

Нескончаемая лав-стори. Парадигма любви в популярной литературе

Niekończąca się love story. Paradigmat miłości w literaturze popularnej

Zbigniew Trzaskowski

Ключевые слова

аксиология, популярная литература, любовь, парадигма, сакрализация

Słowa kluczowe

aksjologia, literatura popularna, miłość, paradygmat, sakralizacja

Резюме

Статья написана на основании двух произведений Эрика Сигала и является попыткой ответить на вопрос, касающийся мотивов любви в популярной англоамериканской литературе двадцатого века. Любовь в творчестве писателей упомянутого направления является абсолютной истиной и динамикой, способной придать полноту личности, о которой мечтают пары людей. Стратегия сакрализации любви, вписанная в определенное социальное общество, является эквивалентом аморфичной, но сильной потребности реализации аксиологической парадигмы в мире, в котором так много людей, но иногда так трудно встретить человека.

Abstrakt

Artykuł w oparciu o dwa utwory Ericha Segala stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o elementy motywiki miłości w dwudziestowiecznej literaturze popularnej angloamerykańskiego kręgu kulturowego. Miłość w kreacji pisarzy wzmiankowanego nurtu jest prawdą absolutną i dynamizmem, zdolnym przynieść pełnię osobowości, o której marzą pary ludzkie. Strategia sakralizacji miłości, wpisana w określone milieu społeczne, jest ekwiwalentem amorficznej, ale silnej potrzeby realizacji paradygmatu aksjologicznego w świecie, gdzie tak dużo ludzi, a czasami tak trudno o człowieka.

Нескончаемая лав-стори. Парадигма любви в популярной литературе

4 февраля 1970 г. на американском книжном рынке появилась небольшая книга, насчитывающая 131 страницу, около 25 000 слов, разделенная на 22 краткие главы – писательский дебют Эрика Вольфа Сигала, профессора классической литературы в Гарварде, автора исследований, посвященных Плавту и нескольких переводов его комедий с латинского языка. Название романа было таким же кратким, как и его содержание: *Love Story*¹ (История любви), а начинался он с латинского эпиграфа – „*namque...solebatis meas esse aliquid putare nugas*”².

„Счетоводы” литературного успеха подсчитали, что за несколько месяцев десять миллионов американцев прочитало книгу, публикация которой стала в США бестселлером. В Англии и Франции книга также была широко читаема. Права на перевод купили издательства Норвегии, Швеции, Дании, Финляндии, Голландии, Германии, Италии, Испании, Португалии, Греции, Израиля, Польши, Чехословакии, Югославии и Японии. Невозможно подсчитать экземпляры всех ее тиражей. Экранизация *Love Story*, бюджет которой составлял не очень много – 2,2 миллиона долларов – превысила издательский успех и стала одним из наиболее кассовых фильмов последних тридцати лет прошлого века³.

Сюжет был одним из наиболее шаблонных, наиболее эксплуатируемых из всех тридцати шести основных сюжетных линий: двадцатилетний юноша знакомится с девушкой, они влюбляются друг в друга, а потом он переживает смерть любимой, на которой женился. В данном случае юноша – это Оливер Барретт IV, сын богатого бостонского юриста и банкира. Девушку зовут Дженни Кавиллери – она красива и интеллигентна, бедна и порядочна, увлекательна, но без так называемой позиции в обществе, поскольку происходит из среды ремесленников и итальянской волны эмиграции.

¹ Польский перевод романа *Love story*, под названием *O miłości*, автора Anny Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej, появился в 1972 году в издательстве Iskry. Второе издание 1989 года насчитывало триста тысяч экземпляров.

² Обращение в единственном числе из посвящения в его сборнике поэзии: *namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas* Сигал переделал на множественное число.

³ Продюсером 99-минутного фильма в режиссуре Артура Хиллера был Ховард Дж. Мински. Музыка написал Франсис Лэй, оператор – Ричард С. Кратина.

Это все элементы, из которых рождается обычно очередной литературный банал. Молодые люди знакомятся во время учебы в колледже, влюбляются друг в друга, женятся и проживают счастливые дни. Оливер разрывает свои отношения с отцом и больше не получает от него материальную помощь, так как тот недоволен выбором сына. Дженни работает учительницей музыки и оплачивает обучение мужа. Получив диплом, Оливер устраивается на хорошо оплачиваемую работу в нью-йоркской юридической фирме. Приблизительно в это же время врач сообщает им о том, что Дженни больна лейкемией и ей осталось жить недолго. Осознав весь ужас такой ситуации, Оливер обращается к отцу с просьбой одолжить ему денег на лечение жены, но оказывается, что уже поздно. Дженни умирает.

