

**«НОВЫЕ СКАЗКИ» О ЗОЛУШКЕ:
ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ РУССКОГО ЛЮБОВНОГО РОМАНА
РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ**

Статья посвящена актуальной для современного литературоведения проблеме изучения феномена массовой литературы. В статье выявляются типологические черты одного из самых репрезентативных жанров массовой литературы — любовного романа, определяются этапы генезиса русского любовного романа с начала 1990-х годов, намечаются пути дальнейшего развития жанра.

Сложившееся в России к концу XX века многоуровневое поликультурное пространство стало симптомом кардинальных сдвигов в научных практиках. Резко обозначившаяся дифференциация «высокого», элитарного, и «низкого», массового, в литературном процессе оказалась в фокусе научных интересов литературоведов и социологов, лингвистов и культурологов, философов и психологов. Расслоение читательской аудитории, изменение каналов культурной коммуникации и, как следствие, изменение доминантного кода культуры определяют актуальность не только эстетических, но и социокультурных характеристик современной литературы.

Изменения парадигматических констант русской культуры во многом связаны с актуализацией отечественных жанров массовой литературы (детектива, фэнтези, любовного романа и т. д.). Массовая литература, по определению, создается в соответствии с запросами читателя, нередко весьма далекого от магистральных направлений культуры, однако ее активное присутствие в литературном процессе эпохи — знак социальных и культурных перемен. Постичь особенности массовой литературы, своеобразие ее жанров и поэтики — значит не только определить сущность этого социокультурного феномена, но и выявить сложные взаимоотношения «большой» и «второразрядной» литературы.

С начала 1990-х годов российский читатель (читательница) обретает большую свободу в выборе маршрута чтения. Эксоветский читатель, оторванный от ми-

рового литературного процесса, воспитанный на семидесятилетнем противостоянии официальной и неофициальной культуры, «разрешенных» текстов и текстов самиздата, со школьной скамьи усвоивший, что детектив и мелодрама — жанры загнивающего Запада, вдруг оказался в непривычной ситуации выбора: книжный рынок предложил ему не только набор традиционных жанров, но и широкий спектр текстов «для отдыха».

Переводной «дамский» («любовный», «розовый») роман сразу приобрел огромный успех у читательниц. Романы Б. Картленд, Д. Макнот, Д. Стил, Д. Крэнц, Р. Майлз и др. издавались во многих сериях огромными тиражами. Разнообразие серий начала 1990-х годов («Романы о любви» (издательство «Панорама»), «Искушение» (издательство «Радуга»), «Счастливая любовь» («Эксмо»), «Страсть» и «Очарование» («АСТ»), «Волшебный Купидон» и «Соблазны» («ОЛМА-Пресс») и др.) отражало лишь количество, а не сюжетные вариации написанного.

Причина успеха дамского романа состояла в том, что, с одной стороны, читательницам предлагалось окунуться в иной мир с «их» модой, стилем жизни, бытом, описанием далеких городов, а с другой стороны, романы становились своеобразным учебником по психологии, этике и практике семейной жизни.

В фокусе внимания массовой литературы стоят, как правило, не эстетические проблемы, а проблемы репрезентации человеческих отношений, которые моделируются в виде готовых игровых правил

и ходов. Читатель становится «воображаемым» или «мечтателем», пассивным потребителем и наблюдателем, которому доверено переживать страсти других людей. Одним из доминантных кодов массовой литературы оказывается эскапизм, уход от реальности в другой, более комфортный, мир, где побеждают добро, ум, красота и сила.

Женскому роману в жизни современной женщины отведена важная функция — компенсировать отсутствие необходимого количества положительных эмоций. Современные психологи называют фрустрацию — психологическое состояние, которое возникает в ситуации разочарования и проявляется в гнетущем напряжении, тревожности, чувстве безысходности, — чертой современного общества¹. Реакцией на фрустрацию может быть уход в мир грез, фантазий, мир любовного романа. Так, например, в стихах героини романа Л. Анисаровой «Знакомство по объявлению» (М., 2000) проявляется типичная романтическая замкнутость кругозора, повышенная эмоциональность тона, свойственная массовой читательнице; эти стихи могут быть своеобразным эпиграфом к русскому любовному роману:

Я в своих фиолетовых снах
Высока. И стройна. И красива.
И за то, что добра, — в цветах.
И за то, что умна, — любима.
Я в своих черно-белых днях
Так обычна, бездарна, мала.
Отражаются в зеркалах
Мелкомысли и мелкодела.
И когда нестерпимо больно,
Разум с сердцем — не в унисон,
Говорю: «Не желаю. Довольно».
И иду в фиолетовый сон.

А. Цукерман, известный в США литературный агент, делясь секретами мастерства в книге «Как написать бестселлер: рецепт приготовления суперромана, которым будут зачитываться миллионы»², отмечает, что для успеха роман должен восприниматься как некая «экскурсионная программа», во время которой происходит знакомство с нравами,

ритуалами, модой, этикетом, социальными и политическими условиями той или иной страны. В начале 1990-х годов, когда книжный рынок был заполнен переводными романами, эта познавательная функция мелодрамы была очень существенна. Так, по количеству информации о той, западной, недостижимой жизни читательницы ставили в один ряд программы «Клуб кинопутешественников», журнал «За рубежом» и романы о любви. Одной из наиболее распространенных серий женского любовного романа была так называемая «туристическая» серия, где герой и героиня знакомятся на экзотическом курорте. Розовый роман становился своеобразным справочником для отправляющихся в путешествие. «Розовая беллетристика» обладает и неким терапевтическим эффектом — не случайно на Западе подобные издания продают в аптеках или больших универсальных магазинах в отделах канцтоваров и игрушек. Переводчица любовных романов К. Рагозина называет их «раем для "обыденного человека"»³.

Когда к началу 1995 года на перенасыщенность массового читателя переводными романами и литературными мистификациями (русский автор скрывался за западным именем и западным антуражем) книжный рынок ответил «своим» детективом А. Марининой, Ф. Незнанского, Ч. Абдуллаева и др., «своей» фантастикой Н. Перумова, А. Столярова, М. Успенского и др., предметом дискуссий стал феномен русского любовного романа. Становление этого жанра, начавшееся приблизительно с 1995 года, многими критиками было воспринято скептически. Т. Морозова отмечает, что в первых романах превалировал традиционный образ женщины-Золушки⁴. Показательна телевизионная реклама «дамских романов» серии «Шарм»: «Секреты превращения Золушки в принцессу».

