representing men in popular genres, 1945-2000 / Brian Baker. – London ; New York : Continuum International Publishing Group, 2006. – 192 p.
529. Bank Richard D., Glatzer Jenna. The Everything Guide to Writing Nonfiction: All you need to write and sell exceptional nonfiction books, articles, essays, reviews, and memoirs / Richard D. Bank, Jenna Glatzer. – Avon, MA : Adams Media, 2010. – 304 p.
530. Beaujean Marion. Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts / Marion Beaujean. – Bonn : Bouvier, 1964. – 224 s.
531. Becker Eva D., Der deutsche Roman um 1780 / Eva D. Becker. – Stuttgart : Metzler, 1963. – 231 s.
532. Berger Arthur Asa. Popular Culture Genres. Theories and Texts / Arthur Asa Berger. – Newbury Park : Sage Publications, Inc., 1992. – xix, 171 p.



533. Bilker Harvey L., Bilker Audrey L. Writing science fiction that sells / Harvey L. Bilker, Audrey L. Bilker. – Mishawaka, IN, U.S.A. : Librería : Better World Books, 1982. – 159 p.
534. Bloom Clive. Bestsellers: popular fiction since 1900 / Clive Bloom. – Basingstoke and New York : Palgrave MacMillan, 2002. – xiii, 292 p.
535. Bookraina. Інтернет-магазин книг [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bookraina.com>.
536. Boswell James. The life of Samuel Johnson: including a journal of a tour to the Hebrides / James Boswell. – Boston : Carter, Hendee and Co, 1832. – 563 p.
537. Bouricius Ann. The romance readers' advisory: the librarian's guide to love in the stacks / Ann Bouricius. – USA : American Library Association, 2000. – 107 p.
538. Boyer Alain Michel. La Paralittérature / Alain Michel Boyer. – Paris : PUF, 1992. – 127 p.
539. Brannon R. The male sex role: Our culture's blueprint for manhood and what it's done for us lately / R. Brannon // D. David & R. Brannon (Eds.), *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role Reading*. – MA : Addison-Wesley, 1976. – Pp. 1–48.
540. Braun Matt. How to Write Western Novels / Matt Braun. – Cincinnati, Ohio : Writers Digest Books, 1988. – 164 p.
541. Calvino I. The Uses of Literature : [essay] / I. Calvino. – Harcourt, Brace & Company, 1986. – P. 128, 130.
542. Cawelti John G. Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture / John G. Cawelti. – University of Chicago Press, 1976. – 344 p.
543. Cawelti John G. Masculine Myths and Feminist Revisions: Some Thoughts on the Future of Popular Genres / John G. Cawelti // *Eye on the Future: Popular Culture Scholarship into the Twenty-First Century in Honor of Ray B. Browne* [edited by Marilyn F. Motz, John Nachbar, Michael Marsden, and Ronald Ambrosetti]. – Bowling Green State University Popular Press, 1994. – P. 121–132.
544. Cawelti John G. Mystery, Violence and Popular Culture / John G. Cawelti. – A Ray and Pat Browne Book, Popular Press, 2004. – 432 p.
545. Cerasini Marc A. How to Write Horror and Get It Published / Marc A. Cerasini. – Brooklyn, New York : Romantic Times, 1989. – 210 p.
546. Chicklit [Electronic Resource]. – Mode of access : [en.wikipedia.org/wiki/Chick\\_lit](http://en.wikipedia.org/wiki/Chick_lit).
547. Couégnas Daniel. Introduction à la paralittérature / Daniel Couégnas. – Paris : Le Seuil, 1992. – 200 p.
548. Coward Rosalind. Female Desire: Women's Sexuality Today / Rosalind Coward. – London : Paladin Grafton Books, 1984. – [xi], 253 p.
549. Cranny-Francis Anne. Engendered fiction: analysing gender in the production and reception of texts / Anne Cranny-Francis. – Kensington, NSW, Australia : University of New South Wales Press, 1992. – 278 p.
550. Creative nonfiction [Electronic Resource]. – Mode of access : [http://en.wikipedia.org/wiki/Creative\\_nonfiction](http://en.wikipedia.org/wiki/Creative_nonfiction).
551. Cuddy-Keane Melba. Virginia Woolf, The Intellectual and the Public Sphere / Melba Cuddy-Keane. – United Kingdom : University Press, Cambridge, 2003. – 248 p.
552. Dahlgren Peter. Television and the public sphere: citizenship, democracy, and the media / Peter Dahlgren. – London : Sage, 1995. – 176 p.
553. Dietrich Nina. Children of their time: Elizabeth Bennet versus Bridget Jones [Electronic Resource] / Nina Dietrich. – Mode of access : <http://bridgetarchive.altervista.org/children.htm>.
554. Dolby Sandra K. Self-help books: why Americans keep reading them / Sandra K. Dolby. – Urbana : University of Illinois Press, 2005. – 192 p.

555. Domagalski Peter. Trivialliteratur. Geschichte, Produktion, Rezeption / Peter Domagalski. – Freiburg in Breisgau : Herder, 1986. – 128 s.
556. Donawerth Jane. Frankenstein's daughters: women writing science fiction / Jane Donawerth. – Syracuse : Syracuse UP, 1997. – XXVII + 213 p.
557. Dorchester Publishing. Submission Guidelines [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.dorchesterpub.com/Dorch/SubmissionGuidlines.cfm>.
558. Dudovitz Resa L. The Myth of Superwoman: Women's Bestsellers in France and the United States, 1990 / Resa L. Dudovitz. – London; New York : Routledge, 1990. – 224 p. – Bibliography: p. 193–202.
559. eHarlequin.com – Writing Guidelines How to Write the Perfect Romance! [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.eharlequin.com/articlepage.html?articleId=1425&chapter=0>.
560. EGO-Журнал [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ego.com.ua/ru/magazine>.
561. Егоїсти. Інформація про програму [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.egoisty.com/egoist/about/club>.
562. Empik.ua. Інтернет-магазин [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://empik.ua>.
563. Ephron Hallie. Writing and Selling Your Mystery Novel / Hallie Ephron. – Writers Digest Books, 2005. – 256 p.
564. Essays of Robert Louis Stevenson ; [ed. by William Lyon Phelps]. – Rockville, Maryland : ArcManor, 2008. – 132 p.
565. Fenton Natalie. Feminism and Popular Culture / Natalie Fenton // The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism [ed. by Sarah Gamble]. – London – New-York : Routledge, 2001. – P. 84–93.
566. Ferriss S., Young M. Introduction // Chick lit: The new woman's fiction [ed. Susanne Ferriss, Mallory Young]. – New York : Routledge, 2006. – P. 1–16.
567. FIAT для эгоистов [Електронний ресурс] // Sales business. Продажи. – 2006. – № 11. – Режим доступу: <http://www.archive-online.ru/read/salespro/2209>.
568. Flesh Rudolf. A New Readability Yardstick / Rudolf Flesh // Journal of Applied Psychology. – Vol. 32. – № 8 (June 1948). – P. 221–223.
569. Foltin Hans Friedrich. Die Unterhaltungsliteratur der DDR / Hans Friedrich Foltin. – Troisdorf : Kammwegverlag, 1970. – 32 s.
570. Fondanèche Daniel. Paralittératures [Electronic Resource] / Daniel Fondanèche. – Paris : Vuibert, 2005. – 734 p.. – Mode of access : <http://www.bibliosurf.com/Paralitteratures-Introduction>.
571. Forché Carolyn, Gerard Philip. Writing creative nonfiction: instruction and insights from the teachers of the Associated Writing Programs / Carolyn Forché, Philip Gerard. – Cincinnati : Writer's Digest Books, 2001. – 376 p.
572. Formula fiction [Electronic Resource]. – Mode of access : [http://en.wikipedia.org/wiki/Formula\\_fiction](http://en.wikipedia.org/wiki/Formula_fiction).
573. Frantz Sarah S. G. Definition of Paranormal Romance / Sarah S. G. Frantz // Teach Me Tonight. Musings on Romance Fiction from an Academic Perspective [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://teachmetonight.blogspot.com/2007/01/definition-of-paranormal-romance.html>.
574. Frye Northrop Herman. Anatomy of Criticism / Northrop Frye. – New Jersey : Princeton U. Press, 1957. – 400 p.
575. Frye Northrop Herman. The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance / Northrop Frye. – Cambridge : Harvard University Press, 1976. – 199 p.
576. Gallagher Mark. I Married Rambo: Spectacle and Melodrama in the Hoolywood Action film / Mark Gallagher // Mythologies of violence in postmodern media [ed. by Christopher Sharrett]. – USA, Detroit, Michigan : Wayne State University Press, 1999. – PP. 199–226.