Успех заинтриговал критиков, поскольку банальная, на первый взгляд, повесть с тривиальным сюжетом не держала читателя в напряжении, повествование развивалось в форме реминисценции главного героя, а окончание было известно с самого начала. Эта повесть не отличалась также и особой актуальностью, так как ни одна из насущных текущих проблем не была связана с описываемым в ней хрустальным «миром». Простой стиль, хорошо отражающий язык современной молодежи, не был слишком оригинальным; его можно бы было даже – в зависимости от точки зрения – назвать банально гладким. Наиболее сильной стороной фильма оказался искрометный диалог. Меткие высказывания позволяют в нескольких словах передать характер ярких персонажей. В Истории любви есть много забавных нюансов, почти у каждой сцены своя история. Язык используется для развлечения, и даже развеселения читателя/зрителя, давая ему интеллектуальное удовлетворение⁴. Дженни удивляется, что Оливер не зовет отца по имени. Он отвечает, что не может этого сделать, так как в разговоре с отцом не видит его лица. «Он что, в маске?», – спрашивает Дженни. «В некотором смысле – да», – отвечает Оливер⁵. И он прав. Только в эпилоге отец сбрасывает маску корректности, которую он носил до сих пор, патриархальную маску принадлежности к своему классу, маску позиции в обществе и материального благосостояния, а также ксенофобии.

Творчество Сигала представляет собой противоположность творчеству авторов современной массовой литературы, начиная от авторов

⁴ Многие удачные высказывания из диалогов фильма стали крылатыми в разговорном языке. Особенно польские комедии являются кладезью таких крылатых выражений.

⁵ E. Segal, *Love story, czyli o miłości*, пер. А. Przedpeńska-Trzeciakowska, Poznań 1992, с. 34.

любовного романа *Harlequin* и сценаристов южноамериканских мильных опер и заканчивая создателями бульварных романов. Вся эта литература оперирует набором схем, которые в действительности не имеют ничего общего с реальной жизнью – механизмы, управляющие ходом событий и человеческими поступками являются в такого типа литературе, мягко говоря, сказочными (видимо, поэтому они имеют что-то общее с мифологией), а говоря менее мягко – просто глупыми, так как описывают мир согласно упрощенным и неправдивым правилам. Возьмем в качестве критерия роль случайности в повествовании – чем глупее образ жизни, тем больше невероятных событий и наоборот.

Мы знаем, что сегодня такой вид массового развлекательного творчества не чужд и образованным людям. Мы живем в обществе с обязательной школой, со зрителями глупейших сериалов, большую часть которых составляют интеллигентные люди – люди, окончившие средние и высшие учебные заведения, то есть те, кто пойманные на том, что смотрят такой хлам, показывают всем своим видом, что они выше этого, но ведь на самом деле они этим духовно подпитываются.

Иначе дело обстоит с *Love Story*, которая была создана первоначально как киносценарий, базирующийся на правдивой истории. Идею переделать киносценарий в роман – к этому склонил Сигала литературная агентка Лоис Валлах – он принял без особого энтузиазма. В результате он соединил отдельные эпизоды, оставляя диалоги практически без изменений. Психические переживания героев он ограничил до минимума и не старался их анализировать. Мы знакомимся с ними прежде всего благодаря их поведению и высказываниям. История рассказана от первого лица. Повествователь – это молодой человек, не отличающийся своей речью и взглядами от других обычных студентов, не претендующих на интеллектуалистов. Благодаря такой технике история становится правдоподобной, и даже убедительной, хоть остается тайной, почему она так тронула людей.

Получив рукопись романа, редактор издательства решил, что чего-то в ней не хватает и предложил автору использовать некоторые композиционные приемы: например, начать с конца, а потом вернуться к предшествующим событиям. Ему казалось, что метод *flashback* придаст этой истории вневременной характер, а благодаря введению элемента смерти подчеркнет стихийность молодых героев. Сигал согласился с предлагаемыми изменениями и принялся выбирать принципы компоновки. В результате он написал два вступительных абзаца. Говорят, что написание первого предложения, составленного из десяти слов, оставшихся потом в сердцах многих читателей, заняло у него

четыре дня: «Что можно сказать о двадцатипятилетней девушке, которая умерла?»⁶. Никто не знает, как долго он работал над вторым абзацем, определяющим драматургическую тональность и настроение всего романа, но, без сомнения, простота, воздействующая на фантазию многих очень разных людей, была не только стилистическим приемом.

