

МАСОВА ЛІТЕРАТУРА: ВЛАДА ЖАНРІВ І ЖАНРОВИХ КАНОНІВ

У статті розглядається категорія жанру в масовій літературі. Жанр інтерпретований як маркетингова категорія, що визначає поетику та функціонування індустрії популярного письменства. Оглядаються теорії К. Гелдера, П. Свірські, Дж. Кавелті, А. Бергера стосовно жанру, жанрового канону, співвідношення жанру і “формули”. Висвітлено деякі механізми відтворення жанрових канонів через приписи спеціалізованих видавництв, письменницькі самовчителі й діяльність об’єднань літераторів за жанрами.

Ключові слова: жанр, жанровий канон, індустрія популярного письменства.

Sofiya Filonenko. Popular fiction: The power of genres and genre canons

The article deals with the category of genre in relation to popular fiction. Genre is interpreted here as a marketing category which defines both poetics and functioning of the popular fiction industry. The author reviews Ken Gelder's, Peter Swirski's, John Cawelti's, and Arthur A. Berger's concepts of genre and genre canon as well as their ideas on correlation between genre patterns and formulas. The paper also highlights some mechanisms used to reproduce genre canons (publishing houses' guidelines, writer's guides, literary organisations devoted to promoting certain genres, etc.).

Key words: genre, genre canon, popular fiction.

Проблема жанру надзвичайно актуальна в сучасній науці. Це засвідчує поява останніми роками ґрунтовних вітчизняних праць із жанрової теорії: “Жанр, жанрова система у просторі літературознавства” Н. Копистянської (2005), “Основи теорії літературних жанрів” Т. Бовсунівської (2008), низки теоретичних досліджень еволюції конкретних жанрів, жанрової системи творчості окремих письменників. На сьогодні важливим стало висвітлення специфіки функціонування жанру в масовій літературі: саме жанр – ключове поняття для з’ясування її природи.

У зарубіжному літературознавстві поширений термін “жанрова белетристика” (genre fiction), за значенням близький до “масової” або “популярної” літератури – більш звичних сполук для українських науковців. Як саме вирізняють “жанрову белетристику” з-поміж усього масиву літературних творів? Адже зрозуміло, що в загальному значенні будь-який твір красного письменства належить до певного жанру, тому може вважатися “жанровим”. Утім у масовій літературі жанр задекларовано від початку, жанрова приналежність твору “явна і відкрита” [див.: 20], “особливо наголошена” [див.: 1], “цілком очевидна, легко вловна” [19, 42]. Кожна книжка “сигналізує” до читача про свій жанр із полиці книгарні або бібліотеки – форматом, дизайном обкладинки, “блербами”¹. М. Мельников зазначає, що сполучення імені автора, обкладинки й заголовку як “первинних сигналів” жанрово-тематичної приналежності книжки створює ефект жанрового очікування в читача [5, 189].

В індустрії масової літератури жанр, за словами Г. Т. Мілхорна (Howard Thomas Milhorn), – це маркетинговий інструмент, видавнича категорія: “Якщо дві різні книжки названо “наукова фантастика”, покупець передбачає, що вони якоюсь мірою подібні. Якщо читачеві подобається книжка наукової фантастики, то існує більша вірогідність, що він уподобає й наступну книжку цього ж жанру, ніж, скажімо, у жанрі любовного роману. У результаті жанр дозволяє книгопродавцям правильно згрупувати романи у книгарнях, аби читач зміг легко відшукати бажану книжку” [28, 2].

Роль жанру у процесі виробництва і споживання масової літератури глибоко дослідив австралійський професор К. Гелдер (Ken Gelder) у монографії “Популярна белетристика: логіки і практики літературного поля”. Науковець виходить із того, що “популярна белетристика – це, по суті, жанрова белетристика”

¹ “Блерб” (англ. blurb) – лаконічна видавнича анотація, переважно на обкладинці книжки.

[19, 1], вона не дорівнює звичайній сумі текстів, а враховує “виробництво”, “дистрибуцію (разом із промоцією й рекламою)” та “споживання” [19, 2] – ланки, сукупно названі ним “функціонуванням” (processing) літературного поля. У кожній ланці жанр відіграє провідне значення. Саме жанрова приналежність певного тексту зумовлює відповіді на питання: хто видав твір? Як його рекламують? Які витяги з рецензій розташовано на обкладинці? Якою є сама обкладинка, розмір, якість паперу й загальний дизайн книжки? Де її продають? Хто споживає ці тексти? Хто їх, зрештою, оцінює?

Австралійський учений визначає жанр як “наперед-знання”, що його мають і письменники, і читачі, і критики: “Неможливо не лише написати, а й просувати на ринок та продавати, рецензувати або читати детективний роман (приміром) без доброго розуміння історії цього жанру й різноманітних форм його існування” [19, 2]. Саме жанр задає “логіку” і “практику” процесу виробництва популярної белетристики. Автор завжди існує у зв’язці з певним жанром, тому в більшості випадків “жанрова ідентифікація дуже проста. Наприклад, Агата Крісті – авторка детективів, Клайв Баркер пише романи жахів, Айзек Азімов – наукову фантастику (НФ), Луї Л’Амур – вестерни тощо” [19, 40].