577. Galligan Anne. Popular Fiction / Literary Fiction / Popular Fusions: A review of Ken Gelder's Popular Fiction: The Logics and Practices of the Literary Field / Anne Galligan // Australian Humanities Review. – № 39–40. – P. 1–9 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-September-2006/galligan.html>.
578. Gates Philippa. Detecting men: masculinity and the Hollywood detective film / Philippa Gates. – USA, Albany : State University of New-York Press, 2006. – 346 p.
579. Gates Philippa. Detectives / Philippa Gates // Men and Masculinities: a Social, Cultural and Historical Encyclopedia [ed. by Michael Kimmel and Amy Aronson]. – USA, Santa Barbara, CA : ABC-CLIO, 2003. – PP. 216–218.
580. Gelder Ken. Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field / Ken Gelder. – Abingdon : Routledge, 2004. – 192 p.
581. Genre fiction [Electronic Resource] // Wikipedia, the free encyclopedia. – Mode of access : [http://en.wikipedia.org/wiki/Genre\\_fiction](http://en.wikipedia.org/wiki/Genre_fiction).
582. Gerrold David. Worlds of Wonder: How to Write Science Fiction & Fantasy / David Gerrold. – Cincinnati, Ohio : Writer's Digest Books, 2001. – 246 p.
583. Glasburgh Michele M. Chick lit: the new face of postfeminist fiction? A Master's Paper for the M.S. in L.S degree / Michele M. Glasburgh. – November, 2006. – 97 pages // <http://etd.ils.unc.edu:8080/dspace/bitstream/1901/349/1/micheleglasburgh.pdf>.
584. Gledhille Christine. Genre and Gender: The Case of Soap Opera / Christine Gledhille // Representation: Cultural Representations and Signifying Practices [edited by Stuart Hall]. – London : Sage/Open University, 1997. – P. 337–386.
585. Goodman Diane. What is chick-lit? [Electronic Resource] / Diane Goodman. – Mode of access : [www.electronicbookreview.com/thread/writingpostfeminism/gutsy](http://www.electronicbookreview.com/thread/writingpostfeminism/gutsy).
586. Gorrara Claire. The roman noir in post-war French culture: dark fictions / Claire Gorrara. – New York : Oxford University Press, 2003. – 136 p.
587. Green Martin Burgess. Seven types of adventure tale: an etiology of a major genre / Martin Burgess Green. – University Park, PA : Penn State Press, 1991. – 244 p.
588. Green Martin Burgess. The Robinson Crusoe story / Martin Burgess Green. – Pennsylvania UP : University Park, 1990. – 221 p.
589. Guran Paula. Introduction: What Is «Paranormal Romance»? [Electronic Resource] / Paula Guran. – Mode of access : [www.juno-books.com/Paranormal\\_Romance.pdf](http://www.juno-books.com/Paranormal_Romance.pdf).
590. Hackett Alice P. 60 years of Best Sellers, 1895-1955 / Alice Payne Hackett. – New York – London : R.R. Bowker Company, 1956. – 260 p.
591. Harzewski S. Tradition and displacement in the new novel of manners // Chick lit: The new woman's fiction [ed. Ferriss S., Young M.] – New York : Routledge, 2006. – P. 29–46.
592. Hausladen Gary. Places for dead bodies / Gary Hausladen. – USA, Texas : University of Texas Press, 2000. – 212 p.
593. Haycraft Howard. Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story / Howard Haycraft. – New York : Appleton-Century, 1941. – xviii, 409 p.
594. Hayward Susan. Cinema studies: the key concepts / Susan Hayward. – London : Routledge, 2000. – 528 p.
595. Healy Jeremiah. The Rules and How to Bend Them // Writing Mysteries: A Handbook by the Mystery Writers of America / Sue Grafton, Jan Burke, Barry Zeman, Mystery Writers of America. – Writers Digest Books, 2002. – PP. 6–12.
596. Heath Stephen. The Politics of Genre / Stephen Heath // Debating world literature [ed. by Christopher Prendergast, Benedict Richard, O'Gorman Anderson]. – London : Verso, 2004. – P. 163–174.
597. Hendrickson Robert. Encyclopedia of Word and Phrase Origins, Revised and Expanded Edition / Robert Hendrickson. – New York : Facts On File Inc., 1997. – 754 p.

598. Highbrow [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://en.wikipedia.org/wiki/Highbrow>.
599. Hollows Joanne. *Feminism, Femininity and Popular Culture* / Joanne Hollows. – Manchester : Manchester University Press, 2000. – 240 p.
600. Holmes Diana. *Romance and Readership in Twentieth-Century France* / Diana Holmes. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – 154 p.
601. Humble Nicola. *The feminine middlebrow novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism* / Nicola Humble. – Oxford : Oxford University Press, USA, 2004. – 288 p.
602. Huyssen Andreas. *Mass Culture as Woman: Modernism's Other* / Andreas Huyssen // *After the Great Divide*. – Bloomington : Indiana University Press, 1984. – PP. 44–62.
603. Jameson Frederic. *Magical Narratives: Romance as Genre* / Frederic Jameson // *New Literary History*. – 1975. – Vol. 7, No. 1. – Pp. 135–163.
604. Jeffords Susan. *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era* / Susan Jeffords. – USA, New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1993. – 224 p.
605. Johnson David. Introduction to part 1 // *The Popular and the Canonical*. – *Debating Twentieth-Century Literature. 1940–2000* [edited by David Johnson]. – Routledge, 2005. – P. 3–12.
606. *International encyclopedia of men and masculinities* [ed. by Michael Flood]. – New York, NY : Routledge, 2007. – 704 p.
607. Kamerman Sylvia E., Burack Ed. *How to Write and Sell Mystery Fiction* / Sylvia E. Kamerman, Ed Burack. – Writer, 1990. – 181 p.
608. Kestner Joseph A. *Masculinities in British adventure fiction, 1880-1915* / Joseph A. Kestner. – Farnham, Surrey : Ashgate Publishing, 2010. – viii + 213 p.
609. Kestner Joseph A. *Sherlock's Sisters: The British Female Detective, 1864-1913*. – Burlington, VT : Ashgate Publishing, 2003. – VIII+268 p.
610. Klein Kathleen Gregory. *The Woman Detective. Gender and Genre* / Kathleen Gregory Klein. – Urbana : University of Illinois Press, 1988. – 282 p.
611. Kreuzer Helmut. *Trivialliteratur als Forschungsproblem: Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Auklärung* [Electronic Resource] / Helmut Kreuzer // DVjs. – 1967. – № 41. – Pp. 173–191. – Mode of access : [http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kreuzer\\_trivial/kreuzer\\_trivial.html](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kreuzer_trivial/kreuzer_trivial.html).
612. Kungl Carla Teresa. *Creating the Fictional Female Detective: The Sleuth heroines of British Women Writers, 1890-1940* / Carla Teresa Kungl. – Jefferson, N.C. : McFarland&Co., 2006. – 207 p.
613. Lai Selina. Peter Swirski. *From Lowbrow to Nobrow* [Electronic Resource] / (Book review) / Selina Lai // *International Fiction Review*. January 01, 2007. – Mode of access : [http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-32969612\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32969612_ITM).
614. Lanigan Catherine. *Writing the Great American Romance Novel* / Catherine Lanigan. – Allworth Press, 2006. – 240 p.
615. Laurence Janet. *Writing crime fiction: making crime pay* / Janet Laurence. – Studymates Ltd, 2007. – 160 p.
616. Leochko Dave, Rossi Tom. *Guiding Readers Through Non-Fiction: Effective Strategies for Small-Group Instruction* / Dave Leochko, Tom Rossi. – Canada, MB : Winnipeg : Portage & Main Press, 2007. – 180 p.
617. Levin Lawrence W. *Highbrow, Lowbrow: the Emergence of Cultural Hierarchy in America* / Lawrence W. Levin. – Cambridge : Harvard University Press, 1988. – 324 p.
618. Lichtenfeld Eric. *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie* / Eric Lichtenfeld. – Middletown, CT : Wesleyan University Press, 2007. – 383 p.
619. Lippmann Walter. *Public Opinion* / Walter Lippman. – Mineola, USA : Dover, 2004. – 234 p.
620. Lord Albert Bates. *The singer of tales* : [Volume 1 ; Ed. by Stephen Mitchell, Stephen Arthur Mitchell, Gregory Nagy]. – Cambridge : Harvard University Press, 2000. – 307 p.

621. MacCracken Scott. *Pulp: Reading Popular Fiction* / Scott MacCracken. – Manchester; New York : Manchester University Press, 1998. – vi, 209 p.
622. MacCracken Scott. *The field of popular fiction* [Electronic Resource] / Scott MacCracken // *Twentieth Century Literature*. – Summer, 2007. – Mode of access : [http://find-articles.com/p/articles/mi\\_m0403/is\\_2\\_53/ai\\_n24383390](http://find-articles.com/p/articles/mi_m0403/is_2_53/ai_n24383390).
623. Macdonald Dwight. *Masscult and Midcult* / Dwight Macdonald // *Popular Culture: Theory and Methodology. A Basic Introduction* [ed. by Harold E. Hinds, Jr.; Marilyn F. Motz and Angela M. S. Nelson]. – Madison : Popular Press / University of Wisconsin Press, 2006. – P. 9–14.
624. Macdonald Dwight. *Masscult and Midcult* / Dwight Macdonald // *The New York Intellectuals Reader* [ed. by Neil Jumonville]. – New York : Routledge, 2007. – P. 205–222.
625. Marble Anne. *Fantasy, Futuristic and Paranormal Romances* [Electronic Resource] / Anne Marble. – Mode of access : <http://www.writing-world.com/romance/fantasy.shtml>.
626. Marble Anne. *Time Travel Romances* [Electronic Resource] / Anne Marble– Mode of access : <http://www.writing-world.com/romance/timetravel.shtml>.
627. Maryl Maciej. *The Apology of Popular Fiction. Everyday Uses of Literature in Poland* // *Directions in Empirical Literary Studies / In honor of Willie van Peer* [edited by Sonia Zyngier, Marisa Bortolussi, Anna Chesnokova and Jan Auracher; Federal University of Rio de Janeiro / University of Alberta / Kyiv National Linguistic University / University of Munich]. – John Benjamins Publishing Co, 2008. – P. 317–328.
628. McKnight-Tronz Jennifer. *The Look of Love: the Art of Romance Novel* / Jennifer McKnight-Tronz. – Princeton Architectural Press, 2001. – 144 p.
629. Michaels Leigh. *On Writing Romance: How to Craft a Novel that Sells* / Leigh Michaels. – Writers Digest Books, 2007. – 264 p.
630. Middlebrow [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://en.wikipedia.org/wiki/Middlebrow>.
631. Milhorn Howard T. *Writing Genre Fiction: A Guide to the Craft* / Howard T. Milhorn. – US : Universal Publishers, 2006. – 364 p.
632. Mittelberg Ekkehart. *Texte zur Trivialliteratur. Über Wert und Wirkung von Massenware* / Ekkehart Mittelberg, Klaus Peter, Dieter Seiffert. – Stuttgart : Klett, 1976. – 155 s.
633. Modleski Tania. *Femininity as Mas(s)querade: A Feminist Approach to Mass Culture* / Tania Modleski // *Popular Culture: a Reader* [ed. by Raiford Guins and Omayra Zaragoza Cruz]. – Sage Publications Ltd, 2005. – P. 47–54.
634. Modleski Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women* / Tania Modleski. – London, New York : Routledge, 2007. – 176 p.
635. Montcombroux Genevieve, Montcombroux Michael. *Improve Your Romance Writing Skills* / Genevieve Montcombroux, Michael Montcombroux. – Whippoorwill Pr, 2003. – 224 p.
636. Mott Frank Luther. *Golden multitudes: the story of best sellers in the United States* / Frank Luther Mott. – New York : The Macmillan Co, 1947. – 357 p.
637. Munt Sally Rowena. *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel* / Sally Rowena Munt. – London-New-York : Routledge, 1994. – 272 p.
638. *Mystery Writers of America* [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.mysterywriters.org>.
639. Nelson Victoria. *The Secret Life of Puppets* / Victoria Nelson. – Cambridge : Harvard University Press, 2001. – 350 p.
640. Neuburg Victor E. *Popular literature: a history and guide, from the beginning of printing to the year 1897* / Victor E. Neuburg. – London : Woburn, 1977. – 301 p.
641. Neuburg Victor E. *The Popular Press companion to popular literature* / Victor E. Neuburg. – Bowling Green, Ohio : Bowling Green State University Popular Press, 1983. – 207 p.