Книжная публикация романа получила очень разные рецензии: некоторые из них захлебывались восторженностью, другие – проявляли нежелание, а несколько было очень негативных. Поэтому трудно их каким-либо образом упорядочить. Только немногие так называемые серьезные писатели признавались, что прочитали роман. Его яркими противниками были особенно те, чьи книжки соперничали с *Love Story* за место в списке бестселлеров. Многие критики и писатели относились пренебрежительно к этому произведению, считая его сентиментальной ерундой, написанной в меркантильных целях человеком, бесспорно, знающим свое дело, поскольку он вел литературу в университете. Их более всего раздражал читательский успех этой халтуры. Комиссия из пяти человек, признающая ежегодную американскую Издательскую премию за лучший роман пригрозила уйти в отставку, если История любви была бы кандидатом на эту премию. Мнения разделились, так как многие считали роман попыткой возвести мост над пропастью, делившей поколения. И не потому, что он объяснял молодым людям позиции родителей, а потому, что помогал им понять самих себя. Наконец было создано что-то, что нравилось и матери, и дочери, и связывало поколения.

Ирония критиков, испытывающих жалость к глупым киношным завсегдатаям, которые ни в чем не разбираются, не была подтверждена в исследованиях социологов. Анкетирование показало, что в США большинство людей, посещающих кинотеатры, принадлежит к числу наиболее просвещенных и образованных. Общество так же хорошо подготовлено к оценке фильмов, как и большинство профессиональных критиков. Спор продолжался о том, является ли такое явление единичным, или же это проявление новой тенденции. Некоторые высказывали опасения, что появится лавина слащавых романов такого типа. Объективно говоря, *Love story* намечала новую тенденцию, проявляющую себя все более отчетливо. Она выражалась в отходе от господствующей моды (не только в США) на аморфный роман, разбитый на фрагменты, или псевдо-порнографический, к роману, имеющему

⁶ E. Segal, *Love story, czyli o miłości*, пер. А. Przedpeńska-Trzeciakowska, Poznań 1992, с. 5.

композиционную целостность, художественный коммуникативный сюжет, базирующемуся на правдоподобных ситуациях. Люди устали от многочисленных небрежно написанных и посредственных книжек, герои которых не признают никаких моральных ценностей.

К сценам сексуального характера режиссер экранизации приводит зрителя понемногу и не без некоторых препятствий. „У тебя ошибочное убеждение, что я хочу заняться с тобой любовью”, – говорит Оливер. Ответ Дженни: „Ты спрятался за стеклом, за которым тебя нельзя ранить, но нельзя также тебя узнать ближе”⁷. В конце концов однако герои переживают физическую близость. В фильме, в постельной сцене, как это только было возможно в пуританской Америке 70-х годов, была видна только голая спина Дженни, а потом – голая грудь Оливера. Это единственные фрагменты тел героев, которые появляются в целом фильме. Хотя, с другой стороны, замечается уже влияние революции в обычаях конца 60-х годов. Герои занимаются сексом до бракосочетания. Автор *Love Story* связывает сексуальность с „зеленой точкой”, то есть установлением сильной связи с телом, с чувствами, а также восприятием личности партнера, которые запрещают относиться к нему как к средству и инструменту для достижения собственной пользы. „Чистое сердце” возвращает значение признанию „я тебя люблю”, которое произносит и слышит пара героев, признание, окутанное сопутствующей ему тайной. Язык сердца для писателя – это, в широком понимании, язык любви, который выходит за рамки логики и понимания, постигает все. Даже тело. Тот, кто не умеет слушать собственное тело, не умеет слушать также себя самого. Любовь – это состояние гораздо более глубокое и более важное, чем секс. Это умение, состояние души, не только компонент личности, но и личность целиком, которая полнее всего выражается через любовь. Умение давать любовь определяет личную самоидентификацию. Когда ты любишь, имплицитно сообщает читателю Сигал, все диаметрально меняется – в тебе самом и вокруг тебя. Все находит свое место, ты открываешь свое настоящее имя, которое ждало тебя еще до того, как ты появился на свете. Однако любовь ставит перед тобой также жесткие требования, так как ты идешь за собственным гипертрофированным „я”⁸.