В. Долинский, полагая что переводной любовный роман не доносит до читателя духа оригинала, а, напротив, разрушает русскую языковую среду, отме-

чал: «Если верить тому, что предложение на нашем книжном рынке диктуется спросом, то наш умоповрежденный, остолбеневший читатель, инвалид ВОСР (Великой Отечественной Сексуальной Революции), воспитанник «американо-советского пиджина»⁵, требует, чтобы ему (ей) сделали «красиво»: закрыли глаза, погрузили в чужую, сказочную, возбужденную, лишённую смысла «виртуальную реальность», увлекли, унесли от нерешенных проблем и ужасающих предчувствий в далекий, безобидный, безоблачный и возделанный «мир видимости» за «толстый-толстый слой шоколада», за гляцевую обложку с нарисованной красоткой, говорящей такими знакомыми — еще недавно — словами на таком красивом — хотя и непонятном — языке»⁶. Однако будущего у русского любовного романа критик не видел. Т. Сотникова, сама делавшая довольно успешные попытки создания «розовых» романов под псевдонимом Анна Берсенева, отказывала русскому любовному роману в будущем потому, что, по ее мнению, «любовный роман» (не роман о любви!) бывает только американский. Это такой же национальный производственный термин, как голливудский боевик, и стандарты у него не менее жесткие. Действительно, существует набор клише, отойти от которого невозможно. Создавать русский любовный роман — все равно что пытаться сделать конструктор «Лего» из хлебного мякиша. «Лего» — это «Лего»⁷. Любовный роман, сконструированный на Западе и перенесенный на русскую почву, вступал в сложные отношения с традиционным эстетическим идеалом, с образами положительных героев классической русской литературы⁸.

Дискуссии о статусе русского любовного романа были перенесены и в сами художественные произведения. Например, в романе Марины Львовой «Училка» (СПб., 1997) главная героиня не только обретает счастье с любимым человеком, но и становится успешной писательницей, автором любовных рома-

нов. Образ «книжного человека» как синонима человека тонкого и интеллигентного здесь уточняется — Настя не только страстная читательница, но читательница именно любовных романов. Востребованность женского любовного романа передана в следующих словах героини: *«Надоело читать переводные книги. Можно сказать, за державу обидно. Почему на Западе есть такой жанр, а у нас нет? Чем мы хуже? Какая отдушина у наших женщин? Вот посмотрите: первые любовные романы у нас появились три года назад. Их стали покупать. Читали сначала тайком. Женщинам непросто было признаться, что они отдыхают душой, читая такие сентиментальные книги. Поначалу обложки стыдливо закрывали, теперь даже мужчины в открытую читают эти книги в метро. Вот только уже стали подуставать от иностранной тематики. Но ужасели мы сами не можем создать у нас такой жанр? Просто обидно».*

Однако первые отечественные романы о любви были лишь кальками западных аналогов. При сохранении формульных признаков «розового романа» изменялись лишь черты хронотопа и этноса, действие лишь номинально переносилось в перестроенную Россию. Любовный роман начала 1990-х был наполнен трансформациями мифологемы Золушки, где существенную роль занимал мотив превращения героини из бедной и неустроенной в преуспевающую и любимую. Создавались типичные кальки западных розовых романов, в которых четко распределены гендерные роли. Он — богатый, красивый, как правило, окутанный тайной. Она — столь же красивая, скромная, нежная, целеустремленная. Так, в романе Аллы Тюковой «Мое спасение» (М., 1995) героиня представляет собой голую схему: *«У Кристины Лазаревой есть все — ослепительная внешность, изысканные манеры, приобретенные десятилетней работой моделью, великолепный гардероб, уютная квартира. Вот только не с кем завтракать по утрам и не у кого проверять уроки».* Ав-

томатическое копирование стиля американского розового романа с обязательной эротической составляющей приводило к тотальной пошлости. Показателен финал романа А. Крыловой «Птицы небесные» (М., 1995), в котором откровенное калькирование соединяется с формальным включением этнокультурных маркеров: *«Судорога прошла по телу Наташи. Это было безумное, сумасшедшее чувство: ей хотелось стать сигаретой в его губах, таять с каждым его вздохом, исчезнуть, как дым, раствориться в лучах его обаяния, как Снегурочка в руках Ярила. Стать его вещью, браслеткой часов, контрабандой проскользнуть сквозь таможенню в Шереметьево и навсегда прикинуть к кисти его руки, этой прекрасной, большой руки, которая изваяла из нее влюбленную женщину»*.

С 1995 года русский любовный роман постепенно завоевывает российский книжный рынок. Появились романы М. Юденич («Я отворил перед тобою дверь», «Исчадие рая», «Сен-Женевьев де Буа» и др.), Д. Истоминой («Леди босс», «Леди-бомж» и др.), Н. Калининой («Любимые и покинутые»), М. Мареевой («Принцесса на бобах»), Н. Невской («Подруги», «Василиса Прекрасная», «Ледяной конь» и др.), А. Кравцовой («Игры для троих»), И. Ульяниной («Все девушки любят богатых», «Все девушки любят женатых»), А. Алексеевой («Любовь провинциалки, или нелегкие опыты любви», «Замужество Зиночки Пенкиной», «Тетя Шура, любовь и старый дом»), А. Дубчак («Визиты к одинокому мужчине»), Е. Богатыревой («Три судьбы» и др.), Е. Вильмонт («Путешествие оптимистки, или все бабы дуры» и др.), В. Ветковской («Танец семи покрывал»), А. Берсеновой («Возраст третьей любви») и др.

Материалы филологических и культурологических исследований последних лет доказывают, что культура и язык пронизаны гендерными отношениями. Гендерный дискурс как элемент описания картины мира современного человека проявляется в различных аспектах

культурной парадигмы, в том числе и в массовой литературе. «Чувство бытия, его интенсивность и окраска имеют свой корень в поле. В сексуальности человека узнаются метафизические корни его существа. Пол есть точка пересечения двух миров в организме человека. В этой точке пола скрыта тайна бытия»⁹, — писал Н. Бердяев в начале XX века. В конце века эта мысль приобретает особое звучание, так как русский любовный роман в определенной мере задает тот образ реальности, который оказывается близким массовой читательской аудитории.