642. News & Highlights [Electronic Resource] // Western Writers of America. – Mode of access : <http://www.westernwriters.org/news.htm>.
643. Ng Laura. «The Most Powerful Weapon You Have»: Warriors and Gender in La Femme Nikita // Athena's daughters: television's new women warriors [ed. by Frances Early, Kathleen Kennedy]. – Syracuse, New York : Syracuse University Press, 2003. – PP. 105-118.
644. Nickerson Catherine. The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women. – Duke University Press, 1999. – 296 p.
645. Non-fiction [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://en.wikipedia.org/wiki/Non-fiction>.
646. Nusser Peter. Trivialliteratur / Peter Nusser. – Stuttgart : Metzler, 1991. – 163 s.
647. Nutz Walter. Trivialliteratur und Popularkultur / Walter Nutz, Katharina Genau, Volker Schlögell. – Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1999. – 364 s.
648. Paralittérature [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Paralittérature>.
649. Paranormal romance [Electronic Resource] // From Wikipedia, the free encyclopedia. – Mode of access : [http://en.wikipedia.org/wiki/Paranormal\\_romance](http://en.wikipedia.org/wiki/Paranormal_romance). – Title from the screen.
650. Parv Valerie. The Art of Romance Writing: Practical Advice from an International Best-selling Romance Writer / Valerie Parv. – Allen & Unwin, 2005. – 232 p.
651. Pisarek Walery. Retoryka Dziennikarska. Wyd. 3 / Walery Pisarek. – Krakow : Prasa, Książka, Ruch, 1988. – 202 s.
652. Popular Culture: Production and Consumption [ed. by C. Lee Harrington and Denise D. Bielby]. – Wiley-Blackwell, 2000. – 368 p.
653. Radway Janice. Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature / Janice Radway. – Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1984. – 306 p.
654. Rakow Lana F. Feminist Approaches to Popular Culture: Giving Patriarchy its Due / Lana F. Rakow // Cultural Theory and Popular Culture: a Reader [ed. and introduced by John Storey]. – Third Edition. – London, 2000. – PP. 199–214.
655. Rambo: First Blood Part II [Electronic Resource] / By Sylvester Stallone and James Cameron. – Mode of access : [http://www.dailyscript.com/scripts/rambo\\_first\\_blood\\_2.html](http://www.dailyscript.com/scripts/rambo_first_blood_2.html).
656. Rambo Script – Dialogue Transcript [Electronic Resource]. – Mode of access : [http://www.scripto-rama.com/movie\\_scripts/r/rambo-script-transcript-sylvester-stallone.html](http://www.scripto-rama.com/movie_scripts/r/rambo-script-transcript-sylvester-stallone.html).
657. Ramsdell Kristin. Romance fiction: a guide to the genre / Kristin Ramsdell. – Englewood, CO : Libraries Unlimited, 1999. – 435 p.
658. Rivière Jacques, Peyre Henri. The ideal reader: Proust, Freud, and the reconstruction of European culture / Jacques Rivière, Henri Peyre. – USA : TRANSACTION PUBL., 2009. – 282 p.
659. Robert Paul. Le Robert : Dictionnaire de la langue française / Robert Paul. – Paris : Le Robert, 1985. – P. 74. (Vol. 7).
660. Roberts Gillian. You can write a mystery / Gillian Roberts. – Writers Digest Books, 1999. – 128 p.
661. Roberts Thomas J. An Aesthetics of Junk Fiction / Thomas J. Roberts. – Athens : University of Georgia Press, 1990. – 284 p.
662. Romance Writers of America [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.rwanational.org>.
663. Routledge international encyclopedia of women: global women's issues and knowledge [edited by Cheris Kramarae, Dale Spender]. – Routledge, 2000. – 2288 pp.
664. RulezUA > НАШЕ – УКРАЇНСЬКЕ > Українська література [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://rulez.org.ua/forum/showthread.php?t=57>.
665. Saricks Joyce G. The readers' advisory guide to genre fiction / Saricks G. Joyce. – USA : Chicago : American Library Association, 2009. – 387 p.
666. Sayers Dorothy. Dorothy Sayers: The Detection Club Oath [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.sfu.ca/english/Gillies/Eng1383/Oath.html>.

667. Schubart Rikke. Super bitches and action babes: the female hero in popular cinema, 1970-2006 / Rikke Schubart. – Jefferson and London : McFarland Publishers, 2007. – 368 p.
668. Science Fiction and Fantasy Writers of America [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.sfwaweb.org>. – Title from the screen.
669. Sheffy Rakefet. The Eighteenth Century German «Trivialroman» as Constructed by Literary History and Criticism // *Revue de Critique et de Théorie Littéraire*. – Toronto, 1992. – № 12. Texte et Histoire Littéraire. – Pp. 197–217.
670. Slung Michele B. Crime on Her Mind: Fifteen Stories of Female Sleuths from the Victorian Era to the Forties / Michele B. Slung. – New-York : Pantheon Books, 1975. – XXX, 380 p.
671. Storm Bronwyn. Is it a Romance? [Electronic Resource]. – Mode of access : [http://thewildrosepress.com/publisher/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1680&Itemid=70](http://thewildrosepress.com/publisher/index.php?option=com_content&task=view&id=1680&Itemid=70).
672. Strinati Dominic. An Introduction to Theories of Popular Culture / Dominic Strinati. – London : Routledge, 2004. – 286 p.
673. Studien zur Trivialliteratur / Ed. Heinz Otto Burger. – Frankfurt am Main : Vittorio Klosterman, 1968. – VIII+270 s.
674. Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture [ed. by T. Modleski]. – Bloomington; Indianapolis, 1986. – 210 p.
675. Superhero [Electronic Resource] // Wikipedia. – Mode of access : <http://en.wikipedia.org/wiki/Superhero>.
676. Sutherland John. Bestsellers: popular fiction of the 1970's / John Sutherland. – London : Routledge & Kegan Paul Books, 1981. – 280 p.
677. Sutherland John. Reading the Decades: Fifty Years of the Nation's Bestselling Books. – London : BBC Worldwide, 2002. – 192 p.
678. Swirski Peter. From Lowbrow to Nobrow / Peter Swirski. – Montreal : McGill-Queen's University Press, 2005. – 234 p.
679. Swirski Peter. Popular and Highbrow Literature: A Comparative View [Electronic Resource] // *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. – West Lafayette, Purdue UP. – 2003. – Mode of access : <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss4/4>.
680. Symons Julian. The Detective Story in Britain / Julian Symons. – London : Published for the British Council and the National Book League by Longmans, Green, 1962. – 48 p.
681. Thalmann Marianne. Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman / Thalmann Marianne. – Berlin : by E. Ebering in 1923. Nachdruck Nendeln, 1967. – 326 p.
682. The Horror Writers Association [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.horror.org>.
683. The Oxford companion to twentieth-century literature in English [ed. by Jenny Stringer ; introduction by John Sutherland]. – USA : Oxford University Press, 1996. – 751 p.
684. The Romance Genre: The Romance Literature Subgenres [Electronic Resource] // *Romance Writers of America*. – Mode of access : [http://www.rwanational.org/cs/romance\\_literature\\_subgenres](http://www.rwanational.org/cs/romance_literature_subgenres).
685. The Ten Commandments of Detective Fiction. Grobius Shortling's Revised Version [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.mysterylist.com/declog.htm>.
686. The Ten Commandments of Detective Fiction. Howard Haycraft's Rules [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.mysterylist.com/declog.htm>.
687. The Ten Commandments of Detective Fiction. Grobius Shortling Revised Version [Electronic Resource]. – Mode of access : [www.mysterylist.com/declog.html](http://www.mysterylist.com/declog.html).
688. The Wild Rose Press. FAQs. Your guidelines say you only publish romance. What's your definition of a romance [Electronic Resource]. – Mode of access : [http://thewildrosepress.com/publisher/index.php?Itemid=25&id=1681&option=com\\_content&task=view](http://thewildrosepress.com/publisher/index.php?Itemid=25&id=1681&option=com_content&task=view).

689. The Wild Rose Press – Submission Information [Electronic Resource]. – Mode of access : [http://wildrosepress.us/publisher/index.php?option=com\\_content&task=view&id=33&Itemid=44](http://wildrosepress.us/publisher/index.php?option=com_content&task=view&id=33&Itemid=44).
690. Thovéron Georges. Deux siècles de paralittératures / Georges Thovéron. – Liège : CEFAL, 1996. – 576 p.
691. Thurston Carol. The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity. – Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987. – 259 p.
692. Todorov T. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre / T. Todorov; [trans. Richard Howard]. – Ithaca, NY : Cornell University Press, 1975. – 180 p.
693. Todorov T. The Typology of Detective Fiction // Todorov T. The Poetics of Prose / T. Todorov. – Ithaca (N.Y.) : Cornell University Press, 1977. – P. 42–52.
694. Trivialliteratur [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://de.wikipedia.org/wiki/Trivialliteratur>.
695. Vnuk Rebecca. Hip Lit for Hip Chicks / Rebecca Vnuk // Library Journal. – 130.12. – July 2005. – P. 42–45.
696. Waller Gregory A. Rambo: Getting to Win This Time // From Hanoi to Hollywood: the Vietnam War in American film [ed. by Linda Dittmar, Gene Michaud]. – USA: Rutgers University Press, 1990. – Pp. 113–128.
697. Wesley Marilyn C. Violent adventure: contemporary fiction by American men / Marilyn C. Wesley. – Charlottesville and London : University of Virginia Press, 2003. – 212 p.
698. Western Writers of America [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.westernwriters.org>. – Title from the screen.
699. What is Horror Fiction? [Electronic Resource] // The Horror Writers Association. – Mode of access : <http://www.horror.org/horror-is.htm>.
700. What Is Paranormal Romance????? Top Paranormal Romance Authors Define the Sub-Genre! [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://paranormalromance.org/Paranormalromance.htm>.
701. Williams R. Keywords, a Vocabulary of Culture and Society / R. Williams – New York, Oxford University Press, 1985. – 340 p.
702. Wolfe Tom. The New journalism: With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson / Tom Wolfe. – New York : Harper & Row, 1973. – 170 p.
703. Woolf Virginia. Middlebrow // Woolf Virginia. The Death of the Moth, and Other Essays. – London : Hogarth Press, 1942. – P. 113–119.
704. Wrede Patricia C. Fantasy Worldbuilding Questions [Electronic Resource] / Patricia C. Wrede. – Mode of access : <http://www.sfga.org/2009/08/fantasy-worldbuilding-questions>.
705. Writers Guidelines [Electronic Resource] // Avalon Books. – Mode of access : [www.avalonbooks.com/wrtgdl.html](http://www.avalonbooks.com/wrtgdl.html).
706. Wyatt Neal. The Readers' Advisory Guide to Nonfiction / Neal Wyatt. – Chicago : ALA editions, 2007. – 318 p.
707. Zimmermann Hans Dieter. Trivialliteratur? Schema-Literatur. Entstehung, Formen, Bewertung / Hans Dieter Zimmermann. – Stuttgart : Kohlhammer, 1982. – 2 Auflage. – 132 s.
708. 5000 years of popular culture: popular culture before printing [ed. By Fred E. H. Schroeder]. – Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Popular Press, 1980. – 325 p.