И здесь мы находим ответ на вопрос о рецепте успеха, которым пользовался роман о Дженни и Оливере. Все дело в том, что Эрик Сигал затронул проблему искреннего и чистого чувства, которое есть всегда

⁷ Кинофильм „Love Story” (1970), автор сценария Эрик Сигал, режиссёр Артур Хиллер.

⁸ E. Segal, *Love story, czyli o miłości*, пер. А. Przedpełska-Trzeciakowska, Poznań 1992, с. 41.

и у всех людей, а также укоренившегося в психике убеждения, что любовь сильнее смерти. Роман глубоко проникает в сердце потому, что в американских реалиях укоренилась история Золушки, которая становится принцессой, но сразу же после этого умирает. Многие сцены из экранизации книги напоминают сцены из сказочного сна. Например, когда Оливер первый раз произносит слова „я люблю тебя”, а Дженни отвечает ему поцелуем. В другом, почти двухминутном кадре, совсем как в фильмах Бергмана, счастливые влюбленные валяются на снегу, а потом – ежеминутно обнимаясь и целуясь – лепят снеговика⁹.

Выдвижение на первый план смерти героини остается в памяти читателя. В романе связь смерти и любви приобретает вполне однозначный и даже стереотипный характер¹⁰. Смерть Дженнифер

[...] появляется как огромнейшая Жертва, которую она может принести на алтарь Любви, причем они обе взаимодополняются. Эта Любовь – понимаемая по своей сути по-светски – приобретает здесь возвышенный характер, доходя почти до сакрализации. [...] Смерть – Огромнейшая Жертва – также приобретает максимально эмоциональный и возвышенный характер. Это возвышенный характер мелодраматического романса, в котором на образ катафалка накладывается одновременно образ алтаря и любовного ложа¹¹.

Оливер благодаря своей любви к Дженни понял, причем более непосредственно, чем на основании какой бы то ни было теоретической аргументации, что его любимая из-за смерти и после смерти не перестанет существовать, она будет жить в его сознании и воспоминаниях. Сигал представляет действительно наивысший опыт присутствия любимого человека очень сильно. Очень точно такое состояние души выразил Г. Марсель словами: „Любить кого-то – это значит говорить: ты никогда не умрешь”¹². Настоящая любовь дает силу существованию, позволяет существовать, игнорирует границы, установленные для смертельного человека, и даже больше – отрицает смерть как факт и предназначение. Любовь означает «делание» существования полным. Оливер, глядя на любимую, не говорит ей: ты такая красивая, умная, героически переносишь страдания (хоть так и есть на самом деле),

⁹ Кинофильм „Love Story” (1970), автор сценария Эрик Сигал, режиссёр Артур Хиллер.

¹⁰ Сигал умело использует художественную матрицу, известную из легенд и произведений популярной литературы – А: болезнь, Б: прощание с близкими, В: окружение, Г: момент смерти, Д: отчаяние близких.

¹¹ А. Martuszevska, *Wniebowzięcie heroiny*, „Teksty” 1979, № 3, с. 75.

¹² G. Marcel, *Geheimnis des Seins*, Wien 1952, с. 472.

но: хорошо, что ты есть, прекрасно, что ты существуешь. Именно этот факт, не поддающийся рациональной аргументации и дефиниции, характерен для человека, испытывающего любовь, и только благодаря ей. Оливер „расцветает” благодаря любви жены, только теперь он становится собой, и для него начинается новая жизнь: если она меня любит, то существует на самом деле.

Сигал доказал читателям, а особенно критикам, что *Love Story* своим успехом обязана не только стечению обстоятельств. Такое мнение подтвердило продолжение романа под названием *Oliver's Story* (История Оливера, 1977)¹³. Обе книги составляют единое целое. По словам автора, первая написана сердцем, вторая – головой.

