

## **ФОРМУЛА ЖЕНСКОГО СЧАСТЬЯ: СЕРИЙНЫЙ ЛЮБОВНЫЙ РОМАН**

Если судить по тиражам издаваемых книг, самый популярный в мире автор — Барбара Картланд, сочинительница женских любовных романов. А самая распространенная в мире, включая сегодняшнюю Россию, разновидность любовной беллетристики — малоформатные книжки в мягких обложках (покетбук), объединенные в серии. Их объем — около 200 страниц — предполагает, что на прочтение одного романа уходит несколько часов. Если не ежедневно, то каждую неделю читательницы могут покупать и читать по одному роману — именно такую частоту выхода новых книг в сериях и предлагают некоторые издательства (2, с. 303; 1, с. 292).

В английском языке интересующий нас жанр обозначается как “romance”, “love-story”, “popular romantic fiction”, а немецком — “Liebesroman”; а России — “любовный”, “дамский”, “женский роман”, “нежный жанр”, “сентиментальный роман”. Российская исследовательница этого жанра Ольга Вайнштейн предпочитает термины “розовый роман” (калька с французского “roman rose”), “розовый жанр”, “розовая беллетристика” — как наиболее нейтральные и общие по значению (2, с. 303).

Есть фирмы, специализирующиеся исключительно в данной области: “Миллз энд Бун” (Англия), “Арлекин” (США и Канада). Коммерческий успех пришел к “Арлекину” в начале 70-х годов, когда президентом фирмы стал Лоуренс Хейсли, ранее работавший генеральным менеджером компании “Проктер энд Гэмбл”. Хейсли применил в издательском деле свой опыт продажи косметических товаров: клиент платит за известную марку и должен быть уверен в качестве продукта. Поэтому издательская установка на авторскую индивидуализацию текстов неверна, а нужно серийное производство по отлаженной схеме (2, с. 303). Серийная беллетристика “поставляется на рынок с такой же регулярностью и почти с такой же степенью стандартизации, как пакетики супа “Кнорр”: “Это готовый, мгновенно усвояемый продукт, качество которого гарантируется маркой изготовителя” (6, с. 7). Такая стратегия полностью себя оправдала: прибыль фирмы за десятилетие 1970–1980 гг. увеличилась почти в 40 раз (2, с. 304).

Второй издательский принцип — диверсификация продукта для разных читательских категорий, по двум параметрам: 1) степень откровенности в эротических сценах (о чем сигнализируют названия серий: “Грезы”, “Любовный роман”, “Искушение”); 2) категория читателя: есть особые серии для молоденьких девушек, замужних дам, разведенных и вдов. Важным признаком классификации нередко становятся профессия героев и место действия. Существуют особые разновидности женского романа: о врачах (место действия — больница), о преподавателях и студентах (место действия — университет) и т.д. (2, с. 304, 314).

Американка Дженис Рэдвей провела анкетирование любительниц “розовой беллетристики” в американском городке Смитон. Выяснилось, что эта группа составляет устойчивую субкультуру и не совпадает, например, с группой поклонниц “розовых телесериалов”. Эти читательницы отнюдь не одобряют порнографию и сцены насилия, предпочитая “весьма условное и дозированное изображение эротики”. Чтение нередко носит “запойный” характер: “читательницы попадают в настоящую “наркотическую” зависимость, постоянно увеличивая дозы: согласно признаниям адептов, после первого десятка прочитанных романов остановиться уже невозможно” (2, с. 304–305).

“Розовый роман” космополитичен — он издается по всему миру в переводах, часто одновременно с оригинальным изданием. В России с 1992 г. издательство “Радуга” в сотрудничестве с “Арлекином” выпускает серии “Любовный роман”, “Искушение”, “Любовь прекрасной дамы” (любовно-исторический роман). Серии издаются с четкой

периодичностью: пять, два и один раз в месяц соответственно. К концу 1998 г. вышло уже около 240 выпусков “Любовного романа”, а на XI Московской международной книжной ярмарке 1998 г. эта серия получила диплом по номинации “Самая читаемая серия”. По сравнению с “Любвым романом” серия “Искушение”, замечает сотрудница “Радуги”, “более чувственна и эротична, хотя и вполне благопристойна” (9, с. 15).