# Іменний покажчик

## А<sup>1</sup>

Аверінцев Сергій 73  
Авраменки Олег та Валентин  
Агафонова Наталія 6  
Агеєва Віра 15, 16, 27, 99, 114, 327  
Адамс Джессіка 326  
Адбургем Елісон 87  
Адорно Теодор 7, 13, 82  
Ажаєв Василь 100  
Азімов Айзек 147, 180, 204  
Акунін Борис (Григорій Чхартішвілі)  
5, 30, 45, 50, 130, 240  
Александров Павло 294  
Александрова Наталія 240  
Альтюссер Луї 84  
Амусін Марк 62  
Анастасьєв Микола 6, 41  
Андрусів Стефанія 330, 331, 333  
Андрусяк Іван 7, 70  
Андрухович Софія 327  
Андрухович Юрій  
56, 57, 121, 124, 133, 136, 331  
Анцибор Дар'я 232  
Арбітман Роман (Лев Гурський)  
6, 61, 282  
Арендт Ганна 77  
Арістотель 14, 65  
Арнольд Метью 21, 81  
Арутюнова Наталія 16  
Астахов Павло 55, 203

## Б

Баблюян Завен 49  
Багацька Любов 103  
Баграт Людмила 259  
Багрянний Іван 136, 204

Баєр Гелен 189  
Байдаченко Настя 259  
Байрак Оксана 277  
Байрон Джордж Гордон 294  
Балод Олександр 130, 131  
Баран Євген 7, 133, 137  
Барек Абрам Соул 171  
Барек Ед 171  
Баркер Клайв 147  
Барнес Лінда 193  
Барт Ролан 83, 84  
Батлер Елісон 189  
Батурин Сергій 293  
Баум Лаймон Френк (Едіт Ван Дайн) 18  
Баум Ніна 192  
Бахтін Михайло 17, 148, 203  
Беверлі Джо 179  
Бегбеде Фредерік 295  
Бейкер Меган Сібіл (Лінні Сінклер) 272  
Бейнгарт Ларрі 171  
Бекер Ева Д. 6, 45  
Белуччі Моніка 297  
Бенк Мелісса 326  
Бенк Річард Д. 162  
Беннетт Арнольд 21  
Беннет Тоні 6, 33, 47  
Бенцоні Жюльєтта 300  
Беньямін Вальтер 7, 13, 47, 82, 83  
Беньян Джон 129  
Бентам Джеремі 81  
Бергер Артур Аза 151  
Бердник Олесь 204  
Бережний Василь 204  
Березін Володимир 8, 199, 258, 317  
Березовський Борис 282, 312  
Берк Джеймс Генрі 124  
Берк Ян 188  
Бернард Джессі 88  
Берсенєва Анна (Тетяна Сотникова) 8, 57  
Бессон Люк 224  
Білан Діма 336

<sup>1</sup> Іменний покажчик охоплює основний зміст монографії без списку літератури.

Білбі Деніз Д. 37  
 Білецький Олександр 6  
 Білик Оксана 58  
 Білкер Гарві Л. 171  
 Білоіван Лора 319  
 Білоцерківець Наталка 124, 133  
 Бірчевська Ольга 6  
 Бітон М. С. (Маріон МакЧесні) 325  
 Блер Емма (Ян Блер) 18  
 Блер Джессіка 18  
 Блінкова Ольга 321  
 Блум Гарольд 26, 27  
 Блум Клайв 6, 10, 125, 126  
 Бова Бен 171  
 Бовуар Сімона де 367  
 Бовсунівська Тетяна 144, 146  
 Бодріяр Жан 7, 85, 240, 241  
 Божон Маріон 6, 45  
 Бойе Ален-Мішель 6, 42  
 Бойм Світлана 96, 100  
 Болен Джин Шинода 214  
 Бондар Андрій 334  
 Бондаренко Дмитро 122  
 Бондаренко Марія 23, 24  
 Бондаренко Павло 205  
 Бондар-Терещенко Ігор 337  
 Бородіна Ксенія 336  
 Бортников Сергій 205  
 Бочарова Ольга 8, 199, 257, 260, 262, 270  
 Брайко Олександр 134  
 Брансдон Шарлотта 189  
 Браун Ден 53, 55, 130  
 Браун Мері Еллен 189  
 Браун Метт 172  
 Браун Роджер 20  
 Бредбері Рей 180  
 Брендон Карл 178  
 Бреннон Роберт 207  
 Бронте Емілі 165  
 Бронте Шарлотта 30, 257, 259  
 Бугославська Ольга 6, 264, 282  
 Бузько Ігор 205  
 Булгаков Михайло 133  
 Буличов Кір (Ігор Можейко) 50  
 Бульвер-Літтон Едвард 295  
 Бург Йозеф 105  
 Бурда Борис 359  
 Бурдьє П'єр 20, 22

Бурк Ян 171  
 Буркін Юлій 48  
 Буркова Поліна 365  
 Бурліна Олена 161  
 Бурстін Деніел 129, 132  
 Буссенар Луї 204  
 Бутакова Олена (Айлінель) 57  
 Бушнелл Кендіс 324, 326, 328, 334, 348  
 Бюргер Хайнц Отто 6, 45

## В

Ваєтт Ніл 162  
 Вайль Петро 10, 367, 368  
 Вайльд Оскар 180, 294  
 Вайнер Дженніфер 326  
 Вайнштейн Ольга 8, 11, 199, 256, 257, 266, 267, 297, 302, 320  
 Вайн'ярд Ребекка 171  
 Вайсбергер Лорен 30, 51, 158, 326, 335  
 Валентинов Андрій (Шмалько) 104  
 Валетов Ян 205  
 Валла Лоренцо 294  
 Валуєва Наталія 7  
 Ван Дайн С. С. (Віллард Хантінгтон Райт) 73, 181–186  
 Ван-Дамм Жан-Клод 210  
 Ван Дейк Тойн 16, 17  
 Варикаша Марта 344  
 Васюріна Алла 7  
 Вдовиченко Галина 259, 360  
 Вейнгер Леслі 170  
 Веллс Герберт 54, 121, 203  
 Веннел Педі 13, 84  
 Веремко-Бережний Олег 230  
 Веретельник Роман 16  
 Вержанська Ольга 7  
 Верн Жюль 203, 204, 370  
 Весела Олена 51  
 Веслі Мерілін С. 207  
 Винниченко Володимир 71, 106, 136, 204, 295  
 Винничук Юрій 56, 57, 71, 133, 142, 361  
 Виноградов Володимир 41  
 Винокуров Олександр 104  
 Висоцька Наталія 7, 77, 93, 118  
 Висоцька Юлія 58, 158, 282, 359

- Висоцький Володимир 101  
 Відаль Кармен 85  
 Вікентьєв Ігор 127  
 Вілар Сімона (Наталія Гавриленко)  
 5, 8, 50, 57, 104, 259, 300  
 Вільде Ірина (Дарина Макогон) 71, 259  
 Вільсон Вудро 370  
 Вільчинський Олександр  
 5, 9, 104, 205, 298  
 Вільямс Реймонд 13, 37, 38, 84  
 Вільямсон Джудіт 84  
 Вільямсон Джеррі Н. 172  
 Вінкельман Йоганн 29  
 Вінтер Даглас 179  
 Вінфрі Опра 137  
 Віслов Олександр 30  
 Владко Володимир 204  
 Внук Ребекка 326  
 Во Гілларі 171  
 Вовчок Марко (Марія Вілінська) 105, 136  
 Вокер Кейт 170  
 Вокер Фіона 326  
 Волков Олексій 49, 104, 205  
 Волкова Альона 319  
 Волкотт Джеймс 324  
 Воллер Грегорі 215  
 Воллес Ірвінг 192  
 Володарська Ольга 352  
 Вольський Микола 184  
 Воробйова Тетяна 8, 200, 293, 296, 328  
 Воронина Леся 369  
 Вороніна Елла 202  
 Вуліс Абрам 6, 202, 203, 231  
 Вулф Вірджинія 21, 25, 190  
 Вулф Леонард 21  
 Вулф Томас 163, 346
- J*
- Габоріо Еміль 184  
 Гаврикова Ірина 194, 196, 197, 285  
 Гайсміт Патріція 171  
 Галич Олександр Андрійович 344, 345  
 Галич Олександр Аркадійович 101  
 Галлахер Ріта 170  
 Галл Глорія Т. 87  
 Галл Франц Джозеф 21
- Гамільтон Лорел К. 272  
 Ганжа Леся 111  
 Ганінгс Вікі 165  
 Ганн Джеймс Е. 171  
 Гаррінгтон С. Лі 37  
 Гаусландер Гері 242  
 Гебдідж Дік 13, 84  
 Гебельдон Діана 272  
 Гедеон Роксана 50, 104, 259, 300  
 Гейкрафт Говард 176, 185, 186  
 Гейл Беатріс Форбс-Робертсон 86  
 Гейтс Філіппа 8, 241, 245  
 Гекетт Еліс Пейн 6, 124, 126  
 Гелдер Кен 6, 9, 10, 21–23, 30, 34, 36,  
 38, 47, 51, 54, 146–148, 176, 180  
 Геллахер Марк 210  
 Гелліган Енн 22  
 Гемінгвей Ернест 163  
 Генау Катаріна 45  
 Гендерсон Лорен 326  
 Геніс Олександр 10, 359, 367, 368  
 Генісаретський Олег 370  
 Герасименко Ніна 7, 56  
 Гілі Джеремі 188  
 Гілман Шарлотта Перкінс 86  
 Гінзбург Лідія 72, 344, 345  
 Гіт Стівен 147  
 Гічкок Альфред 9  
 Гламурная Женья 51, 327  
 Гласборо Мішель М. 324, 326  
 Гледхілл Крістін 6, 191, 200  
 Глетцер Дженна 162  
 Глухова Людмила 44  
 Гнатюк Оля 132, 139  
 Гобсон Дороті 87  
 Гоггарт Річард 84  
 Гоголь Микола 61  
 Гол Стюарт 13, 84  
 Голден Венді 325  
 Голдсміт Олівія 326  
 Голлоуз Джоанн 8, 11, 90, 189, 192,  
 198, 200  
 Голмс Діана 8, 199  
 Голобородько Ярослав  
 7, 134, 135, 218, 284  
 Голон Анна і Серж 300  
 Горалік Лінор 241  
 Горбань Світлана 259