На “полі Літератури” (науковець послідовно вживає велику літературу, протиставляючи “високе” письменство “полю популярної белетристики”) жанри відіграють значно меншу роль. Вершинні літературні твори виходять за рамки певного жанру, вирізняючись на тлі масиву жанрової белетристики. К. Гелдер посилається на ідею С. Хіта (Stephen Heath), який в есе “Політика жанру” стверджує, що поле Літератури “заповнене індивідуальними творами”, тоді як поле популярної белетристики (як і інших форм популярних медіа, наприклад, телебачення) структуроване “владою жанрових концепцій” [23, 173]. “Тому твір Літератури, – пише К. Гелдер, – звичайно розглядається радше як автономний, відокремлений та завершений через очевидну унікальність автора, а не як частина розгалуженого та широкого різновиду літератури, приміром, детективної прози” [19, 41].

Австралійський науковець вважає, що жанр організує спосіб читання популярної белетристики. Твір Літератури сприймається як одиничний, автономний і самодостатній, він не призначений започаткувати серію. К. Гелдер аргументує цю думку пасажем із праці В. Нельсон (Victoria Nelson) “Таємне життя маріонеток”, де зазначено, що, наприклад, після знайомства з “Мобі Діком” читач не буде шукати у книгарнях подібні “історії про китів”, а після Кафки – “історії про перетворення людини на комаху” [30, 133]. Однак твір “високої” літератури можна перечитувати неодноразово, адже він – “одиничний”, унікальний (singular), так само, як і читацький досвід, що дає реципієнтові повне задоволення. Зовсім інша справа в царині популярної белетристики. Читач, не отримавши повного катарсису, змушений шукати наступний зразок у тій же серії, у тому самому жанрі. Прочитаний твір відкладається набік, і до нього вже не повертаються. К. Гелдер порівнює читання творів Літератури й популярної белетристики із двома моделями руху: у першому випадку це вертикальний рух у глибину тексту, а в другому – горизонтальне ковзання масивом однотипних текстів [19, 41].

Оригінальну концепцію жанру й жанрового канону в масовій літературі сформулював П. Свірські (Peter Swirski) у книжці “Від lowbrow до nobrow”. Він спирається на теорію ігор² – галузь прикладної математики, здобутки якої використовуються в економіці, політиці та багатьох гуманітарних науках. Жанр для П. Свірські – це “модель ігрової стратегії, що діє протягом гри з літературної інтерпретації, яка є інтерактивною та передбачає взаємозалежність гравців і

² Див. ст. “Теория игр” у “Вікіпедії” [7].

неповноту попередньої інформації” [35, 9]. Гра ведеться за правилами, відкрито задекларованими письменником у творі, які легко “зчитуються” реципієнтом. Звід “правил гри” – це і є жанровий канон. Автор надсилає читачеві певні сигнали, що сприймаються як зумисні й допомагають розпочати інтерпретацію в рамках “правил гри” потрібного жанру. Наприклад, згадка про Скотленд-Ярд, інспектора Грегорі, змалювання сцен злочину “сигналять” читачеві, що треба застосовувати інтерпретативну стратегію детективу.

Поруч із поняттям “жанр” для аналізу масової літератури часто використовують поняття “формула”. Його вживання закріплене авторитетом Дж. Кавелті (John Sawelti), який запровадив формульний підхід до вивчення масової літератури й кіно у праці “Пригода, таємниця і романс³: формульні історії як мистецтво й популярна культура”. У розумінні вченого “формула” – це “структура нарративних чи драматичних конвенцій, що застосовуються в дуже великій кількості творів” [14, 5], “комбінація, або синтез, низки специфічних культурних штампів і більш універсальних оповідних форм та архетипів” [14, 6]. Дж. Кавелті наголошує на тому, що “формула” подібна до традиційного літературознавчого розуміння популярного жанру: “Формулу й 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” [14, 8]. На думку науковця, першою з’являється “формула”, яка розвивається протягом тривалого часу. Уже згодом автори й читачі усвідомлюють “формулу” як самостійний жанр. Ця думка ілюструється Дж. Кавелті на прикладах вестерну й детективу. Їхні “формули” були вигадані ще в XIX столітті, однак повноцінними жанрами вони стали вже у столітті XX-му.

Проте існує й інше розуміння співвідношення “формули” та “жанру” в популярних мистецтвах. Так, американський професор А. А. Берґер (Arthur Asa Berger) описує “формулу” радше як різновид, модифікацію популярного жанру. Дослідник визначив елементи тексту, що складаються у “формулу”, продемонструвавши їх на прикладі вестерну: 1) Час дії. Наприклад, у вестерні – це межа століть, 1800-ті роки. 2) Місце дії. У вестерні це фронтір. 3) Герої. Для вестернів прикметні ковбої, які найчастіше законослухняні, не стрілятимуть першими. 4) Героїні. Їм властиві особливі риси й характеристики. У вестерні це вчительки, офіціантки в салуні тощо. 5) Злодії. У різних типах вестернів різні типи злодіїв: це корумповані шерифи, дикі індіанці, злодії-банкіри чи вбивці-психопати. 6) Другорядні персонажі. У вестерні це городяни, які не можуть захиститися від злодіїв, та дикуни, що намагаються їх підкорити. 7) Сюжети. Вони можуть варіюватися. У вестерні вони пов’язані з відновленням порядку й законності, містять сцени стрілянини, переслідування тощо. 8) Теми. У класичному вестерні це тема правосуддя. 9) Одяг. У вестерні це ковбойські капелюхи, чоботи тощо. 10) Засоби пересування. Вестерну притаманні коні. 11) Зброя. Для вестерна прикметний шестизарядний кольт [11, 30-32]. Подібно А. А. Берґер розклав на частини “формули” наукової фантастики, “крутого” детективу та шпигунського роману.