О. Бочарова, выделяя три ключевые характеристики формульной литературы (высокая степень стандартизации, эскапизм и развлекательность), пишет: «Любовный роман — в своем самом простом «серийном» варианте — достигает довольно высокой степени стандартизации в типах героев и сюжетике. Он прекрасно иллюстрирует гипотезу о том, что формульные истории отражают и повторяют не реальный опыт, а свой собственный мир и опыт, ими созданный и знакомый читателю именно благодаря его «повторению» (и таким образом — закреплению) из книги в книгу, из романа в роман»¹⁰. Отражение этой формульности (российская женщина — верная, преданная, заботливая, все время думает о муже и семье, на себя времени не хватает и т. д.) находим в следующих фрагментах: *«Долгие годы она была только... женой. Заботливой, верной, преданной. Безгранично любила своего мужа — известного актера — и думала, что он отвечает тем же. Но оказалось, что все вокруг ложь. И ее уютный мир рухнул в один миг. Как трудно все начинать сначала! Ведь нет ни дома, ни родных, ни работы. Но она пройдет через все испытания. Станет счастливой, знаменитой, богатой... И главное, самое нужное в жизни — любовь — обязательно вновь согреет ее сердце»* (Е. Вильмонт. *Хочу бабу на роликах!*); *«Ира открыла форточку, вдохнула утренний запах весны и поняла, что Ленка права. Нужно не прятаться от жизни, а заняться собой — накупить*

дорогой одежды, причесываться у парикмахера, каждую неделю ходить в косметический кабинет и регулярно плавать в бассейне. Нужно родить красиво-го, умного ребеночка и гулять с коляской в парке возле дома. Вся загвоздка только в том, что все это требует денег. Денег и еще раз денег» (Л. Макарова. *Другое утро*). Подобная стандартизация, клишированность, тривиальность дала возможность критику В. Березину иронически назвать русский любовный роман «лавбургером». «Женщина тяготеет к порядку, а он (мужчина — М. Ч.) навязывает ей хаос и погружает в грех». Эти слова из рассказа Виктории Токаревой «Лавина» демонстрируют ограниченность обыденных стереотипов идентификации мужчины и женщины, многие из которых отражает массовая литература.

М. Павич, создавший две версии своего «Хазарского словаря» — мужскую и женскую, — писал, что он мечтал бы, чтобы мужчина и женщина, прочтя каждый свою версию этой книги, потом встретились и полюбили друг друга. Пока же сюжетные фонды и оформительские компоненты массовой литературы позволяют «наивному» читателю сразу же атрибутировать текст по его принадлежности к «мужской» или «женской» версии. Так, например, серии «женские истории», «счастливый случай», «уютный детектив», «перекресток богов» или серия «Иронический детектив» издательского дома «Эксмо» с кокетливо перевязанным бантиком пистолетом на обложке апеллирует к читателям-женщинам, тогда как серии «убойная сила», «русская бойня», «золотая пуля», «мужское дело», «солдаты удачи» и др. маркируют маскулинный тип культуры. И. Жеребкина отмечает, что «женское прочтение» текстов «основывается на психологическом и социальном женском опыте и женском восприятии, то есть на своеобразии женского переживания эстетического опыта... Женщина всегда читает в тексте свой собственный реальный жизненный эксперимент. Результатом такого чтения становится ее собственный текст, бук-

вально — ее «я» как текст. Женское чтение — это дешифровка и обнаружение символизации обычно подавленной и недоступной женской реальности и «вписывание» ее затем в свою повседневную жизнь»¹¹.

С моноструктурностью мира любовного романа коррелирует его предельная обобщенность. Критиками не раз отмечалось, что романы можно читать подряд как одну длинную историю с хорошо знакомыми лицами и предсказуемым концом. «Поскольку роман адресован женской аудитории, он представляет «женскую» точку зрения на мужчин, секс, любовь, половые модели поведения. Повествования от первого лица тут не встретишь, авторское «я» отсутствует, что можно рассматривать как указание на «объективность», модальность должествования представляемых в романе образцов. Роман воспроизводит точку зрения героини, он всегда на ее стороне. Читателям досконально известны ее душевные и сексуальные переживания, тогда как на героя-мужчину мы смотрим глазами героини, с ее точки зрения судим о его чувствах и намерениях», — определяет феномен розового романа О. Бочарова¹². И тем не менее, любовный роман строится на принципиально антифеминистских позициях и отражает скорее мужской взгляд на норму женского поведения. В универсуме традиционной розовой беллетристики типичным становится сюжет о том, как постепенно проявляется женское начало в молодой деловой женщине, для которой карьера была неизменно главным в жизни. Эта черта любовного романа позволила О. Вайнштейн назвать его «сказкой о женской инициации»¹³.

Графаретность массовой литературы формирует и марионеточный оттенок мифа о «женском» и «мужском». Примечательно представление типичных атрибутов маскулинной культуры в современном любовно-криминальном романе: «Андрей злился на себя, потому что тайне мечтал о чем-то совсем другом, чему не знал даже названия, потому что

слово «любовь» было не из его лексикона. Он никогда и никому не признавался в этом, тридцатишестилетний, разведенный, циничный, хладнокровный, злопамятный, жестокий и удачливый профессионал. Милицейский майор. Масса выносливых и тренированных мышц, девяносто килограммов живого веса, три пулевых ранения, сломанный нос, послужной список «отсюда и до заката» — и тайные мечты о толстом ценке по имени Тяпа и женщине, которая приняла бы его таким, какой он есть» (Т. Устинова. *Родня по крови*).

В массовой литературе последних лет формируются концепты новой женской прозы, отражающие изменения на аксиологической шкале современного массового сознания. Показательны заглавия «производственных» любовных романов: «Стюардесса», «Гувернантка», «Актриса», «Официантка», «Банкирша», «Торговка», «Главбухша», «Училка» и др. Особенно примечательны последние четыре названия: читательские ожидания связываются с неизбежной в ходе развития сюжета сменой узусальной отрицательной коннотации на противоположную. Неслучайно в рекламе этих книг объявлялось, что они представляют все, что читатель хочет узнать «о женщинах новой России». Клише «женщины новой России» связывается с принципиально новым набором социально престижных видов деятельности, хотя, как и в производственных романах советской эпохи, для героинь этих книг профессиональная состоятельность, успех в бизнесе, уважение коллег становятся зачастую важнее личного счастья. «Каков век, такова и любовь», — с иронией говорит героиня одного из романов В. Ветковской.