- Гордон Вікторія (Аалборг Гордон) 18  
 Гордон Катя 336  
 Горкгаймер Макс 13, 82  
 Горні Карен 256  
 Грабович Григорій 7, 27, 94, 95  
 Грамші Антоніо 84  
 Грант Ванесса 170  
 Графтон Сью 171, 188, 193  
 Грей Зейн 54  
 Гребенюк Тетяна 7, 161, 203  
 Гребінка Євген 105, 204  
 Гримич Марина 4, 5, 10, 82, 57, 104, 205, 259, 281, 283, 293, 295–298, 341  
 Гриньков Володимир 111  
 Гриценко Олександр 7, 11, 92, 94, 105  
 Грін Джейн 326  
 Грін Дженніфер 179  
 Грін Мартін Берджесс 203, 206  
 Грінберг Карл 77  
 Гром'як Роман 7  
 Гудков Лев 6, 11, 33, 47, 59, 62, 79  
 Гудмен Діана 325  
 Гулд Нат 54  
 Гундорова Тамара 7, 8, 11, 16, 26–28, 34, 40, 47, 82, 94, 96, 97, 100, 107, 117, 118, 318, 322, 330  
 Гуран Паула 272  
 Гусєв Андрій 130  
 Ґюґо Віктор 129  
 Гюссен Андреас 85, 86, 97

## D

- Дворецька Єлизавета 116  
 Дебор Гі-Ернст 85  
 Девідсон Кеті 192  
 Девіс Ліндсі 240  
 Дейл Мері 88  
 Дейр Юстіна 179  
 Демська-Будзуляк Леся 5, 10, 49, 58, 102, 261, 262  
 Демська-Кульчицька Орися 5, 10, 49, 58, 102, 261, 262  
 Деньов Катрін 297  
 Денисенко Лариса 5, 52, 104, 115  
 Денисова Тамара 118  
 Деньщикова Марія 319  
 Дереш Любко 56, 110, 121, 122, 136  
 Дерріда Жак 84  
 Дефо Даніель 129, 163, 345  
 Де Шелл Джеффри 324  
 Джеймс Генрі 23  
 Джеймсон Фредерик 17, 85  
 Джейнвей Елізабет 88  
 Джексон Майкл 338  
 Джексон Моллі (Кріс Райан) 18  
 Джеффордс Сьюзан 8, 210  
 Джонсон Девід 21, 37  
 Джонсон Семюел 257  
 Дзюба Іван 138, 139  
 Діброва Володимир 331  
 Дівер Джеффри 173  
 Діґай Тетяна 369, 372  
 Дідковська Дана 9, 104, 198, 205  
 Дізраелі Бенджамін 295  
 Дік Філіп 180  
 Діккенс Чарльз 129, 163  
 Дімаров Анатолій 7, 71  
 Дітріх Ніна 8, 333  
 Дністровий Анатолій 56, 115  
 Добренко Євген 99  
 Догерті Поль С. 240  
 Доктороу Едгар Лоуренс 223  
 Долбі Сандра К. 370  
 Дольд-Михайлик Юрій 204  
 Домагальські Петер 6, 45  
 Домбровська Марія 7, 138  
 Доній Наталія 7  
 Донаверт Джейн 8  
 Донован Джозефін 87  
 Донцов Дмитро 12

- Даглас Енн 87, 193  
 Дайер Джилліан 189  
 Даниленко Володимир 7, 52, 53, 54, 102, 104, 105, 114, 115, 134, 209, 220  
 Данилюк Алла 7  
 Данілова Анна 51  
 Данн Гелен 325  
 Даунінг Ноель 48  
 Дашвар Люко (Ірина Чернова) 5, 52, 259  
 Дашкевич Микола 27, 57  
 Дашкієв Микола 204  
 Дашкова Поліна (Тетяна Поляченко) 57, 194, 196, 283

Донцова Дар'я (Агриппіна Аркадіївна  
Васильєва-Донцова) 5, 9, 30, 51, 55,  
111, 120, 123, 194, 196, 197, 222, 223,  
232, 283, 359

Досвітній Олесь (Олександр  
Скрипаль-Мищенко) 204  
Достоєвський Федір 120  
Драгоманов Михайло 96  
Дрозд Володимир 71  
Дубинянська Яна 7, 117, 130, 131, 149  
Дубін Борис 6, 11, 33, 47, 55, 59, 62, 284  
Дубініна Олена 118  
Дубов Юлій 282  
Дудаєв Джохар 216, 220  
Дудовіц Реза Л.  
8, 11, 125, 128, 129, 132, 137, 190  
Думанська Оксана 290  
Дюма Александр  
29, 30, 45, 48, 202, 204  
Дяченки Марина і Сергій  
49, 102, 104, 105, 117

## Л

Еванс Крістофер 171  
Ейхенбаум Борис 6, 154  
Еко Умберто 7, 45, 62, 64, 83, 120, 223  
Еліот Томас Стернз 21, 28, 371  
Ель Кравчук (Андрій Кравчук) 56  
Ескарпі Робер 59, 127  
Есківель Лаура 360  
Естрада Ріта Клей 170  
Ефрон Геллі 173

## Є

Є Євген 205  
Єльцин Борис 311  
Ємець Дмитро 51  
Єремєєв Валерій 205  
Єсенін Сергій 39  
Єфремов Іван 180  
Єфремов Сергій 27  
Єшкілев Володимир 69

## Ж

Жадан Сергій 57, 110, 330, 331  
Жантієва Діляра 6  
Жарінов Євген 6, 41  
Жвалевський Андрій 51  
Жежера Віталій 334  
Жерар Філіп 163  
Жирмунський Віктор 6  
Жолдак Андрій 56  
Жулинський Микола 11, 69, 118

## З

Забужко Оксана 7, 16, 43, 53, 56, 57, 62,  
100, 106, 133, 136, 217, 223, 280, 281, 290,  
327, 331, 340, 348, 357, 364, 366, 367  
Заверталюк Нінель 288, 290, 360, 365  
Заворотнюк Анастасія 359  
Загідуллїна Марина 6, 48  
Загребельний Павло 71, 133, 135, 136, 204  
Загурська Наталя 340  
Зайфер Дітер 45  
Зак Шеріл 179  
Зарівна Теодозія 280, 290  
Затонський Дмитро 44  
Захаров Олександр 11, 34, 80, 95, 97, 101  
Зборовська Ніла 7, 16, 107, 138, 281  
Земан Баррі 188  
Земан Гаррі 171  
Зенкевич Світлана 277  
Зенкін Сергій 56, 138  
Зеров Микола 99, 136, 137  
Золотько Олександр 111  
Зорїна Світлана 111, 205  
Зоркая Нея 6  
Зуб Іван 79  
Зубрицька Марія 7, 10, 60, 62  
Зюскінд Патрік 45

І

Ібсен Генрік 295  
 Іванцова Міла 259  
 Ігнатенко Микола 6  
 Іздрик Юрій 331  
 Ільїн Ілля 46  
 Іпатова Наталія 272  
 Ірванець Олександр 121  
 Ірвін Вілл 21  
 Істоміна Дар'я 9, 50

Й

Йогансен Майк (Михайло) 98, 204

К

Кабанова Ірина 6, 255, 256  
 Кавелті Джон Дж. 3, 6, 10, 20, 30, 50, 64, 55–57, 68, 75, 80, 89, 150, 154–156, 191–193, 199, 200, 207, 231, 255, 257, 262, 270  
 Кадирова Лариса 118  
 Калинець Ірина 141, 241  
 Калиніна Наталія 272  
 Кальвіно Італо 28  
 Камерман Сільвія Е. 171  
 Камп де Ліон Спранг 171  
 Камю Альбер 244  
 Канетті Еліас 12  
 Капранови Віталій і Дмитро 5, 9, 70, 102, 111–113, 136, 141, 204, 360  
 Карамзін Микола 255  
 Карацула Віталій 103  
 Кард Орсон Скотт 171  
 Карлсон Мелоді 169  
 Карнегі Дейл 370  
 Карпа Ірена 110, 327, 328, 330, 334  
 Картленд Барбара 8, 9, 30  
 Кастл Морт 171  
 Кафка Франц 147  
 Каченко Адріан 97, 204