В основу кожного жанру масової літератури покладено певний канон, який “передбачає як проблемно-тематичну визначеність, так і жорстку структуру, коли за кожним елементом форми закріплений певний зміст... *Канон включає в себе певний тип фабули, освоєння обмеженого поля матеріалу, повторювані типи персонажів і конфліктів, специфічний пафос*” [4, 106]. М. Мельников перераховує такі складові “жанрово-тематичних канонів” масової літератури: сюжетна схема, тематика, набір дійових осіб (підлеглих сюжетній функції),

³ Тут і далі терміном “романс” (англ. romance) позначається любовний, “дамський”, “рожевий” роман як жанр популярної белетристики.

клішовані елементи художньої форми (шаблони, стереотипи, канонічні прийоми) [5, 186]. Подібні складники названо в дороговказі Х. Т. Мілхорна: “Щоб створити уявний світ, який видаватиметься читачеві реальним, письменникові необхідні шість ключових елементів: 1) сюжет, історія, структура; 2) обстановка (тло, декорація); 3) персонажі; 4) точка зору; 5) художня оповідь; 6) тема і предмет” [28, 4].

Відповідно до цих елементів формулюються “закони жанру”, які описують його канон і визначають критерії оцінки нових творів. Б. Менцель (Birgit Menzel) наголошує: “Формульна література може бути адекватно описана лише згідно зі своїми формотворчими жанровими законами” [6, 395]. Скажімо, оцінити вартість детективного або авантюрного роману можна, розглянувши його структуру чи композицію, але не майстерність діалогів чи стилістичну вправність письменника. Для фантастики важливий інший критерій – співвідношення реалістичного / фантастичного елементу: автор має так збалансувати їх, щоб забезпечити читачеві й дистанціювання, й ідентифікацію [6, 395].

Можна сказати, що масова література підлягала своєрідній нормативній поетиці. За словами Б. Томашевського, “завдання нормативної поетики – не об’єктивний опис наявних прийомів, а оціночне судження про них і приписи тих чи тих прийомів як єдино закономірних. Нормативна поетика має за мету навчити, як слід писати літературні твори” [8, 26]. Г. Косиков твердить, що нормативна поетика за своєю спрямованістю не лише телеологічна, а й прагматична, оскільки містить практичні правила написання творів [див.: 2]. 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.

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. Його оригінальність реалізується через принцип варіювання в рамках готового канону (моделі, формули). Жанровий канон масової літератури – доволі жорстке утворення. Якщо письменник відійде від нього (наприклад, “уб’є” когось із пари закоханих у любовному романі або залишить нерозкритим злочин у детективі), читач може відкинути такий текст і відмовиться купувати наступні твори цього автора. Видавництва, спеціалізовані на жанровій белетристиці, не бажають працювати з нестандартними зразками текстів: прибуток від них сумнівний.

Суворість жанрового канону, однак, не стає на заваді залученню до твору елементів інших жанрів, якщо вони не порушують головної схеми. Наприклад, у любовному романі можуть прижитися детективні сюжетні лінії, як, скажімо, у творах Т. Устинової. Унаслідок жанрових експериментів утворюються нові жанри, які поволі відгалужуються від вихідного за умови, що мають комерційний успіх: так сталося із жанрами жіночого, іронічного детективу (відгалуження звичайного детективу) і “цикліт” (відгалуження сучасного романсу).

Які механізми підтримують і відтворюють жанрові канони популярної белетристики? Оглянемо деякі з них.

Назустріч побажанням видавців

Видавництва, спеціалізовані на популярній белетристиці, здебільшого висувають чіткі вимоги до творів кожного жанру. Цікаво, що, діючи так,

видавництво заперечує наявність самих правил. Скажімо, у приписах для авторів романсів видавництва “Арлекін” зазначено: “Немає формули – є лише формат, як і в усій жанровій белетристиці, яка надає простір для творчого самовиявлення, унікального голосу автора та яскравих характерів, що запам’ятовуються. Тому викиньте всі ці кліше у вікно!” [див.: 17]. Видавництво “Авалон” у загальній інформації для авторів романсів подає такі вимоги: “Нам не потрібні старомодні, передбачувані, формульні книжки. Ми шукаємо сучасні характери і свіжі сучасні сюжети та сюжетні лінії” [див.: 40].

А втім докладні норми формулюються й розтлумачуються. Яскравий зразок цього знаходимо на сайті видавництва “The Wild Rose Press” [див.: 37]. Воно випускає кілька серій романсів в електронному та друкованому вигляді. Кожна серія – це якийсь субжанр (жанровий різновид), часто з елементами інших жанрів. Серії названі оригінально – сортами троянд, кожний субжанр асоціюється із трояндою певного кольору чи вигляду: “Малинова троянда” (Crimson Rose) – детектив і “саспенс”⁴; “Ясно-червона троянда” (Scarlet Rose) – еротика; “Магічна троянда” (Faery Rose) – романс із легким елементом надприродного, фентезі й 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.

Бачимо, що видавництво націлилось охопити практично весь спектр жанрових різновидів романсу. Авторів-початківців наполегливо просять перевірити власний текст на приналежність його до романсу. Сутність жанру лаконічно окреслюється трьома пунктами:

- у фіналі твору мають залишитися одна героїня і один герой, які досягають довічного щастя;
- обов’язково мусить бути щасливий фінал – герої довічно щасливі;
- хоча у творі можуть бути другорядні сюжетні лінії, центральна тема має концентруватися навколо героїні й героя та їхнього пошуку кохання [див.: 36].