Если для канонического западного «розового романа» обязательной составляющей хэппи-энда становится соединение с любимым, предстоящая свадьба или просто долгая счастливая жизнь, то в русском любовном романе такой финал не является жестко обязательным. Так, в романе Н. Левитиной «Интимные услуги» (М., 2001) главная героиня провин-

циальная красавица Катя Антонова, приехавшая покорять Москву, становится домработницей, потом женой бизнесмена, после краха семейной жизни и полного разорения работает секретаршей и официанткой. Показательно, что избавлением от всех неудач и мытарств становится не любовь, а карьера фотомодели. Таким образом, своеобразная линия социального роста (домработница — жена бизнесмена — секретарша — официантка — фотомодель) отражает и смену ценностных ориентиров в массовом сознании. Это, безусловно, напоминает компоненты художественного дискурса производственного романа соцреализма с его упрощенностью и облегченностью взгляда на человека как на функцию некоего надличного процесса. Лаконичность названия, маркировка профессии героя были характерны для романов 1940-х годов (Ср.: «Конструкторы» Н. Павлова, «Водители» А. Рыбакова, «Шахтеры» В. Игишина, «Металлисты» А. Былинова, «Матросы» А. Первенцева и др.). Е. Добренко полагает, что «соцреализм прошел между Сциллой "массовой литературы" и Харибдой "элитарной литературы"»¹⁴.

Как известно, жанр мелодрамы не вписывался в «фундаментальный лексикон» соцреализма и практически не развивался на протяжении многих десятилетий. Тем интереснее, что в конце XX века происходит некая инверсия; перефразируя слова Е. Добренко, можно предположить, что русский любовный роман проходит между Сциллой мелодрамы и Харибдой производственного романа соцреализма. Еще в 1927 году в сборнике «Поэтика» С. Балухатый, определяя черты поэтики мелодрамы, писал: «Мелодрама стремится к морализующей трактовке... она поучает, утешает, наказывает, награждает, она синтезирует явления «жизни» и поведения людей, сводя их к действию непреложной «справедливости», она размышляет над частными проявлениями людских поступков и чувств. Этим осуществляется в мелодраме ее моральная телеология»¹⁵.

Эффективным инструментарием постижения дискурса женской идентичности становятся нормы и стандарты фольклорной эстетики. Так, в романе Н. Невской «Василиса Прекрасная» подчеркнута зависимость от архетипов русских народных сказок. В Василису, нескладную, плохо одетую девушку-заморыша, больше похожую на Лягушонка, влюбляется «прекрасный принц» — новый русский банкир. В романе есть все атрибуты волшебной сказки: и подруга-разлучница — Марина, и старшая подруга-спасительница — Нина, которая превращает, как добрая фея, Лягушонка в Василису Прекрасную. Традиционная для любовных романов история про Золушку в русской версии становится грустной историей о невозможности красивой жизни в новых российских условиях. Героиня романа М. Мареевой «Принцесса на бобах» говорит: «Ничего не поделаешь. Одним Гансом Христианом сыт не будешь. За окном — совсем другие сказки. Жутковатые такие страшилки». Роман «Стойкий оловянный Солдат» (М., 1998), продолжение «Принцессы на бобах», — пример того, как видоизменяются счастливые истории с традиционным сказочным концом при столкновении с российской реальностью: «новый русский» Дима пьет, его бизнес рушится, графиня Нина Шереметьева снова моет полы и считает копейки. В романе появляется новый тип героя — не принц «из новых русских», а «настоящий мужчина» с твердыми жизненными устоями и сильным характером. Писательница устами своей героини иронизирует над традиционными моделями поведения русской женщины: *«Такова исконная русская бабья привычка: сначала спеленать мужика по рукам и ногам своей неусыпной заботой, а потом сетовать, что вот, дескать, он у нее и пальцем шевельнуть не хочет».*

Главная героиня русского любовного романа часто является писательницей, автором любовных романов или детективов, переводчицей массовой литературы, журналисткой, что свидетельствует, с

одной стороны, о сохраняющейся значимости литературы на аксиологической шкале, а с другой — о принципиальном изменении круга чтения. Современные авторы нередко в интервью приоткрывают секреты писательской кухни, которые в значительной степени связаны с обязательной ориентацией на предусмотренные жанром стереотипы. «Кто они, авторы женских романов? — задает вопрос Елена Мулярова, работающая под псевдонимом Юлии Снеговой. — Женщины молодые и средних лет, филологи, журналистки, бывшие переводчицы. Мужчины в этом жанре не живут, не выдерживают напряжения однообразия. Между тем женщины успешно работают во всех коммерческих жанрах, пишут фэнтези, фантастику, мистические триллеры, боевики под мужскими фамилиями, детективы, любовные романы. Тем, у кого нет собственных литературных амбиций, пишется гораздо легче, чем тем, кто претендует на место в серьезной литературе... Казалось бы, в писании подобного рода романов нет ничего особенно сложного. Все сводится к нескольким незамысловатым правилам: простой, исключительный странноватый метафорический язык; все, даже воспоминания, должно происходить в реальном времени; как минимум три подробные эротические сцены и неизбежный happy end. Я не только обеспечиваю героям успех в личной жизни, но и налаживаю их быт, карьеру и возвращаю потерянное в поисках любви здоровье»¹⁶.

Показательно, что сложившийся устойчивый набор семантических компонентов нового женского самоопределения, логика готовых литературных схем привели на литературный рынок многочисленное количество «читателей-авторов» (по терминологии А. Белецкого), которые воспринимают написание розового романа или женского детектива как своеобразную психоаналитическую практику, способ доказать собственную женскую состоятельность. Так, автор женских детективов Юлия Шилова признается: *«Муж абсолютно меня не ценит,*

не прочитал ни одной моей книги. Это был его принцип: женщина должна быть просто женой и не вылезать. Я говорила своему мужу: «Почитай мою книгу». В ответ слышала: «Ну вот еще... буду я всякую ерунду читать».... Мои романы — это предупреждение тем женщинам, которые выходят замуж за деньги...»¹⁷.

Устойчивыми маркерами обыденного сознания россиянок на рубеже веков оказываются сентенции, извлеченные из популярных статей о психологии и искусстве общения (ср., например: «Независимость женщины — не пустая болтовня. Я ни в коем случае не склоняю тебя к феминизму. Но нельзя терять себя. Можно счастливо жить в семье и оставаться личностью. Заниматься своим делом и зарабатывать свои деньги. Поскольку материальная зависимость — это уже настоящие оковы» (Мареева М. *Стойкий оловянный Солдат*)).