Квін Еллері (співавтори Даніель Натан і Еммануель Леповські) 174, 180  
 Квітка-Основ'яненко Григорій 94, 105, 258  
 Кебот Мег (Меггін Патрісія) 169  
 Кейс Меріан 326  
 Кейт Елісон 171  
 Кеннер Джулія 51  
 Кер Мадлен (Маріус Габріель) 18  
 Керасіні Марк А. 171  
 Кестнер Джозеф А. 8, 194  
 Кестхейі Тібор 241  
 Ківінов Андрій (Піменов) 245  
 Кідрук Максим 4, 10, 360, 368–377, 381  
 Кізі Кен 163  
 Кіліан Кроуфорд 171  
 Кінг Вірджинія 171  
 Кінг Стівен 5, 30, 54, 72, 102, 106  
 Кінселла Софі (Мадлен Таунлі-Вікхем) 158, 325, 326  
 Кіплінг Редьярд 371  
 Кісь Оксана 303  
 Кісь Роман 139  
 Кітінг Генрі Реймонд Фіцвальтер 171  
 Кларк Артур 180  
 Клименко Люба 9, 57, 115  
 Клугер Даніель 231  
 Кляйн Кетлін Грегорі 8, 194  
 Кобилянська Ольга 27, 259, 280, 351  
 Ковалів Юрій 35, 43, 129  
 Ковальська Ксенія 206  
 Ковард Розалінда 8, 189, 198  
 Кові Елізабет 88  
 Коельо Пауло 55, 120  
 Коен Маргарет 6  
 Кожелянко Василь 115, 133, 141, 205, 240  
 Козлов Євген 6, 18, 30, 57  
 Кокотюха Андрій 4, 5, 7, 9, 10, 52, 103, 104, 107, 108, 115, 122, 133, 135, 204, 205, 208, 223, 225, 227, 230–239, 254, 369  
 Колган Дженні 325  
 Коллінз Джеккі 9, 351  
 Коллінз Уїлкі 174, 204  
 Колошук Надія 345  
 Кон Ігор 304, 306  
 Кон Тайлер 139  
 Конан Дойль Артур 30, 45, 61, 69, 123, 150, 174, 181, 184, 203, 231, 234, 249  
 Конвелл Кент 165

- Кононенко Євгенія 8, 11, 118, 134, 141, 194, 198, 206, 222, 223, 226  
 Кононович Леонід 4, 8–10, 104, 205, 209, 214, 216, 217, 221, 254, 263, 380  
 Копистко Людмила 259  
 Копистянська Нонна 144, 155  
 Копосова Наталія 283  
 Корбер Кетлін 179  
 Корда Майкл 125  
 Корнелюк Інна 279  
 Корній Дара 259  
 Коробко Наталя 198, 259  
 Корольова Тетяна 206  
 Коротич Віталій 361  
 Косіков Георгій 73  
 Костенко Ліна 53, 280, 367  
 Костіна Ганна 11, 38, 39, 74–76, 81, 85, 93  
 Костомаров Микола 96, 105  
 Костюхіна Марина 153  
 Котляревський Іван 94, 359  
 Коул Креслі 272  
 Коцюбинський Михайло 97, 136  
 Кочелаєва Наталія 51  
 Кошелівець Іван 69, 110, 299, 300  
 Кравченко І. 107, 240  
 Кравченко Олександра 240  
 Краєвський Марек 240  
 Крайтон Кетлін 179  
 Крамаре Черіз 189  
 Крамер Марина 352  
 Красовицький Олександр 111–113  
 Крейг Крісті 171  
 Кренц Джейн Енн (Джейн Касл, Аманда Квік) 58, 272  
 Кренц Джудіт 192  
 Кресс Джина 165  
 Крижовецька Оксана 6, 40  
 Крилов-Толстікович Олександр 51  
 Крилова Ірина 319  
 Кримський Агатангел 295  
 Криштальський Андрій 205  
 Крінард Сьюзан 273  
 Крістева Юлія 84  
 Крісті Агата 5, 29, 30, 54, 147, 174, 176, 180, 181, 185, 204, 231, 317  
 Кройцер Гельмут 45  
 Крупка Мирослава 16, 327, 330, 333–335  
 Кубрік Стенлі 224  
 Куеня Даніель 6, 42  
 Кузнецов Сергій 41  
 Кузнецова Тетяна 6, 24  
 Кузьміна Наталія 30  
 Куксон Кетрін 54  
 Куліш Пантелеймон 96, 105, 136, 204  
 Кун Анетта 189  
 Кунгл Карла Тереза 8, 194  
 Купер Джеймс Фенімор 48, 202, 203  
 Купіна Наталія 6, 11, 199  
 Курков Андрій 5, 104, 105, 109–111, 122, 205, 283, 337  
 Курпатов Андрій 293  
 Кухарук Роман 71  
 Кушнарьова Марія 137
- 
- Лавін Джойс і Джим 165  
 Лавкрафт Говард Філіпс 30  
 Лай Селіна 26  
 Л'Амур Луїс 51, 147  
 Лапікури Валерій і Наталя 4, 5, 10, 103, 205, 240–254  
 Лапіна Наталя 259  
 Лаплейс Марія 189  
 Ларина Арина 51  
 Ларссон Стіг 9  
 Лебедєв Вадим 7  
 Лебедєва Віра 93, 95  
 Лебон Гюстав 12  
 Левандовський Борис 205  
 Левінсон Джулі 189  
 Леві-Стросс Клод 83, 363  
 Левченко Олександр 102, 103  
 Левченко Олена 7  
 Лейдерман Наум 161  
 Лель Катя (Катерина Чуприніна) 316, 336  
 Лем Станіслав 26  
 Леман Джой 189  
 Леніган Кетрін 171, 173–175  
 Леонард Елмор 173, 174  
 Леочко Дейв 163  
 Лермонтов Михайло 294  
 Лижичко Руслана 141  
 Лимар Юлія 361, 363  
 Лис Володимир 205

Литвиненко Нінель  
6, 32, 33, 41, 42, 47, 75, 80, 92  
Литвинець Ніна 260  
Литовська Марія 6, 11, 32, 46, 50, 54,  
55, 63, 70, 72, 76, 77, 98, 101, 199  
Литовченко Тимур 102  
Лихачов Дмитро 155  
Лібова Ольга 44  
Лівіс Квінні Дороті 21, 82  
Лівіс Френк Реймонд 21, 82  
Ліппман Волтер 14  
Лістерман Петро 282  
Ліхтенфельд Ерік 210, 215  
Ло Девід Е. 171  
Логвиненко Олена 69, 107  
Логінова Світлана (Лалайт Лоріндель) 57  
Логуші Юрій і Тетяна 103  
Лонгйеар Баррі Б. 171  
Лондон Джек (Джон Гріффіт Чейні) 163,  
203, 370  
Лорд Альберт 65  
Лотман Юрій 6, 11, 20, 24, 30, 34, 47, 154  
Лоуренс Джанет 171  
Лужницький Григорій 204  
Лузіна Лада (Владислава Кучерова)  
4, 5, 10, 103, 105, 346–358, 381  
Луков Володимир 6, 24, 41, 159  
Луков Михайло 6, 24, 41  
Лук'яненко Сергій 5, 48, 50  
Лунгін Павло 282  
Лур'є Катерина 319  
Лучка Анатолій 111  
Льоффлер Зіґрід 31, 32, 60  
Лютій Тарас 7

## *M*

Мазза Кріс 324  
Майданська Софія 280, 331  
Майер Стефані 5, 169, 272  
Майкл Джордж 338  
Майклс Лі 171, 173  
Майнер Мадонна 87  
Майн Рід Томас 203, 238  
Макаров Юрій 4, 10, 105, 205, 346–358  
Макарова Ганна 255, 256  
Макбейн Ед 61  
424

Мақдональд Двайт 13, 21, 25, 35, 77, 78  
Мақдональд Росс 174  
Маккалоу Колін 259  
Маккарті Мері 163  
Маккіавеллі Нікола 294  
МакКрекен Скотт 6, 11, 36, 125, 127, 128  
Маклюен Маршал 85, 138  
МакНайт-Тронц Дженніфер 198  
МакРоббі Анжела 13, 84, 87  
Максимова Тетяна  
8, 199, 262, 266, 267, 321  
Макстед Анна 325, 326  
Малик Володимир 135, 204  
Малишко Андрій 43  
Малкович Іван 70  
Мамфорд Лаура С. 189  
Манбі Кріс 325, 326  
Мант Саллі Ровена 8, 194  
Маньковська Наталія 85  
Марбл Енн 272, 273, 277  
Мариніна Олександра (Марина  
Алексєєва) 5, 9, 30, 50, 11, 194-197,  
223, 250, 283  
Маріані Скотт 171  
Маріуц Ольга 259  
Маркович Володимир 29  
Маркузе Герберт 13, 82  
Маркшем Беріл 163  
Марлітт Євгенія 259  
Мартін Гей Геймер 171  
Мателар Мішель 87  
Матіос Марія 4, 7, 10, 53, 110, 122, 136,  
259, 281–293, 341, 360, 362, 363, 365  
Матусяк Агнешка 118  
Махно Нестор 141  
Мацкевич Петро 111  
Машері П'єр 84  
Медведєв Олександр 9, 205  
Мелорі Томас 369  
Мельник Лідія 337  
Мельникова Ірина 240  
Мельников Микола  
6, 29, 35, 43, 72, 73, 147, 148, 150  
Менцель Біргіт 38, 61–64, 80, 81, 98,  
100, 101, 149, 156  
Мердок Айріс 223, 255  
Меріл Мачей 29  
Мерніт Біллі 171



Метелиця Катя 158, 327  
 Меднікова Марина  
 5, 62, 103, 104, 194, 197, 283  
 Мзаруелов Костянтин 212  
 Мирний Панас (Рудченко) 71  
 Миронюк Андрій 205, 209  
 Митько Ігор 51  
 Михайленко Валентина 259  
 Михайлов Олександр 41  
 Михайлов Петро 209  
 Михайлов Федір 48  
 Михайлова О. 359  
 Мілгорн Г. Томас 148, 156, 172  
 Міллман Лоренс 206  
 Мінаєв Сергій 55  
 Міттельберг Еккегарт 45  
 Мітчелл Маргарет 48, 67, 259  
 Міченер Джеймс 192  
 Міщенко Наталія 7  
 Мкртчян Олександра 293, 297, 298  
 Млиновські Сара 171  
 Модлескі Таня 8, 11, 74, 85, 86, 87, 90,  
 190, 198, 200, 379  
 Моем Вільям Сомерсет 370  
 Мокроусов Андрій 118  
 Моні Джон 14  
 Монкомбрю Женев'єв і Майкл 170  
 Монро Мерілін (Норма Джин Бейкер) 297  
 Монтень Мішель 163  
 Монтеск'є Шарль-Луї де Секонда 345  
 Моретті Франко 6  
 Мориквас Надія 337  
 Моруа Андре (Еміль Ерзог) 353, 354  
 Москвічова А. 329  
 Московічі Серж 12  
 Мотт Френк Лютер 6, 124, 126, 129  
 Мошенська Л. 202  
 Мукерджі Чандра 39, 77, 80  
 Муляр Марина 116  
 Мулярчик Олександр 79  
 Мусієнко Наталія 7, 92, 93  
 Мюллер Герта 223