Потенційних авторів відсилають до статті “Чи це романс?” письменниці Б. Сторм (Bronwyn Storm), де пояснюється природа жанру. Авторка розглядає стрижневі ознаки романсу на прикладах фільму “Пірати Карибського моря” та казки “Красуня і чудовисько” й доводить, що перший сюжет – це пригодницький “action” (бойовик) із романтичними елементами, другий сюжет – класичний для романсів. Щоб перевірити, чи належить твір до романсів, Б. Сторм пропонує своєрідний тест (checklist), складений у вигляді запитань:

Чи сфокусована більша частина історії довкола взаємин героя та героїні?

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?

⁴ *Саспенс* (англ. suspense – напружене очікування) – жанровий різновид детективу, трилера, роману жахів; термін застосовується до творів кіно, літератури, під час сприймання яких глядач/читач перебуває у стані тривоги, хвилювання.

Чи мають вони обоє 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 вони єдині, про які хоче дізнатися читач?

Чи є Щасливий фінал, що зображує довічне кохання?

Якщо наявні другорядні персонажі, то чи вони справді другорядні? Чи не домінують вони? Чи їхні історії – радше додаток, але текст на них не сфокусовано?

Якщо існує другорядна сюжетна лінія, то чи допомагає 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? [34].

Якщо на всі питання відповідь позитивна, текст справді належить до жанру романсу. Так видавництво виразно окреслює рамки жанру і проводить межі між жанрами: навіть якщо в романі наявні елементи фентезі, чи “саспенсу”, чи вестерну, романс позначений домінуванням любовного сюжету, взаємин героїні та героя.

До кожної серії прописано певні вимоги. Вони можуть стосуватися, приміром, хронотопу. У серії “Американська троянда” сюжет має описувати такі відтинки американської історії, як-от: війна французів та індіанців, колоніальна Америка, Американська Революція, війна 1812 року, війна між штатами, доба Реконструкції, світанок нового століття. У романах серії “Англійська чайна троянда” дія має відбуватися на луках Шотландії, на Смарагдовому острові (Ірландія), в елегантних бальних залах доби Регентства. Однак події мають розгортатися 1900 року й не відбуватися в Америці.

Субжанри часом мають чіткі правила щодо героїв: для “Американської троянди” це сміливі герої й героїні, які змагаються за свободу та засновують новий світ, це ніжні південні красуні із залізним характером і галантні джентльмени, які зводять їх з розуму. Для серії “Троянда-кактус” протагоністи – мешканці західних районів у 1800-х роках, дозволяються й індіанці. Для “В'юнкої троянди” героїні від 14 до 19 років, а для “Останньої троянди літа” – зрілі жінки віком понад 30 років, сильні характером, і солідні чоловіки. У серії “Жовта троянда” серед героїв обов'язково мають бути ковбої. Деякі субжанри надають авторам більшу свободу у виборі героїв: наприклад, у серії “Троянда кольору шампанського” можна друкувати твори про будь-яких осіб незалежно від місця їхнього мешкання, етнічної приналежності, сімейного стану: “Вони можуть бути самотніми батьками, директорами підприємств чи бібліотекарями в маленькому містечку” [див.: 37].

Деякі серії вимагають історичної точності: історичні романи, романси-вестерни; про це окремо зазначено у вимогах. Різняться 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” [див.: 37]), а підліткова серія “В'юнка троянда” взагалі накладає заборону на зображення сексуальних стосунків, дозволено хіба що поцілунки. Правила для субжанрів регламентують мову: вона повинна зберігати місцевий колорит, як у романсі-вестерні, чи правдиво відбивати розмови сучасних тінейджерів. Установлюючи правила для письменників, видавництво апелює до зразкових творів у певному субжанрі: наприклад, потенційним авторам “В'юнкої троянди” радять почитати такі твори,

як “Щоденники принцеси” Мег Кебот, “Сутінки” Стефані Майер, “Щоденник дівчини-тінейджера” Мелоді Карлсон, книжки про Ненсі Дрю як взірцеві.

Отже, жанрові приписи видавництва зумовлені їхньою маркетинговою стратегією та покликані зорієнтувати потенційних авторів на інтереси конкретної цільової групи читачів.

Жанрова абетка для “чайників” та “ідіотів”

Норми поетики для певних жанрів устанавлюються й підтримуються за допомогою самовчителів для письменників щодо написання творів різних жанрів. Поява таких видань була закономірною для індустрії масової літератури. Ще 1925 р. в есе “Як пишеться детективне оповідання” Г. К. Честертон дивувався, що заголовок його нариса “наразі не визирає на нас із кожної книжкової ятки” [9, 35]. Буквально за кілька десятиліть письменницькі самовчителі заповнили ринок. Вони з’являються систематично, і їхня кількість для кожного жанру обраховується десятками. Існують загальні поради з написання “жанрової прози”, приміром, “Написання жанрової белетристики: посібник із ремесла” Г. Т. Мілхорна [28]. Однак більшість видань розкриває секрети майстерності створення текстів певного жанру: “Мистецтво написання романсу: практичні поради від авторки романсів – міжнародних бестселерів” В. Парв [31]; “Написання детективу: як зробити злочин прибутковим” Дж. Лоуренс [26]; “Чарівні світи: як писати наукову фантастику й фентезі” Д. Джерролда [21]; “Як писати вестерни” М. Брауна [13] та ін.