Распространенным типом социокультурного поведения становится поведение сильной, уверенной в себе женщины, которая часто взваливает на себя мужские обязанности. Жан Бодрийар писал об этом: «Женское замещает мужское, но это не значит, что один пол занимает место другого по логике структурной инверсии. Замещение женским означает конец определимого представления пола, перевод во взвешенное состояние закона полового различия»¹⁸. Анна, героиня иронического детектива Людмилы Милевской «Карманная женщина» (М., 2000), — самостоятельна и независима, она содержит мужа, но решиться на развод не может. Она четко вырабатывает для себя формулу семейных взаимоотношений: «Мужчина нужен: для много чего. Для зарплаты, для любви, для подарков, для заботы, нежности, чтобы поорать на кого безнаказанно, чтобы нервы кому помотать. Все это укладывается в одну фразу. Мужчина нужен женщине для того, чтобы она чувствовала себя уверенной. Думаю, и женщина нужна мужчине для того же». Практически так же рассуждает героиня иронического детектива Елены Яковле-

вой «Блефовать, так с музыкой» (М., 2000): «Чайник в это время миролюбиво посасывал на плите, настраивая меня на нужный лад, а именно — лирический. Ведь я всего лишь женщина, а потому время от времени испытываю острую потребность в жилетке, в которую можно было бы вылакаться с маломальским комфортом».

То, что так рассуждают героини иронических детективов, показательно. Жанр западного розового романа на российской почве трансформируется, традиционный любовный роман все больше расширяет свои рамки, «размывает цвет», все больше становясь розово-черным. Так, в жанре «криминальной мелодрамы» нашла себя писательница Татьяна Устинова, приобретшая огромную популярность в 2002 году. В романах Устиновой раскрытие преступления — это возможность познать себя, открыть свой «запасной инстинкт» (так называется один из романов), найти свою любовь. Как правило, расследование преступления оказывается для героев менее важным, чем расследование «тайного тайных» своей души. Заслуживает внимания точка зрения А. Зорича: «Два во многом полярных жанра — классический женский роман «про любовь» и неоклассический женский криминальный роман «про убийство» — образуют левую и правую скобки, между которыми заключен весь жанровый спектр литературной продукции для «массовой женщины»¹⁹.

К концу XX века благодаря кинематографу, телевидению, рекламе, Интернету возникла новая оптика видения человека. Можно говорить о разных секторах массовой культуры, со своей совокупностью в каждом из них транслируемых значений и образцов. В фокусе внимания массовой литературы стоят, как правило, не эстетические проблемы, а проблемы репрезентации человеческих отношений, которые моделируются в виде готовых игровых правил и ходов. Очевидно, что за последние десять лет в России сложились устойчивые структуры поведения

читателей, во многом продиктованные и киноиндустрией. «Кино изменило сам способ мировосприятия. Его фреймы отпечатались в сознании авторов и читателей-зрителей, став основой репертуара фильмов русского текста. Образы и приемы кинематографа повлияли на литературу XX века, в которой расширился репертуар аллюзий и прецедентных текстов»²⁰.

Постоянные персонажи кино- и телеэкрана являются квазианалогами друг друга и множат себе подобных уже в литературе. А. Генис справедливо считает, что «сегодня зависимость книги от фильма достигла такого уровня, что первая стала полуфабрикатом второго»²¹. Первичность литературного текста перестает быть обязательной на поле массовой литературы. Достаточно вспомнить множество примеров создания книги «по мотивам» известных телевизионных сериалов («Просто Мария», «Богатые тоже плачут», «Санта-Барбара» и др.) и многотомное издание «Бестселлеры Голливуда». Через экран заново проходят те литературные жанры, которые в самой литературе отошли в положение «примитивов», стали чтением для детей (романы про пиратов, приключенческие романы, вестерны и др.). Поэтому в жанровой иерархии современной литературы появляется и тип «киноромана».

Современные «глянцевые писатели» настолько привыкли апеллировать к кинематографическому опыту читателей, что портрет героя может ограничиться фразой «Она была прекрасна, как Николь Кидман» или «Он был силен, как Брюс Уиллис». Ср.: *«Катя невольно сравнивала нового знакомого с Ди Каприо. Как ни странно, живой Лео мало в чем уступал своему кинопрототипу. Это было невероятно, но факт! У Шавуазье были приятный голос и изысканные манеры. Катя ловила себя на мысли, что потеряла чувство реальности. У нее было такое ощущение, что она попала в какой-то увлекательный фильм и играет роль, которую не успела выучить до конца»* (О. и С. Тропинины. *Титаник-2*).

Лишая своих героев индивидуальной портретной характеристики, делая их бесплотными и условными кальками внешне привлекательных киногероев, их клонами, авторы русского любовного романа превращают их лишь в маркеры определенных типов. Герои становятся симулякрами, которые Ж. Бодрийяр определял как «злых демонов» современной культуры, при которых «место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование»²². Эффект узнавания, безусловно, входит в программу читательского восприятия любовного романа, в связи с чем можно говорить о рождении особого типа читателя — читателя-зрителя.

Кинометафора красивой жизни стимулирует в русском любовном романе развертывание оценочного дискурса. Приведем выразительный пример: *«Екатерина Шадрина долго не могла уснуть, в сотый раз в воображении картины своего плавания. Вот она стоит на носу корабля, точно Кейт из фильма о «Титанике», устремив взгляд в неизвестность, и бесстрашно несется навстречу волнам своей судьбы... Дело в том, что эту ставшую знаменитой сцену на носу корабля после выхода фильма пытались повторить многие любовные парочки. Несколько таких попыток лишь чудом не закончились трагедией. Поэтому на многих кораблях, в том числе и на этом, предприняты определенные меры предосторожности»* (О. и С. Тропинины. *Титаник-2*). «Киношная версия» жизни становится устойчивым компонентом русского любовного романа.

Зачастую авторы любовного романа строят свой сюжет «по мотивам» известных кинофильмов. Герои постоянно «оглядываются» на своих экранных прототипов, размышляют о связи с ними. Так, например, роман «Казанова» Д. Еникеевой (М., 2001) в анонсе заявлен как «романтическая история любви, русский вариант знаменитого фильма «Девять с половиной недель», насыщенный драматическими ситуациями: *«Она идет, как*

Ким Бессинджер в фильме «Девять с половиной недель»! Он вспомнил финальную сцену, как неподражаемая Ким Бессинджер уходит — вот обернулась, все еще немного сомневаясь, лицо трагическое, но тут же уверенно зашагала вперед. Она уходила от своего любимого, который дал ей океан наслаждения, потому что она не захотела, чтобы он сломал ее как личность. Но Казанова не привык сдаваться». Роман Ольги и Сергея Тропининых «Титаник-2» уже в заглавии апеллирует к кинематографическому «родственнику».