В начале романа Эрика Сигала *Oliver's Story* Оливер Барретт все еще переживает смерть жены. Фил Кавиллери, отец Дженни, советует Оливеру жениться, но Оливер целиком уходит в работу, защищая гражданские права людей, которых дискриминируют. Однако он никак не может прийти в себя, поэтому идет к психиатру и рассказывает ему о комплексе вины, возникшем в результате его происхождения из семьи, которая как одна из первых эксплуатировала дешевую рабочую силу. Визит у врача не приносит желаемого результата. Вскоре он встречает Мэрсси Бонвит и чуть не влюбляется в нее. Их совместная поездка в Гонконг приносит разочарование, когда Оливер открывает, что Мэрсси в своих ужасно обустроенных фабриках использует детский труд. Они расстаются, а Оливер уходит из своей ньюйоркской адвокатской фирмы и становится совладельцем фирмы отца.

Написание бестселлеров требует литературного таланта. Тот факт, что популярные писатели романов адаптируют свою прозу ко вкусам массового читателя, – вполне понятен. Популярная проза затрагивает важные вопросы человеческого существования, но не так глубоко, как серьезная литература. Многие литературные критики считали *Love Story* литературно слабым произведением – и парадоксально – проливали над этой книгой море слез.

Одной из причин была, по всей видимости, та, что чтение таких романов как *Love Story* и *Oliver's Story* доставляет удовольствие – что кажется несущественным, пока мы не начинаем понимать, как мало удовольствия (чистого и без морализаторства, окрашенного политкорректностью) дает нам чтение большинства современных романов и рассказов. Во-вторых, эти книги являются романами, а не плачем,

¹³ Польский перевод романа *Oliver's Story*, под названием *Opowieść Oliwera*, автора Jarosława Sokoła, появился в 1992 году в издательстве Podsiadlik-Raniowski i Spółka.

загадками или прощальными письмами самоубийц. В-третьих, они не требуют от читателя анализа смысла собственной жизни, выходя за границы романа. Когда мы читаем о Раскольнике, то неохотно пытаемся постичь темные глубины нашей души. Когда читаем об Оливере Барретте – наша боль полна сострадания, так как отражает правду человеческого существования.

Причины необычайного успеха произведений, о которых идет речь, являются, однако, гораздо более сложными. Эти романы отвечали требованиям своего времени, давая конкретное звучание некоторому аморфному, хоть и сильному, общественному восприятию. Характерные черты американских бестселлеров подробно описала С. Грин в своем исследовании на тему популярной прозы *Books for Pleasure*¹⁴. Сравним эту характеристику с *Oliver's Story*.

Отсутствие отрицательных героев – хотя конечно, можно сказать, что труд детей на фабриках Гонконга является соответствием отрицательного героя, а сам Оливер рассматривает такое явление просто как одну из несправедливостей этого мира. Стремление к порядку реализуется как личное счастье или жизненная стабилизация. Герои просто хотят быть счастливы, а наивысшую меру личного счастья видят в счастье любимого человека. Рано овдовевший отец Дженни, отказываясь от многого в жизни, старается помочь ей в ее жизненном пути. Когда дочь и ее жених сообщают ему, что хотят пожениться, он спрашивает, в каком костеле организовать им венчание. Сам он, являясь итальянским эмигрантом, есть также практикующим католиком. Оказывается, что жених и невеста заключат брак в гражданском учреждении, в присутствии академического служащего. Итальянец с удивлением констатирует факт, что в США живут неверующие люди, но с пониманием относится к выбору молодых. Для него самым важным является счастье его дочери¹⁵.

Отсутствие любых конфликтов абстрактного характера. Абсолютизация чувств и интуиции. Любовь, которая задает ритм всему, готовая посвятить себя для партнера. Дженни заканчивает институт, содержит мужа за свою скромную зарплату учительницы. Для привыкшего к роскоши мужчины это ощутимо, поскольку они оба должны жить более чем в скромных условиях. Когда после окончания учебы он устраивается на работу в известной юридической канцелярии и получает высокую зарплату, настаивает, чтобы жена уволилась с работы и музыкой

¹⁴ S. E. Green, *Books for Pleasure. Popular Fiction 1914-1945*, Bowling Green 1978.

¹⁵ E. Segal, *Love story, czyli o miłości*, пер. А. Przedpeńska-Trzeciakowska, Poznań 1992, с. 72-74.

занималась исключительно для собственного удовольствия. Он покупает билеты в совместное путешествие во Францию, так как помнит, что ранее любимая ради него отказалась от парижской стипендии и, возможно, карьеры¹⁶. Оливер чувствует, что любовь к Дженни была той единственной, а, следовательно, он и Мэрсис никогда не будут счастливы вместе.