Ці книжки мають практичне спрямування й демонструють технологічний підхід до літератури. Їхні автори переконані, що навчити літературному ремеслу можна кожного, адже посібники адресовані не фаховим письменникам, а любителям – звідси їх вихід у серії “для чайників” (dummies), “керівництво для ідіота” (idiot’s guide). Дилетанта слід переконати у спроможності стати справжнім письменником і створити потрібний твір – звідси спонукально-імперативні інтонації в назвах самовчителів: “Ви можете написати детективну історію” С. Е. Камерман, Е. Барека [24]; “Удосконалюйте свої вміння написання романсів” Ж. та М. Монкомбрю [29]. Впадає в очі орієнтація видань на ринок: у назвах звучить не просто “як написати”, але “як продати” (опублікувати, знайти видавця, зробити жанр прибутковим), наприклад: “Написання наукової фантастики, що добре продається” Г. Л. Білкера, О. Л. Білкер [12], “Як написати роман жахів та опублікувати його” М. А. Керасіні [15], “Написання романсу: як змайструвати роман, який добре продається” Л. Майклс [27]. Нерідко поради створюють письменники, успішні в тому чи тому жанрі, чие літературне ім’я міцно прив’язане до нього – тоді воно виносить у заголовок. Так підтримується традиція – жанрові закони передаються від одного покоління авторів до другого, від профі до новачків.

Як саме видання цього типу утверджують і відтворюють жанровий канон? Насамперед у кожному poradнику дається просте і зрозуміле визначення жанру. Так, у згаданій книжці Л. Майклс в одному з початкових розділів “Що таке любовний роман?” проведено 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, хоч би якими важливими вони були, другорядні стосовно теми стосунків... На противагу цьому в інших романах із романтичними елементами любовна історія не перебуває в центрі уваги” [27, 2]. Л. Майклс пропонує уявний експеримент: треба “вийняти” історію кохання із сюжету. Якщо решта подій не матимуть сенсу й не складатимуться в послідовну історію, то це романс. Якщо ж і без любовної історії сюжет не втрачає смислу – це інший жанр.

Професійні письменники орієнтують початківців на “свого” читача, подають його узагальнений портрет. Скажімо, К. Леніган у книжці “Як написати Великий Американський Роман” описує жінку – читачку любовних романів: вона віддана жанрові, витрачає на читання багато часу і грошей. Вона розумна, має непогану освіту, щаслива у шлюбі чи у тривалих стосунках. Читає задля розваги. Активна в житті, 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 [25, IX]. К. Леніган згадує про чоловіків, які нишком читають романи, особливо з елементами детективу чи трилера. Однак вона закликає майбутніх письменниць не обманювати себе: “...Аудиторія, для якої ви пишете, переважно жіноча. У неї жіночі проблеми, судження, інтереси й потреби” [25, X].

Аби ствердити жанровий канон, автори порадників дають списки зразкових книжок для читання. Візьмімо для прикладу “Як написати і продати ваш детективний роман” Х. Ефрон. Початківцю рекомендують перелік детективів для ознайомлення: “Ви можете багато чого навчитися від майстрів. Читання гарного детективу розвине ваш смак. Книжки Елмора Леонарда – це підручники з написання діалогів. У Джефрі Дівера можна навчитися мистецтва створювати напруження. Прочитайте книжки титанів детективу, аби зрозуміти, що викликає жвавий відгук у читача. Прочитайте романи переможців премії “Едгар”, аби збагнути, що означає “якість”. Прочитайте перші детективи, які стали бестселерами. І не забувайте про класику” [18, 7]. Далі в пораднику подається список книжок, які стали підґрунтям детективного канону, згрупованих за складовими жанру, в яких вони є зразковими: сюжет, діалоги, описи, дія, гумор. Наприклад, взірцями будови сюжету слугують книжки А. Крісті й Р. Макдональда, а написання діалогів – Е. Леонарда і Р. Б. Паркера. У додатковому списку вміщено романи-блокбастери, завершується перелік рекомендованої літератури класичними текстами, які визначають жанр: твори У. Коллінза, А. Конан-Дойля, А. Крісті, Е. Квіна, Д. Хеммета, Р. Стаута, Д. Сейерс, Р. Чандлера, М. Спіллейна та ін. [18, 7-8].

Більшість порадників знайомлять початківця з усім розмаїттям жанрових різновидів. Так, у книжці К. Леніган авторів романсу спонукають обрати свій “субжанр”, порівнюючи самий процес із вибором марки продукту в супермаркеті – варто знати весь асортимент. Письменниця наголошує на тому, що читачки романсів чітко поділені на групи, які віддають перевагу певному жанру. К. Леніган називає такі субжанри: 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 субжанрами: вестерни, “шотландські”), романс про індіанців, афро-американський романс, готичний романс, еротика, жіноча проза, духовний / християнський романс, чикліт, категорійний романс. Авторка книжки подає стисло характеристику кожного субжанру й закликає майбутніх письменниць експериментувати зі сполученням різних жанрових елементів – роман не має бути банальною любовною історією, сучасні видавці схвалюють елементи детективу чи фантастики в романсі, аби збільшити читацьку аудиторію, зокрема за рахунок чоловіків. Так порадник стверджує уявлення про жанр як про узагальнену категорію, парадигму субжанрів, або, як говорить К. Леніган, “парасольку”, що “накриває” різновиди романтичної прози [25, 1].