Типологические параллели, ассоциации со ставшими классическими эпизодами — характерные черты русского любовного романа. Так, например, очевидна связь с фильмом «Москва слезам не верит»: «Они пообедали в ресторане. Блюда заказывал Шавуазье. Катя боялась, что не справится со столовыми приборами, но все обошлось. И только со щипцами для устриц она была незнакома, а потому сказала Леониду, что на устриц у нее аллергия (О. и С. Тропинины. *Титаник-2*).

Ж. Бодрийяр, рассуждая о феномене кинематографического мифа отмечал: «Только мифом своим сильно кино. Его нарративы, его реализм или образность, его психология, его смысловые эффекты — все это вторично. Силен только миф, и соблазн живет в сердце кинематографического мифа — соблазн яркой пленительной фигуры, женской или мужской, неразрывно связанный с пленяющей и захватывающей силой самого образа на киноплёнке. Чудесное совпадение»²³. Хорошо иллюстрирует эту мысль текстовый фрагмент, в котором модельер рассуждает о своей новой коллекции «Римские каникулы»: «Признаюсь, я в восторге от этого фильма с очаровательной *Одри Хепберн* в главной роли. Мне хотелось показать женщину легкой, воздушной и в то же время сексуальной. Я считаю, что платья не должны быть слишком открытыми. Надо сохранить пространство для фантазии мужчины. Женщина должна оставаться для него

загадкой, и прежде чем ее разгадать, он должен помучиться. Каждая женщина мечтает о том, чтобы за ней ухаживали, соблазняли, любили» (О. и С. Тропинины. *Титаник-2*).

Заимствование кинематографических конструктивных и семантических особенностей происходит не только на уровне узнаваемых образов или сцен, но и на уровне стереотипов восприятия американского кино. Ср. фрагмент из романа Е. Вильмонт «Хочу бабу на роликах»: «...Я решительно вошла в Смоленский пассаж. Там было шикарно. И безлюдно. Наверное, цены умопомрачительные. Но раз бабушка настаивает, попробую! Я огляделась. Рядом был меховой магазин. Я, конечно, замерла перед ним, но войти не стала. Весна все-таки. На эскалаторе я поднялась на второй этаж. И вошла в первый подвернувшийся магазинчик. Девушка-продавица глянула на меня и тут же утратила ко мне всякий интерес. Видно, сочла просто зевакой, которой конечно же не по карману их роскошный товар. Это было неприятно, и я сразу вспомнила героиню *Джулии Робертс* из моего любимого фильма «*Красотка*». Но меня пока никто не знал, никто мне не хамил, меня просто не замечали. Ну ничего, сейчас эта девица заговорит по-другому».

Одной из ярко оформившихся типологических черт русского любовного романа стала поэтика повседневности. Для русского романа очень значимым становится эффект узнавания, для достижения которого авторы включают множество деталей повседневного быта конца 1990-х годов (отметим для сравнения, что, по наблюдениям О. Бочаровой²⁴, знаки времени в переводном любовном романе практически отсутствовали).

В поэтике повседневности русского любовного романа проявляется очевидное генетическое родство с дамскими глянцевыми журналами. В конце XX века в женских российских журналах транслировался новый, создающийся одновременно с меняющейся российской действительностью миф о «новой рус-

ской женщине». Так как традиции любовного романа в СССР не существовало, то появившиеся в середине 1990-х годов на страницах «глянцевых» журналов «Лиза», «Даша», «Алина», «Домашний очаг», «Правдивые истории», «Дочки-матери» и др. «мини-романы» обладали очевидной газетно-журнальной спецификой. Показателен, например, анонс журнала «Правдивые истории» (издательский дом «Бурда»): *«Тематическая подборка касается всего того, что волнует всех: любовь и предательство, преступление и наказание, деньги, наследство, отношения с родней. Авторы и герои их повествований — не знаменитости, а простые люди, среди которых мы живем. Отличительный признак этих рассказов — их безусловная искренность, и потому наиболее близкий им жанр — исповедь. Зачастую автор рассказывает на страницах журнала о самом набравшем — о том, в чем иной раз не признается даже самым близким, чтобы их не тревожить. Поэтому во многих из наших героях читатель узнает что-то свое, какую-то часть себя»* (выделено мной — М. Ч.).

Подобные анонсы обнажают столь актуальный для массовой культуры процесс мифологизации человеческого сознания. «С появлением современной женской прессы проникновение в общество эстетических идеалов изменило масштабы. <...> Начиная с XX века именно женские иллюстрированные журналы становятся главными средствами привития обществу искусства наведения красоты <...> Рекламные очерки, практические советы, рекламные вкладыши — все в женской прессе побуждает женщин к совершенствованию своей красоты, к установлению прочных связей между женственностью и красотой, к стимулированию поведения, направленного на обретение красоты. <...> Женская пресса — это машина для разрушения индивидуальных и моральных различий; сила, содействующая обезличиванию и конформизму; инструмент порабощения женщин стандартами внешнего вида и со-

блезнительности»²⁵. Портретные характеристики героинь оказываются кальками описаний в модных журналах, представляя стандартный набор клише: *«Галина отвечала, не отрывая глаз от Лики: красивые черты лица, хорошая кожа, голубые задумчивые глаза, прямой носик, золотисто-пепельные волосы аккуратно подстрижены и тщательно уложены в сэссун. Шелковый стильный блузон выглядывает из-за ворота белого халата, под столом обутая в новый ботиночек нога нетерпеливо постукивает носком по полу. Недорогие, но очень нежные жемчужные бусы и такие же сережки придают некий шарм, профессиональная улыбка на тронутых перламутровой помадой губах, непроницаемое выражение лица. Галина знала таких людей — они похожи на аквариум. Ведь когда разглядываешь это маленькое подводное царство сквозь стекло, ничего не понимаешь, хотя вроде бы все видно и все прозрачно, но как там устроена жизнь, что там происходит — никому не дано узнать»* (К. Буренина. *Задушевный разговор*).