*H*

Найдорф Майкл М. 153  
 Найт Анжела 171

Найт Деймон 180  
 Найт Індія 326  
 Наливайко Дмитро 344  
 Натан Мелісса 48  
 Нг Лаура 227  
 Неборак Віктор 53, 56  
 Незнанський Фрідріх 5, 50, 243  
 Немировський Євген 131  
 Нестайко Всеволод 70, 136  
 Нечаєва Наташа 327  
 Нечуй-Левицький Іван 71, 136  
 Нікерсон Кетрін 8, 194  
 Никифорова Ірина 6,  
 Нікішина Наталія  
 4, 10, 259, 316, 318, 322, 323  
 Ніколаєв Лев 48  
 Ніколіна Наталія 6, 11, 199  
 Ніл Стів 189  
 Ніцше Фрідріх 120  
 Новиков Володимир 57  
 Нойбург Віктор Едвард 132  
 Нокс Рональд 176, 181, 184, 187  
 Нолан Вільям Ф. 171  
 Нортон Андре (Еліс Андреа) 18, 180  
 Носов Микола 50  
 Нуссер Петер 45  
 Нутц Вальтер 45

*O*

Обухова Ольга 6  
 Овсюк Олександр 7  
 Огоновський Омелян 27  
 Оксенчук Ганна 194  
 Олді Генрі Лайон (Олег Ладиженський і  
 Дмитро Громов) 5, 49, 58, 102, 104, 117  
 Олесь Олександр (Кандиба) 97  
 Олівер Джеймі 359  
 Олійник Світлана 227  
 Олтейд Девід 153  
 Ольжич Олег (Кандиба) 371  
 Ольшанський Дмитро 214  
 О'Ніл Дороті П. 165  
 Орвелл Джордж (Ерік Артур Блер)  
 43, 163  
 О'Рейлі Джексон 58  
 Орнатська Людмила 293

Ортнер Шеррі 88  
 Остін Джейн  
 30, 39, 48, 255, 257, 259, 289, 325, 332  
 Ортеґа-і-Гассет Хосе 12, 43, 82  
 Осс Наталія 158, 282, 285  
 Островський Микола 100  
 Охотнікова Світлана 15

## *П*

Павличко Соломія 7, 16, 27, 107  
 Павлишин Марко 28, 141  
 Павлова Галина 206  
 Памук Орхан 370  
 Панасюк Микола 209  
 Панкєєва Оксана 272  
 Пантук Сергій 69, 360  
 Панченко Володимир 7, 130, 134  
 Парв Валері 170, 174  
 Парецькі Сара 193  
 Паркер Роберт Б. 174  
 Парнюк Тетяна 104, 206  
 Парфенова Анастасія 272  
 Пассеріні Луїза 8  
 Пашковський Євген 331  
 Пек Гаррі Тьюрстон 125  
 Перрі Мілмен 65  
 Петер Клаус 45  
 Петров Микола 27  
 Петрушевська Людмила 195  
 Пилипенко Сергій 99  
 Пиркало Світлана 4, 5, 10, 55, 56, 136,  
 142, 259, 324, 327–335, 340, 342, 351,  
 359–368, 380, 381  
 Писарек Валері 68  
 Підмогильний Валер'ян 295  
 Пікуль Валентин 101  
 Пітерс Елізабет 240  
 Платова Вікторія (Соломатіна) 194  
 Повалій Таїсія 56  
 Поваляєва Світлана 56  
 Погребна Вікторія 16  
 Подлубнова Юлія 161  
 Подолинна Катерина 259  
 По Едгар Аллан 30, 150, 180, 181, 185  
 Покальчук Юрій 56, 115, 116  
 Полеський Денис 51  
 426

Поліненко Вікторія 7, 115, 116  
 Поліщук Олена 118  
 Поліщук Ярослав 7, 27, 97, 101, 115  
 Полякова Тетяна (Рогонова)  
 196, 197, 283, 352  
 Пономарьова Галина 8, 194–196  
 Порошина Марина 327  
 Потаніна Ірина 206  
 Поцілуйко Юлія 111  
 Прокоф'єва Олена 283  
 Пронкевич Олександр 118  
 Пронькіна Ганна 138  
 Процюк Любов 107  
 Процюк Степан 69  
 Пугачова Алла 351  
 Пузій Володимир 116, 117  
 Пульхрітудова Єлизавета 64  
 Пушкін Олександр 56, 61, 294  
 Пушкіна Оксана 256

## *Р*

Радугін Олексій 76  
 Радутний Радій 102  
 Разлогов Кирило 96, 137, 138, 140  
 Райнов Богуміл  
 Райт Вілл 83  
 Раков Лана Ф. 8, 86–88, 90  
 Рамсделл Крістін 272, 273  
 Рева Юлія 7  
 Ревакович Марія 118  
 Ред Патріція 180  
 Редвей Дженіс 8, 11, 87, 90, 192, 198, 200  
 Ремаєва Юлія 6, 324, 325  
 Ренделл Рут (Вайн Барбара) 54  
 Резнікова Діана 319  
 Рибakov Анатолій 133  
 Рижкова Л. 44  
 Рижкова Галина-Параскева 288  
 Рильський Максим 43  
 Римарук Ігор 56  
 Рихло Петро 35, 44, 54, 57, 64, 138, 158  
 Ріверс Франсін 179  
 Рів'єр Жак 203  
 Рігні Джеймс Олівер (Роберт Джордан,  
 Ріган О'Ніл ) 57  
 Ріплі Александра 48

Річардсон Семюел 48, 257  
 Річі Гай 249  
 Роббінс Гарольд 192  
 Робертс Джіліан 188  
 Робертс Томас Дж. 154  
 Робертс Нора (Еліно́р Ауфем-Брінке Вайлдер) 179, 272  
 Робертсон Ліліан 87  
 Робер Поль 42  
 Робскі Оксана 282, 359  
 Рогоза Юрій 111, 205, 283  
 Родик Костянтин 7, 284,  
 Роздобудько Ірен 5, 7, 52, 57, 103, 104,  
 115, 122, 194, 205, 206, 222, 223, 259, 369  
 Розумовська Тетяна 195  
 Ролінг Джоан 5, 48, 51, 53  
 Романчук Леся  
 4, 5, 10, 259, 281, 283, 298–316, 341  
 Ромич Інна 259  
 Росс Ендрю 78  
 Россі Том 163  
 Руденко Сергій 360  
 Рудницька Анжеліка 58, 259, 261  
 Руссо Жан-Жак 163, 255  
 Ручай Ганна 259  
 Рябчук Микола 334  
 Рязанцева Тетяна 118

## С

Сабатіні Рафаель 203, 204, 370  
 Савельєва Віра 291  
 Савицька Олена 319  
 Савкіна Ірина 6, 8, 11, 81, 153, 194, 196  
 Савченко Тетяна 112, 113  
 Саган Франсуаза (Куаре) 255, 317  
 Сазерленд Джон  
 6, 11, 124, 126, 127, 128, 131, 132  
 Саймонс Джуліан 184  
 Самарін Роман 6,  
 Самбук Ростислав 135  
 Саморуков Ілля 6, 11, 20, 34, 36, 47  
 Самохін Ігор 7, 337, 338  
 Самчук Улас 136  
 Санд Жорж (Амандіна Аврора  
 Дюпен-Дюдеван) 317, 357  
 Сандерсон Джилл (Роджер

Сандерсон) 18  
 Санченко Антон 369, 376  
 Саундерс Джин 170  
 Сафронова Ніка 327  
 Свєрбілова Тетяна 7, 100, 118  
 Свєрські Пітер 6, 11, 26, 34, 77, 78, 149  
 Свіфт Джонатан 129, 345  
 Сейерс Дороті 174, 176, 184  
 Сейлор Стівен 240  
 Семенов Юліан (Ляндрес) 101  
 Семиног Людмила 7  
 Семків Ростислав 298  
 Сенкевич Генрік 30  
 Сенкевич Олександр 6  
 Сент-Бов Шарль Огюстен 28  
 Сервантес Мігель 369  
 Сергієв Іван 48  
 Серікс Джойс 11, 160, 206  
 Сєрова Алла (Ванда Сокольна) 4, 5,  
 10, 52, 194, 205, 208, 222, 223, 225,  
 226, 228, 254, 380  
 Сєрова Марина 58, 196  
 Сиваченко Галина 118  
 Сивокінь Григорій 6, 118, 134  
 Симонова Елеонора 112, 113  
 Симонова Тамара 344  
 Сібрук Джон 11, 26, 139  
 Сігал Стівен 210  
 Сіменон Жорж 54, 61, 184, 245  
 Сімпсон Марк 296  
 Сінклер Лінні 272  
 Скаліцкі Михалко 231  
 Скірроу Джілліан 189  
 Скляр Світлана 113  
 Скоринова Олена 319, 320  
 Скотт Вальтер 54, 202  
 Скотт Меліса 171  
 Скрябін Кузьма (Андрій Кузьменко)  
 58, 116, 282  
 Слабошпицький Михайло 114, 204  
 Славнікова Ольга 128  
 Сланг Мішель Б. 8, 194  
 Смирнова Наталія 6  
 Смирнов Ігор 128  
 Сміт Барбара 87  
 Сміт С. Дж. 324  
 Смолич Юрій 204  
 Сняданко Наталка 4, 5, 10, 110, 122,