Жанровий канон стверджується шляхом “звіряння” зі зразком. Для цього в порадниках подаються “чек-лісти” (checklists, checkpoints) стосовно різних

аспектів твору. Скажімо, у “Мистецтві написання романсу” В. Парв подано переліки питань для таких елементів жанру, 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 воно милозвучне? Чи зустрічаємо ми головного героя якомога ближче до початку книжки й чи зображено його у сприйнятті героїні, крізь призму її почуттів? Чи досить зрозуміло, що вона не здатна 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. [31, 77-78].

Автори порадників розкладають на елементи сюжет, властивий жанрові. Він постає у вигляді узагальненої схеми. К. Леніган описує первинну схему сюжету романсу: “Хлопець зустрічає дівчину, хлопець розлучається з дівчиною, хлопець повертає дівчину” [25, 48]. Відповідно дія поділяється на три частини: початок (герой і героїня зустрічаються), середина (герой і героїня розривають стосунки) і кінець (герой і героїня знову разом). К. 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 (у передостанній чи останній главі), герой повинен освідчитися героїні, а вона – зробити те ж саме, пара мусить залишитися разом. Подається схема-пам’ятка для романсу (outline), де розписано буквально по сценах і главах, по пунктах і підпунктах, що треба зображати в кожний момент. Отже, жанр постає як певний *стандарт*, сюжетний каркас, спільний для всіх конкретних творів і всіх субжанрів.

Письменницькі самовчителі виконують важливу функцію підтримання жанрових канонів розважальної белетристики. Вони включені в систему видавничо-маркетингової діяльності, орієнтують початківців на вимоги спеціалізованих видавництв задля успішного продажу рукопису.

“Жанрові профспілки” для письменників

Жанрові канони масової літератури підтримуються такими інституціями, як професійні об’єднання письменників, що працюють у певному жанрі. Ці організації нагадують профспілки або середньовічні цехи й гільдії. Вони згуртовують авторів для відстоювання їхніх прав на книжковому ринку, кращого інформування письменників про всі перипетії літературного життя. К. Гелдер наголошує на винятковій ролі для формування поля жанрової белетристики як системи, здатної до самоусвідомлення й самооцінки [19, 100].

Першим “жанровим” 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 А. Крісті, Д. Сейерс, Г. К. Честертон, Р. Нокс та ін. Г. К. Честертон був першим почесним головою Детективного клубу, Р. Нокс сформулював славетний “Декалог” – десять правил написання детективів, яких члени клубу мусили дотримуватися, однак насправді частенько порушували.

Відомий американський дослідник детективного жанру Г. Гейкрафт (Howard Nauscraft) високо оцінив роль цього неформального об’єднання в розвитку англійського детективу: “В англійських письменників була неоціненна перевага

перед їхніми американськими побратимами, вони мали Клуб детективістів у Лондоні, високодостойну організацію. Числячи у своїх лавах найвидатніших англійських детективістів, ця асоціація протягом кількох років функціонувала як *віртуальна Академія жанру*, діючи як арбітр та оракул авторської етики й усталюючи цілі й винагороди для амбітних початківців” (курсив наш. – С.Ф.) [22, 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 й визнані письменники. Через такий відбір, здійснюваний видатними 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), котрий запитує в кандидата, чи в того справді є 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 покладаючись і не використовуючи Божественне Одкровення, Жіночу Інтуїцію, Магічні Предмети, Нісенітниці, Збіги Обставин чи Господній Промисел?”. Після присягання кандидата Правитель знов питає: “Чи присягаєтесь Ви урочисто не приховувати жодного життєво-важливого доказу від читача? Чи будете Ви шанувати Королівську Англійську Мову?” Відповідь на обидва питання мусить бути позитивною [див.: 16].

З тексту присяги вимальовуються закони жанру, істотні для класичного детективу. Твір має становити інтелектуальну загадку, у ньому повинен бути детектив (слідчий), який розкриває цю загадку винятково раціональним шляхом; не можна приховувати важливі докази від читача, оскільки правила жанру будуються на понятті “чесної гри” (англ. fair play)⁵, що передбачає рівноправний поєдинок письменника з читачем. Варто зауважити, що положення наведеної присяги відбиваються практично в кожному зведенні правил класичного детективу (Г. К. Честертон, С. С. Ван-Дайна, Р. Нокса). Таким чином, присяга відтворює “ядро” жанру й навіть його особливу етику.

Сучасні письменницькі об’єднання за жанрами вже не закриті й недоступні – це доволі демократичні організації, які, між іншим, виконують маркетингові завдання. У США діє, напевно, найструктурованіша система таких “жанрових профспілок”:

Science Fiction and Fantasy Writers of America – Американська організація авторів фантастики й фентезі;

Romance Writers of America – Американська організація авторів романсів;

Horror Writers Association – Асоціація письменників – авторів горорів⁶;

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 гендерну ідентичність: Broad Universe –

⁵ Цей принцип узятий британцями зі спорту, але залучається до розв’язання конфліктних ситуацій і з інших сфер життя. Він, за дефініцією професора філософії Г. Ленка, – “неафішована добродесність у регламентованих правилами конфліктах” [див.: 3]. “Fair play” із вікторіанських часів трактувалася як життєва філософія британців-джентльменів.

⁶ Тут і далі термін “горор” (англ. horror – жах) уживається на позначення жанру кіно й літератури (фільм жахів, роман жахів).