Наивность и искренность героя. Оливер – это пылкий индивидуалист. Он не любит старости, считает, что молодости можно завидовать, но для него это период, полный страданий. Нежелание жить в многолюдном городе и переезд в Бостон символизирует возвращение к деревенской Америке. К простой, поддающейся контролю, жизни на малой отчизне. К малым радостям, таким, например, как вложение наколенников и любимой старой рубашки номер 7 и выхода на каток. Мир, представленный в романах *Love Story* и *Oliver's Story* – это мир, лишенный бунтов, эксцессов, конфликтов и экзистенциальных терзаний. Иначе говоря – это банальная, несмотря на появляющиеся препятствия, беззаботная жизнь. Кроме одного экстремального случая – смертельной болезни, которая максимально интенсифицирует переживания читателя/зрителя *Love Story*.

Англосаксонское чувство превосходства. White Anglo-Saxon Protestant – Белый Протестант англосаксонского происхождения. В американской снобистической социальной и бытовой иерархии – лицо, стоящее на наивысшем уровне иерархии. О престиже свидетельствует стипендия Cecyl-a Rhodes-a, учебы в одном из университетов Ivy-League, участие в Корпусе мира. В новом и традиционном понимании Оливер отбрасывает понятия такого рода, подчеркивая этим свою самоидентификацию и личные качества.

Классовый жаргон и разговорная речь. Оливер принадлежит к определенному социальному классу: „Гарвард, 1964 год”. Он говорит на простом языке, чтобы подчеркнуть свою свободу высказывания. Однако он знает, что врожденной благородностью он обязан родителям, и хотя это входит в противоречие со сказанным выше, Оливер остается достойным сыном своего отца. Несмотря на бывшие напряженные отношения поколений, в конце Оливер мирится с родителями. Отец Оливера показывает свое истинное лицо в одной из последних сцен романа. Ранее он показывал свое недовольство по отношению к Дженни, от презрения его удерживало только хорошее воспитание, полученное в родной семье. Теперь, когда он узнает о неизлечимой

¹⁶ E. Segal, *Love story, czyli o miłości*, пер. А. Przedpełska-Trzeciakowska, Poznań 1992, с. 45-46, 119.

болезни, он появляется перед больницей. Но уже поздно, его невестка умерла. Тогда Сигал первый раз показывает, что отец и сын, ранее так сильно ссорившиеся, на самом деле любят друг друга.

Минимальный интерес героя к политике внешнего мира. Он избегает разговоров о текущих политических проблемах и правительственных программах. Правда, он признается, что мечтает стать президентом, но подчеркивает, что в настоящее время предпочел бы учить своих детей ездить на коньках. Появляется классический сюжет американского стиля жизни, в котором люди достигают успеха благодаря своей работе и большим усилиям, но он является своего рода стаффажем для того, чтобы подчеркнуть альтруизм Оливера. Для того, чтобы облегчить Джени физическое терпение и гарантировать любимой безболезненную смерть, герой преодолевает себя и просит отца-миллионера одолжить ему пять тысяч долларов, чтобы купить за них дорогие лекарства¹⁷.

Простота стиля и сюжета этой прозы. Повествование быстрое, наполненное неожиданными поворотами событий, иногда комизмом, иронией, еще чаще – гротеском. Мужчина встречает женщину. Он богат, она бедна. После преодоления препятствий, когда они могут жить долго и счастливо, она скорострительно умирает. Он, молодой и красивый, остается одиноким и безгранично печальным, несмотря на слова жены, что он должен быть веселым вдовцом. Эту мелодраматическую сюжетную линию заканчивает встреча отца с сыном. Оливер, видя в глазах отца любовь, говорит важные слова, что если человек любит, то должен об этом говорить¹⁸. Это предложение является перефразированием слов Джени, которые герой романа услышал после ссоры, которую он ей устроил: тот, кто действительно любит, не будет говорить, что он сожалеет о сделанном. Как легко многим людям представить себя на месте героев Сигала. Большинство из них волей-неволей отождествляется из-за своего положения с бедной Джени.

Из приведенных выше особенностей современного популярного романа о любви следует, что читатели обращают большое внимание на свое благосостояние и круг друзей. Они не теоретизируют на тему мировых событий. Не подвергают сомнению демократию. Не чувствуют большой ответственности за политику и экономику своей страны. В то же время ценят свою независимость, верят в интуицию а также проявляют себялюбие. Поскольку это было достаточно верное определение

¹⁷ E. Segal, *Love story, czyli o miłości*, пер. А. Przedpeńska-Trzeciakowska, Poznań 1992, с. 127-128.