С. Борисов в своих исследованиях, посвященных феномену наивной альбомной прозы, называет девичий рукописный рассказ «праправнучкой романтически окрашенной сентиментальной повести последней трети 18 — начала 19 века». Убедительно доказывая, что сюжетно-тематические параллели девичьим рукописным любовным рассказам можно отыскать практически повсюду — и в античном романе, и в трагедиях Шекспира, и у Тургенева, и в кинематографе начала XX века, и в рассказах, помещаемых в женских журналах, автор пишет: «Девичьи рукописные рассказы о любви выступают как своеобразный социокультурный институт, осуществляя трансляцию романтических ценностей от поколения к поколению и функцию «любвиной самоинициации». Установка на изображение обыденной жизни с фиксацией бытовых деталей, иллюзия достоверности происходящего, описание трогательных и одновременно назидательных слу-

чаев из жизни роднит рукописный любовный рассказ с современными наивными рассказами о любви в многочисленных «народных» журналах»²⁶. Действительно, стратегия многих женских журналов состоит именно в дублировании дневников молодых девушек. Например, журнал «Час для Вас» (издательство «Бауэр-Логос») призывает своих читательниц присылать рассказы о своих любовных историях, предлагая за это гонорар.

Предметный мир русского любовного романа, выстраиваемый по четким законам жанра, влияет на формирование «розовой» эстетики в сознании читательниц. Описание современного модного дома, красивой мебели, описание гардероба, автомобилей, недвижимости аналогично рекламе. В описании нарядов значимыми оказываются цвет и имя модельера, а в описании приготовления пищи — быстрота, простота и красота подаваемых героиней блюд, похожих на рецепты из кулинарной книги. Приведем лишь один из многочисленных примеров: *«Сейчас она (Ли́ка — М. Ч.) сидела на диване, разглядывая разбросанные по полу юбки, брюки, жакеты. Пестрая грудка вещей вызвала в ней ощущение хаоса. Почему пару дней назад она еще любовалась своим отражением в зеркале? Паника заполняла Ли́ку от кончиков пальцев ног до макушки. Еще чуть-чуть — и она сорвется, бросится на грудку ни в чем не повинных вещей, разорвет их в клочья, а потом станет крушить все, что попадет под руку... И в эту секунду кто-то холодным злым голосом сказал ей: "Стоп!" Ли́ка огляделась вокруг и шумно выдохнула воздух. "Михаил Александрович тебе небезразличен, — сказал тот же самый внутренний голос. — Вот ты и стараешься выглядеть лучше"»* (Буренина К. *Задуманный разговор*).

Образы героя и героини — это образы идеальных возлюбленных, перенесенные в современную эпоху. Они схожи с реальными людьми настолько, насколько этого требует развитие сюжетной схемы, и представляют собой скорее определен-

ный «типовой набор» легко узнаваемых представлений о реальной жизни. Показательно, что в Америке известные писательницы часто выступают ведущими рубрик в модных журналах и женских телевизионных программах, они дают всевозможные советы (от психологических до бытовых). В России эту традицию пытается трансплантировать автор «чувственных детективов», врач-психиатр и сексолог Диля Еникеева и автор иронических детективов Дарья Донцова, выпустившая в 2003 году «Кулинарную книгу лентяйки».

Зачастую образы, транслируемые русским любовным романом, становятся той «обманкой», о которой пишет Ж. Бодрийар: «Обманка, зеркало или картина: очарование недостающего измерения — вот что нас околдовывает. Именно это недостающее измерение образует пространство обольщения и оборачивается источником умопомрачения... Стратегия обольщения — это стратегия приманки. Обольщение приманки подстерегает любую вещь, которая стремится слиться с собственной реальностью»²⁷. Архетип современной женской красоты, возникающий в русском любовном романе, порождает, по определению С. де Бовуар, образ «мистифицированной женщины»²⁸, для которой «забота о внешнем виде может превратиться в настоящее наваждение».

Как отклик на стереотипы обыденного сознания женщин воспринимаются страницы романов, с буквальной точностью воспроизводящие фрагменты поваренных книг: *«Берешь потрошеного цыпленка, разделяешь его и обжариваешь в гусятнице в горячем масле. Потом кладешь его в форму и ставишь в духовку, в том же масле обжариваешь кубики лука, моркови и чеснока. По вкусу добавляешь специи — эстрагон, базилик, розмарин и тертый мускат, а когда все это обжарится, добавляешь к цыпленку. Берешь коньяк, поливаешь им цыпленка и поджигашь. Цыпленок горит голубым пламенем, а когда отгорит, добавляешь прочие компоненты из духовки, залива-*

ешь красным, лучше всего бургундским, вином и тушишь в гусятнице под закрытой крышкой. Конец истории» (К. Буренина. *Задушевный разговор*).

Объектом рефлексии в отечественном «розовом романе» нередко становятся язык, речевое поведение, конкретный лексический выбор, позволяющий судить об особенностях личности, дающий представления о речевом идеале, весьма причудливом у некоторых авторов.

В качестве примера наивной языковой рефлексии, примитивных представлений о речи и разных типах языковых личностей можно привести следующий текстовый фрагмент: *«С Верой ее связывала особая дружба. Обе из райцентров, они представляли противоположность стремлений и порывов. Асе импонировали интеллигентность, тихий правильный выговор, красивые литературные обороты речи, сдержанность манер. Вера, подбоченившись, выпятив роскошную грудь, величаво именовала себя «селянкой в опере». Словно напоказ выставляла она сомнительно-деревенское происхождение. Работая наборщицей в типографии, отлично зная русский и украинский языки, она непременно смешивала их воедино при разговоре, не чуралась крепких выражений и яростно жестикулировала при этом. Для нее не существовали мужчины и женщины — только мужики и бабы, девки и пацаны. После длительного общения с подружкой Ася долго еще следила за своей речью, старательно избавляясь от перенятых рабоче-крестьянских словечек, не украшающих лексикон административного работника-интеллигента»* (О. Сакредова. *Тариф на любовь*).