“Широкий Всесвіт”, організація жінок – авторок наукової фантастики, фентезі та горорів; Gaylactic Network – “Мережа Гей-лактики”, організація гей / лесбійських / бісексуальних / транссексуальних авторів, які працюють у жанрі фентезі, наукової фантастики й горору; 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; International Horror Guild – Міжнародна гільдія літератури жахів; Romance Writers of Australia Inc. – Австралійська організація авторів романсів; European Science Fiction Society – Європейське товариство наукової фантастики та ін.

Позаяк ці гільдії залучають до лав творців конкретних жанрів – детективу, вестерну, наукової фантастики й фентезі, горору, романсу – то кожна організація мусить визначати жанрові рамки, чітко окреслювати сутність жанру, а також встановлювати й підтримувати літературну ієрархію всередині масиву творів одного жанру. Це здійснюється через заснування літературних премій, визначення рейтингу – критиками й читачами – членів організації та їхніх творів, заснування мережевих “залів слави” для літераторів. Так, Western Writers of America, об’єднання, що існує з 1953 р. й наразі нараховує понад 500 членів, націлена відтворити традицію вестернів, яку вважають “літературою американської душі”, єдиним унікальним американським літературним жанром, що завоював світову популярність. Сутністю літератури вестернів названо прагнення людини “завойовувати безмежні землі”. Ця організація 1953 р. 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 розміщено списки найкращих вестернів у літературі, кіно й на телебаченні [див.: 38].

Відома Американська організація авторів романсів – Romance Writers of America (RWA), заснована 1981 р., 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. Розміщена на офіційному сайті організації інформація про жанр, де вказано, що він базується на двох елементах: “центральна любовна сюжетна лінія” та “оптимістичний фінал, який приносить емоційне задоволення” [див.: 32]. Сюжет, як зазначено, будується на історії двох закоханих, які борються за свої стосунки. Указується, що автор може створити скільки завгодно додаткових сюжетних ліній, проте всі вони – другорядні щодо любовної. Жанр романсу має значні варіації і у стилі, часі та місці дії, й у ступені відвертості зображення сексуальних сцен. Тому подається перелік субжанрів зі стислими поясненнями 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 якого введені Кетлін Крайтон, Джоді Томас, Сьюзен Елізабет Філіпс, Нора Робертс, ЛаВірл Спенсер, Джо Беверлі, Кетлін Корбер, Шеріл Зак, Франсін Ріверс, Дженніфер Грін, Юстіна Дейр [див.: 10].

Письменницька організація, що наразі об’єднує 426 авторів літератури жахів у США, – Horror Writers Association (існує з 1985 р.). До її появи спонукало

об'єднання фантастів і детективістів, що відбулося раніше. У 1980-х роках жанр горору набув великої популярності й почав вирізнятися як окрема категорія у книгарнях і бібліотеках. Асоціація щорічно присуджує премію імені Брема Стокера, славетного автора “Дракули”. На офіційному сайті об'єднання розміщено програмову статтю “Що таке література жажів?”, де визначається сутність жанру через стрижневе поняття “жаху” як “болючого та інтенсивного страху, тривоги та переляку”, згідно з Вебстерським словником. Сформульовано висновок: “Література жажів” – 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 межі жанру досить широкі. Є посилання на літературні традиції, що закладали жанровий канон, – “Франкенштейн” Мері Шеллі, “Доктор Джекілл і містер Гайд” Р.Л. Стівенсона, “Портрет Доріана Грея” Оскара Вайльда, оповідання Е.А. По та “Дракула” Брема Стокера [див.: 39].

Професійне об'єднання фантастів й авторів фентезі у США (SFWA) існує з 1965 р., засноване з ініціативи Деймона Найта й 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 понад 1500 членів, серед яких класики жанру – Айзек Азімов, Рей Бредбері, Андре Нортон. Організація щорічно присуджує премію “Nebula” (“Зоряна туманність”), існують і менші нагороди – для сценаристів, за позитивні 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 поради “Як створювати уявні світи” (“Fantasy Worldbuilding Questions”, Patricia C. Wrede) із деталізованими рекомендаціями: як описати фантастичний світ, його природу, історію, населення, магію, чаклунів, звичаї, соціальну структуру, повсякдення тощо [див.: 33].

Об'єднання письменників за жанрами сприяють усталенню жанрових канонів, виробленню спільних критеріїв оцінки жанрових творів і визначенню класичних і сучасних популярних авторів, ранжуючи їх за допомогою нагород, премій, чартів, рейтингів, “залів слави” тощо.

Отже, територія популярного письменства перебуває під владою жанрів. Вони визначають не лише поетику масової літератури, а і спосіб її функціонування. Жанри мають конвенційний характер, діють як “правила гри”, зрозумілі письменникам, видавцям, критикам і читачам. Суворі жанрові канони дозволяють зберігати й відтворювати ядро кожного жанру протягом тривалого часу, експлуатуючи його успіх у публіки. Канони підтримуються специфічними для популярної белетристики механізмами, у їх усталенні обов'язково враховуються запити книжкового ринку, інтереси конкретної категорії читачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гудков А., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. – М.: РГГУ, 1998 // <http://www.iek.edu.ru/publish/slcont.htm>. – Загл. с экрана.
2. Косиков Г. История зарубежной критики (для романо-германского отделения): Программа курса // http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Programs_Kosikov_Criticism.htm. – Загл. с экрана.
3. Ленк Х. Этика спорта как культура честной игры. Честное соревнование и структурная дилемма // *Неприкосновенный запас*. – 2004. – № 3 (35) // <http://magazines.russ.ru/nz/2004/35/lenk21-pr.html>. – Загл. с экрана.
4. *Массовая литература сегодня: Учебное пособие* / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 424 с.