¹⁸ Там же, с. 136.

места, в котором оказалось тогдашнее американское общество, можно сказать, что Сигал понял его правильно. Также и в последнем его элементе – человеческой любви к деньгам. Идея классовости как фактора социального неравенства была элементом бестселлеров периода соц-реализма, но в настоящее время класс определяется наличием денег. С этой точки зрения Сигал пошел в обоих направлениях. Так, как Фицджеральд сказал о Дэйзи в Великом Гэтсби, что в ее голосе звучали деньги. Чем больше Оливер говорит о Мэрси, что она одета в деньги¹⁹, чем больше Оливер и Мэрси говорят о том, что деньги не имеют большого значения, тем более магичной кажется их сила. Деньги „говорят”, „блестят”, превращают добро в зло, имеют свою „внутреннюю красоту” (sic!). Как открыл Сигал, больше бестселлеров написано о деньгах, чем о любви, что объясняет читателю, почему Оливер мог потерять двух девушек, но остаться с деньгами – и далее восторгать читателей. То, что Оливер намерен делать добро при помощи своего состояния, достойно похвалы, но для многих важно осознание, что у него есть это богатство. Более того, он – бизнесмен, и тем самым является наиболее часто встречаемым в американской прозе типом героя, в которого потенциальный читатель хотел бы поверить. Он объединяет в себе капитализм и достоинства характера, а это именно та „story”, которую американцы ждали с нетерпением с момента, когда они смогли впервые продать что-либо первому встречному индейцу.

Сигал в двух анализируемых романах показывает два образа жизни: американский стиль жизни и прагматизм существования *versus* благородство поступков и настоящая любовь, которая сильнее смерти. В течение многих лет растущей популярности *Love Story* еще раз оказалось, что даже наиболее прагматичные идеи и цели должны быть подчинены сугубо человеческой конкретике, что разные вещи важны в жизни, но самая важная из них – это любовь. Поэтому мы имеем дело с убедительным представлением любви для тех, кто не путает духовные искания с ролью, которую бессознательно принимает в обществе; для тех, кто недоволен своей принадлежностью к индоктринированным политкорректным группам, считающим, что знают ответы на все вопросы. Мир *Love Story* является все еще миром зачарованным, таинственным, о котором можно рассказывать и в котором можно жить. Любовь проявляется здесь через встречи, радость, сексуальность, смерть, через то, что незаметно с первого взгляда, что спрятано в тени. Уже во время первой встречи Дженни начинает своеобразную игру, желая как бы оттолкнуть Оливера, но на самом деле привлекает его к себе. Сначала она называет

¹⁹ E. Segal, *Opowieść Oliwera*, пер. J. Sokół, Poznań 1992, с. 61.

его ленивым и глупым „снобом”, упрекает студента Гарварда в незнании слова „полифония”. Через минуту однако, расставаясь с ним, невинно замечает: „Мне нравится твоя фигура”²⁰. Сигал в простой фразе акцентирует парадоксальную правду, что умение чувствовать близость, телесное соединение, прямо пропорционально внутренней свободе. Чем больше человек внутренне свободен, тем больше он умеет любить. Тело как предмет любви дает новое качество личности, детерминирует отношение к любимому человеку. Только в том случае можно говорить о любви, когда люди встретились, дотронулись друг до друга и познали друг друга. Собственно говоря, все то, что человек ищет: близость другого человека, преодоление одиночества, связь с другим человеком может дать только настоящая любовь. Соединение людей с уважением их различий не проходит без некоторого одиночества и одновременно с необходимостью отдать себя полностью партнеру.

В заключение мы хотим повторить тезис, который мы старались доказать: все дело в том, что Эрик Сигал мастерски показал искреннее и глубокое чувство, которое существует всегда и у всех людей. Все остальное, что мы получили, багодаря любви становится даром. В *Love Story* автор дает ее краткую дефиницию: *Love means, never having to say you're sorry* (Тот, кто любит, не должен говорить: извини)²¹.

²⁰ E. Segal, *Love story, czyli o miłości*, пер. А. Przedpeńska-Trzeciakowska, Poznań 1992, с. 9.

²¹ Там же, с. 99.