В средствах массовой информации репродуцируется ограниченный проблемно-тематический спектр «дамского» дискурса: Любовь — Мода — Здоровье — Карьера — Дом — Семья — Дети — Развлечения. Эти темы, соединяясь с темой преступления как одной из семантических доминант последнего десятилетия, формируют тематическое пространство «женского детектива», жанра, который, согласно социологическим опросам,

приобрел сегодня особую популярность. Причина популярности этого жанра заключается в том, что женщины привнесли в мужские жанры свой опыт, свою практику и свое видение. Определенное влияние на становление этого жанра оказал, безусловно, и классический западный детектив, прежде всего А. Кристи. С точки зрения феминистской критики к «женским жанрам», конструирующим особое пространство, создающим условия для формирования женской субъективности, порождающим специфически женские «способы видения», которые не подчиняются мужскому взгляду, относится лишь мелодрама²⁹. Но устойчивый интерес к ироническому детективу корректирует эту точку зрения. Критикам запомнилась фраза Т. Толстой: «Все хорошие детективщики — это женщины и англичанки». В конце XX века современный «женский детектив» предлагает новое понимание природы современной женщины, отдавая ей пальму первенства в одном из самых сложных «мужских» дел — борьбе с врагом, преступником, убийцей. Современный женский детектив (А. Марининой, П. Дашковой, Д. Донцовой, А. Малышевой, А. Даниловой, М. Серовой, В. Платовой, Е. Арсеньевой, Т. Поляковой, Т. Устиновой и многих других) — это своеобразный гибрид детектива с любовным и авантурным романом. Интересна точка зрения известного писателя-детективщика А. Константинова: «детективы, написанные женщинами, — не детективы, а женские романы. Особый жанр, сублимация грез и химер. Прежде всего потому, что такие книги адресованы не всему человечеству, а исключительно прекрасной его части»³⁰.

Таким образом, за восемь лет своего существования русский любовный роман прошел путь своеобразного жанрового становления: от примитивных романов-калек, бесконечных сказок о Золушках до романов, соединяющих в себе жанры любовного, иронического и авантурного романа. Ф. Ницше в работе «По ту сторону добра и зла» заметил не без иронии:

«Где нет места для любви или ненависти, там нет и крупной роли для женщины». Соглашаясь с ним, можно с уверенностью утверждать, что русский любовный роман эту «крупную роль» современной российской женщине предоставляет в полной мере.

Русский любовный роман конца XX — начала XXI веков отразил новые представления о социальных ролях современной женщины, а также господствующие в обществе стереотипы об отношениях мужчины и женщины. Современная мелодрама, как и женский детектив, ис-

пользуя многие кинематографические приемы, создает своего рода «бытовую поэтику», украшая повседневность и опеределяя тот идеал (часто весьма примитивный), отсутствие которого остро ощущается в обществе. В этом несомненная социальная роль современного любовного романа. Не представляя сколь-либо заметных художественных достижений, русский любовный роман воспроизводит своеобразный слепок эпохи, демонстрирует рожденную в соответствии с гендерными канонами модель личности нового века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Франц М.-Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический мотив искупления в волшебной сказке. СПб., 1998. С. 45.

² Цукерман А. Как написать бестселлер: рецепт приготовления суперромана, которым будут зачитываться миллионы. М., 1997. С. 113.

³ Рагозина К. Полое внутри и бесполое снаружи: за что мы любим и как мы переводим женский роман // «Ex libris НГ» 09.09.1999.

⁴ Морозова Т. После долгого воздержания // Дружба народов. 1997. № 9. С. 180.

⁵ Пиджин — гибридный язык, не имеющий исконных носителей, развившийся путем существенного упрощения и разрушения языка-источника. Пиджины распространены в Юго-Восточной Азии, Океании, Африке. Используются как средство межэтнического общения. См.: Долинский В. «...когда поцелуй закончился» (о любовном романе без любви) // Знамя. 1996. № 1.

⁶ Долинский В. Указ. соч.

⁷ Сотникова Т. Функция караоке // Знамя. 1998. № 12.

⁸ См. об этом: Конди Н., Падунов В. Проигранный рай. Рулетка социализма. Рыночный детерминизм по обязательной программе / Новая волна. Русская культура и субкультуры на рубеже 80–90-х годов: Материалы конференции 1992 года) М., 1994. С. 9–10.

⁹ Бердяев Н. Смысл творчества. М., 1991. С. 98

¹⁰ Бочарова О. Формула женского счастья: заметки о женском любовном романе // НЛО. 1996. № 22.

¹¹ Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: постмодернизм, психоанализ, феминизм. М., 2000. С. 69.

¹² Бочарова О. Цитир. соч. С. 296.

¹³ Вайнштейн О. Российские дамские романы: от девичьих тетрадей до криминальной мелодрамы // НЛО. 2000. № 41. С. 310.

¹⁴ Добренко Е. Формовка советского читателя. СПб., 1997. С. 126.

¹⁵ Балухатый С. К поэтике мелодрамы // Поэтика (сб. статей). Л., 1927. С. 68.

¹⁶ Мулярова Е. Женский роман как школа мужества для автора // Русский Журнал, russ@russ.ru

¹⁷ Интервью с Ю. Шиловой // Огонек. 2000. № 14; об этом же см.: Подъяблонская Н. Как возникают женские романы // Октябрь. 1998. № 12.

¹⁸ Бодрийар Ж. Соблазн. М., 2000. С. 32.

¹⁹ Зорич А. Два образа трансценденции в женском русскоязычном романе // <http://www.zorich.ru/>

²⁰ См. об этом: Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2001. С. 216.

²¹ Генис А. Фотография души: в окрестностях филологического романа // Звезда. 2000. № 9.

²² Бодрийар Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10. С. 67.

²³ Бодрийар Ж. Соблазн. М., 2000. С. 171.

²⁴ Бочарова О. Цитир. соч.

²⁵ Липовецкий Ж. Третья женщина: незыблемость и потрясение основ женственности. СПб., 2003. С. 240.

-
- ²⁶ Борисов С. Мир русского девичества: 70–90-е годы XX века. М., 2002. С. 57.
- ²⁷ Бодрийяр Ж. Соблазн. М., 2000. С. 167.
- ²⁸ Бовуар С. де. Второй пол. СПб., 2002. С. 145.
- ²⁹ Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований // Введение в гендерные исследования: Учебное пособие. Ч. 1. Харьков; СПб., 2001.
- ³⁰ Чупринина Ю. Инженер криминальных душ (интервью с А. Константиновым) // Итоги. 2003. 15 июля.

M. Chernyak

**«NEW FAIRYTALES» ABOUT CINDERELLA: TYPOLOGICAL FEATURES
OF RUSSIAN LOVE NOVELS OF THE TURN OF THE 20TH-21ST CENTURY**

The article is devoted to the problem of current literary studies – the phenomenon of mass (popular) literature studies. The author reveals typological features of the most representative genre of mass (popular) literature – the love novel, defines the genesis stages of the Russian love novel from the beginning of 1990s, discusses the further development of this genre.