5. Мельников Н. Массовая литература // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учебное пособие / Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа; Издательский центр “Академия”, 2000. – С. 177-191.
6. Менцель Б. Что такое “популярная литература”? Западные концепции “высокого” и “низкого” в советском и постсоветском контексте // *Новое литературное обозрение*. – 1999. – № 40 (6). – С. 391-408.
7. Теория игр – Википедия // ru.wikipedia.org/wiki/Теория_игр. – Загл. с экрана.
8. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-Пресс, 1996. – 334 с.
9. Честертон Г. В защиту “дешевого чтения” // Честертон Г. Писатель в газете: Художественная публицистика. – М.: Прогресс, 1984. – С. 35-39.
10. *Authors and Books: Hall of Fame. Romance Writers of America* // http://www.rwanational.org/cs/authors_and_books/hall_of_fame/. – Title from the screen.
11. Berger A. *Popular Culture Genres. Theories and Texts*. – Newbury Park: Sage Publications, Inc., 1992. – XIX, 171 p.
12. Bilker H., Bilker, Audrey L. Writing science fiction that sells. – Mishawaka, IN, U.S.A.: Libreria: Better World Books, 1982. – 159 p.
13. Braun M. *How to Write Western Novels*. – Cincinnati, Ohio: Writers Digest Books, 1988. – 164 p.
14. Cavelti J. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. – University of Chicago Press, 1976. – 344 p.
15. Cerasini M. *How to Write Horror and Get It Published*. – Brooklyn, New York: Romantic Times, 1989. – 210 p.
16. Dorothy S. *The Detection Club Oath* // <http://www.sfu.ca/english/Gillies/Eng1383/Oath.html/>. – Title from the screen.
17. *Harlequin.com* – Writing Guidelines How to Write the Perfect Romance! // <http://www.charlequin.com/articlepage.html?articleId=1425&chapter=0/> – Title from the screen.
18. Ephron H. *Writing and Selling Your Mystery Novel*. – Writers Digest Books, 2005. – 256 p.
19. Gelder K. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. – Abingdon: Routledge, 2004. – 192 p.
20. *Genre fiction* // Wikipedia, the free encyclopedia // http://en.wikipedia.org/wiki/Genre_fiction/. – Title from the screen.
21. Gerrold D. *Worlds of Wonder: How to Write Science Fiction & Fantasy*. – Cincinnati, Ohio: Writer’s Digest Books, 2001. – 246 p.
22. Haycraft H. *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*. – New York: Appleton-Century, 1941. – XVIII, 409 p.
23. Heath S. *The Politics of Genre* // *Debating world literature* / Ed. by Christopher Prendergast, Benedict Richard, O’Gorman Anderson. – London: Verso, 2004. – P. 163-174.
24. Kamerman S. E., Burack, Ed. *How to Write and Sell Mystery Fiction*. – Writer, 1990. – 181 p.
25. Lanigan C. *Writing the Great American Romance Novel*. – Allworth Press, 2006. – 240 p.
26. Laurence J. *Writing crime fiction: making crime pay*. – Studymates Ltd, 2007. – 160 p.
27. Michaels L. *On Writing Romance: How to Craft a Novel that Sells*. – Writers Digest Books, 2007. – 264 p.
28. Milborn H. T. *Writing Genre Fiction: A Guide to the Craft*. – US: Universal Publishers, 2006. – 364 p.
29. Montcombroux G., Montcombroux M. *Improve Your Romance Writing Skills*. – Whippoorwill Pr, 2003. – 224 p.
30. Nelson V. *The Secret Life of Puppets*. – Cambridge: Harvard University Press, 2001. – 350 p.
31. Parv V. *The Art of Romance Writing: Practical Advice from an International Bestselling Romance Writer*. – Allen & Unwin, 2005. – 232 p.
32. *Romance Writers of America* // <http://www.rwanational.org/>. – Title from the screen.
33. *Science Fiction and Fantasy Writers of America* // <http://www.sfw.org/>. – Title from the screen.
34. Storm B. *Is it a Romance?* // http://thewildrosepress.com/publisher/index.php?option=com_content&task=view&id=1680&Itemid=70/. – Title from the screen.
35. Swirski P. *From Lowbrow to Nobrow* / Peter Swirski. – Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2005. – 234 p.
36. *The Wild Rose Press. FAQs. Your guidelines say you only publish romance. What’s your definition of a romance* // http://thewildrosepress.com/publisher/index.php?Itemid=25&id=1681&option=com_content&task=view/. – Title from the screen.
37. *The Wild Rose Press – Submission Information* // http://thewildrosepress.com/publisher/index.php?option=com_content&task=view&id=33/. – Title from the screen.
38. *Western Writers of America* // <http://www.westernwriters.org/>. – Title from the screen.
39. *What is Horror Fiction?* The Horror Writers Association // <http://www.horror.org/horror-is.htm/>. – Title from the screen.
40. *Writers Guidelines* – Avalon Books // www.avalonbooks.com/wrtgdl.html/ – Title from the screen.

Отримано 10.02.2010 р.

М. Бердяньск