- 259, 324, 327, 328, 330, 335, 337–340,  
342, 366, 380  
Собчак Ксенія 282  
Соколов Євген 49  
Соколян Марина 117  
Соловей Олег 134  
Соловій Галина 7  
Сорока Петро (Петро Лот) 299  
Соссюр Фердінанд де 83  
Сосюра Володимир 43  
Спендер Дейл 189  
Спенсер ЛаВірл 179  
Співак Рита 161  
Спіллейн Міккі 67, 74, 174  
Спок Бенджамін 128  
Сталлоне Сільвестр 210, 211  
Станчак Ольга 293  
Старицький Михайло 204  
Стаут Рекс 8, 61, 174  
Стек Енді (Енн Рул) 18  
Стендаль (Анрі-Марі Бейль) 294  
Степанова Ганна 202  
Стеценко Станіслав 205  
Стівенсон Роберт Льюїс  
23, 45, 60, 180, 202, 371  
Стіл Даніела (Даніела Фернанда  
Домініка Шулейн-Стіл) 30, 192  
Стокер Брем (Абрам «Брем») 30, 179, 180  
Столлер Роберт 14,  
Сторі Джон 7, 33, 38, 83  
Сторм Бронвін 169  
Стоун Шерон 351  
Страда Вітторіо 33, 59, 62  
Стрінаті Домінік 37, 77  
Стругацький Аркадій 101  
Стругацький Борис 31, 101, 180  
Стужук Олеся 161  
Стусенко Олександр 7, 43, 70, 369, 373, 376  
Суставова Катерина 320  
Сьюлінг Барбара 172  
Сю Ежен (Марі Жозеф Ежен) 62, 202  
Сюзенн Жаклін 106, 192

*Т*

- Табачник Мод 226  
Тальман Маріанна 6, 45  
428

- Таран Людмила 16, 106, 360  
Таранова Анна 8, 78, 194, 197, 200  
Тарнашинська Людмила 118  
Тартаковська Ірина 8, 11, 124  
Таунсенд Сью 325  
Тачмен Гей 15, 87  
Твен Марк (Самюель Клеменс) 30  
Тебешевська-Качак Тетяна 16  
Тинянов Юрій 6, 11, 47, 155  
Тіптрі Джеймс (Еліс Бредлі Шелдон) 18  
Ткачов Сергій 111  
Товерон Жорж 6, 42  
Тодоров Цветан 144–146  
Токарева Вікторія 255  
Толкієн Джон Рональд Руел 30, 116, 369  
Толстая Тетяна 195, 322  
Толстой Лев 56, 61, 129  
Томас Джоді 179  
Томашевський Борис 73, 155  
Томкінс Джейн 192, 193  
Томпсон Гантер 163  
Томпсон Едвард Палмер 84  
Тополь Едуард 9, 243  
Торо Генрі Девід 163  
Торстон Керол 8, 198  
Трофименко Тетяна 7, 284, 293  
Трофимова Олена 8, 194, 195  
Трублаїні Микола (Трублаєвський) 204  
Тульчинський Григорій 6, 11, 47, 54,  
140, 141, 159, 294, 380  
Турчинов Олександр 58  
Тух Борис 6, 214, 245  
Тюпа Віталій 17  
Тютюнник Григорій 71

*У*

- Українка Леся (Лариса Косач-Квітка)  
27, 56, 97, 121, 280, 309  
Ульянов Анатолій 232  
Улибіна Олена 257  
Улюра Ганна 8, 11, 16, 194, 197, 200,  
293, 340, 351, 366, 367  
Унгер Рода 14  
Уракова Ольга 55  
Усманова Альміра  
8, 11, 189, 190, 192, 303

Успенський Едуард 50  
 Устименко-Косоріч Олена 7,  
 Устінова Тетяна 4, 10, 55, 194, 197,  
 208, 223, 232, 239, 282, 293

## Ф

Фаррелл Тіш 171  
 Фаулз Джон 223  
 Федака Сергій 205, 240  
 Федорів (Холодюк) Лариса 206  
 Федорова Жанна 6, 40  
 Федюк Тарас 69  
 Фельські Ріта 328  
 Фентон Наталі 8  
 Феррісс Сюзан 325  
 Фіалко Ніна 259  
 Фіген Крістін 272  
 Фідлер Леслі 11,  
 Філдінг Гелен 10, 30, 48, 158, 324–328,  
 330, 332–335, 349  
 Філдінг Генрі 49  
 Філіпс Сьюзен Елізабет 179  
 Фінкельштейн Леонід 69, 111  
 Фішер Люсі 189  
 Флемінг Ян 62, 83  
 Флеш Рудольф 68  
 Фляйшгауер Вольфрам 240  
 Фоззі (Олександр Сидоренко) 58  
 Фолтін Ганс Фрідріх 44  
 Фонданеш Даніель 6, 42, 159  
 Форше Каролін 163  
 Фрай Нортроп 144, 145, 150, 223  
 Франкель Девід 51  
 Франклін Бенджамін 370  
 Франко Іван 27, 121  
 Фрезьєр-деЛоу Нора Л. 172  
 Фрей Джеймс Н. 171  
 Фрейденберг Ольга 159  
 Фрідан Бетті 87  
 Фройд Зигмунд 12, 247  
 Фуко Мішель 84

## Х

Хабаров Владислав (Балін) 57  
 Хаггард Райдер 371  
 Хакамада Ірина 58, 359  
 Халізов Віктор 35, 42  
 Харжевські Стефані 325  
 Харлан Ольга 240  
 Хартлі Дж. 94  
 Харченко Ксенія 327, 328  
 Харчук Роксана 7, 102, 115, 118, 284, 360  
 Хвильовий Микола (Фітільов) 99, 107  
 Хейгер Джин 171  
 Хеммет Дешіл 66, 74, 105, 174, 184  
 Хмелевська Йоанна (Ірена Барбара  
 Йоанна Кун) 30, 232  
 Хмельницький Богдан 220  
 Ходорковський Михайло 282  
 Холмський Славко 57  
 Хома Анна 104

## Ц

Царьова Маша (Марія Корольова) 10,  
 158, 327, 335–337, 340  
 Цимбал Ярина 98  
 Циммерман Ганс Дітер 6, 45

## Ч

Чагровська Лариса 259  
 Чайковський Андрій 204  
 Чайковський Петро 39  
 Чаландзія Етері 317  
 Чандлер Реймонд 26, 74, 174, 184  
 Чапек Карел 26  
 Чейз Джеймс Хедлі 106  
 Чейні Девід 39  
 Чекалов Кирило 6,  
 Черкасенко Спиридон 204  
 Черних Ольга 282  
 Чернишевський Микола 257  
 Чернов Геннадій 84

Чернов Олексій 6  
 Черняк Марія 6, 11, 13, 20, 36, 41, 47,  
 57, 58, 62, 63, 81, 93, 129, 138, 158,  
 194, 196, 199  
 Честертон Гілберт Кіт  
 45, 170, 176, 181, 182  
 Чехов Антон 61  
 Чижевський Дмитро 94, 140  
 Черногуз Олег 135  
 Чупринін Сергій 6, 11, 24, 25, 45, 51,  
 55, 59, 126, 128, 202, 255  
 Чупринка Григорій 97  
 Чучупака Василь 221

## Щ

Шадсон Майкл 39, 77, 80  
 Шаміль Імам 220  
 Шапінська Катерина 11, 15, 39  
 Шара Люба 327, 328  
 Шаріфова Саліда 161  
 Шварценеггер Арнольд 210  
 Шевченко Наталка (Очкур Наталка)  
 4, 5, 10, 104, 116, 194, 197, 205, 206,  
 259, 273, 277, 279, 341, 380  
 Шевченко Олександр 5, 116, 205, 261  
 Шевченко Тарас 56, 96, 105, 106, 121  
 Шевчук Богдан 112  
 Шевчук Валерій 133  
 Шекспір Вільям 56  
 Шеллі Мері 180  
 Шеріфф Джон Пакстон 171  
 Шестаков В'ячеслав 129  
 Шестакова Елеонора 7,  
 Шилова Юлія 9, 55, 194, 352  
 Шичаніна Юлія 352  
 Шкловський Віктор 6, 17, 154  
 Шкляр Василь 4, 5, 7, 10, 52, 53, 69,  
 104, 109, 110, 115, 134, 135, 136, 205,  
 209, 217–221, 254, 300, 380  
 Шкурупій Гео (Георгій) 204  
 Шльогель Фолькер 45  
 Шмідт Вікторія 88  
 Шніцар Христина 259  
 Шортлінг Гробіус (Едгар  
 Фредерік Джеймс Ваєтт) 187

Шрівер Лайонел 367  
 Шрьодер Фред Е. Г. 92  
 Штейнман Марія 38  
 Шубарт Рікке 8, 208, 229  
 Шумак Наталія 320  
 Шумило Наталя 118  
 Шуршин Костянтин 88

## Щ

Щировська Тетяна 6, 63, 159  
 Щоткіна Катерина 141

## Ю

Юзефович Леонід 240  
 Юстес Ріна Брунду 186, 187  
 Юхно Мар'яна 259

## Я

Якобс Фаррін 171  
 Янг Меллорі 325  
 Ярдлі Кейті 171, 326  
 Яровий Олександр 134  
 Ярош Вікторія 206  
 Ярош Олег 7  
 Ясперс Карл 12  
 Ященко Анна 327

**Філоненко С. О.**

Ф 55      Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія /  
Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. – 432 с.

ISBN 978-966-2569-33-9

Монографія присвячена сучасній українській масовій літературі в аспекті її творення та рецепції. Розглядається проблема формування популярного письменства в Україні, його жанрова система, механізми відтворення жанрових канонів. Предметом аналізу є гендерний дискурс жанрів, репрезентація стереотипів фемінності й маскулінності.

Книжка адресована літературознавцям, викладачам, аспірантам, студентам-філологам. Вона стане в пригоді всім, хто цікавиться сучасним літературним процесом в Україні.

УДК 821.161.2:305 «312»

ББК 83.3.4 Укр

Ф 55

*Наукове видання*

**ФІЛОНЕНКО** Софія Олегівна

*Масова література в Україні:  
дискурс / гендер / жанр*

Монографія

Технічний редактор – Олена ХАТУНЦЕВА  
Фото на обкладинці – Андрій ЧЕПРАСОВ

*Текст подається в авторській редакції*

Підписано до друку 1.07.2011 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Гарнітура «Times New Roman». Друк – лазерний.  
Ум.-друк. арк. 25,11. Обл.-вид. арк. 30,02  
Наклад 300 прим. Вид. № 212. Зам. № 216.

---

**Видавництво «ЛАНДОН–XXI»**

Свідоцтво про реєстрацію: серія ДЦ №159 від 22.10.2010 р.  
83120, м. Донецьк, вул. Петровського, 126а/32  
Тел./факс: (062) 334-49-66, e-mail: elenah66@gmail.com

Надруковано в типографії  
**ТОВ «Цифрова типографія»**  
83121, м. Донецьк, вул. Челюскинцев, 291а