Выборочный просмотр рубрики “Сигнальные экземпляры” “Книжного обозрения” за 1998 г. (№ 43-46) показывает, что из 111 названий, учтенных в разделе “Зарубежная художественная литература”, 69 (т.е. 62%!) составляли любовные серийные романы. Серийный любовный роман — едва ли не последний бел-летристический жанр, который по-прежнему издается действительно массовыми тиражами — до 100 тыс. экз. Книги этого жанра неизменно возглавляют списки бестселлеров “Книжного обозрения” по разряду беллетристики в мягкой обложке.

Очевидно, что серийный любовный роман занимает какую-то важную нишу в создающейся на наших глазах российской массовой культуре, удовлетворяет какие-то насущные потребности читательской аудитории (понятно, женской прежде всего). Гилберт Честертон однажды заметил, что хороший роман говорит правду о своем герое, плохой — о своем авторе. А серийный роман, скажем мы, говорит правду о своем читателе. Именно с этой точки зрения он по преимуществу и рассматривается в работах последнего времени.

Их отправной точкой служит ставшая уже классической монография американца Джона Кавелли “Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура” (1976). Женский серийный роман — типичное формульное повествование, поскольку строится из заданного набора “формул” — повествовательных условностей, переходящих из романа в роман. Эти условности бывают двух видов.

1. Традиционные способы описания неких конкретных предметов или людей, традиционные эпитеты, образы, стереотипные изображения персонажей (литературная формула в узком смысле).

2. Общий для большой группы произведений тип сюжета, общая сюжетная схема, сюжетный архетип (3, с. 34-35).

Во втором случае в критике нередко используется термин “популярный жанр” (скажем, вестерн или детектив). Формулу и жанр можно осмыслить “как две фазы или два аспекта целостного процесса литературного анализа” (3, с. 37). “Формульный образец”, лежащий у истоков данного популярного жанра, далеко не сразу начинает восприниматься как произведение особого жанра. Эдгар По еще в 1840-е годы создал формулу детектива, но только после Конан Дойла детектив стал осознаваться как особый жанр. Формула вестерна сформировалась уже в XIX в., но лишь в XX в. вестерн был осознан как литературный и киножанр.

Художественная критика двух последних столетий обычно осуждала формульные повествования, во-первых, за высокую степень их стандартизации, во-вторых, за то, что они служат чисто развлекательным целям и уводят читателя от действительности. Однако формульную литературу нужно “оценивать в ее собственной системе измерений” (3, с. 37). “Тенденция к стандартизации заложена в самой экономике книгоиздания и кинобизнеса” (3, с. 38), а формульные писатели обычно очень плодотворны; достаточно вспомнить о Жорж Санд или Жорже Сименоне, не говоря уж о поставщиках серийной литературы XX в.

Но высокая степень стандартизации служит не только коммерческим целям. “Формула создает свой собственный мир, который становится нам близок вследствие многократного повторения” (3, с. 39). Такие произведения, по словам американца Роберта Уоршоу, создателя гангстерских фильмов, “лишь в последнюю очередь... апеллируют к присущему аудитории реальному опыту, а в первую очередь — к предыдущему опыту самого типа произведений: он сам создает себе поле соотнесения” (цит. по: 3, с. 39).

В рамках формульной литературы конкретное произведение и формула “соотносятся примерно так же, как вариация и тема или авторское исполнение и текст”. Индивидуальная версия формулы должна обладать некоторыми уникальными и неповторимыми свойствами, но в конечном счете они должны способствовать более полному воплощению устоявшейся формы. “Художественный принцип вариации темы, без сомнения, один из базовых способов выражения в массовой культуре” (3, с. 39).

Какими средствами достигается в формульном произведении “эскапистский эффект”? Чтобы читатель (или зритель) мог полностью погрузиться в воображаемый мир, нужны сильные стимулы, отсюда — “акцент на интенсивные и немедленные переживания”, “акцент на действия и сюжете, особенно с насилием и возбуждающими моментами, т.е. главным образом с опасностью или сексом или с тем и с другим” (3, с. 42). Кроме того, для формульной литературы характерен особый способ идентификации читателя с героем. Ее цель — не заставить нас осознать собственные реальные мотивации и опыт, а позволить уйти от себя, создав собственный идеализированный образ. Поэтому главные герои формульной литературы, как правило, лучше и удачливее, чем мы сами (3, с. 47).

Формульные произведения существуют и распространяются исключительно на коммерческой основе; будучи “коллективными продуктами культуры”, они, как можно предположить, достаточно точно отражают “модель воображения” своей читательской или зрительской аудитории. Отсюда следует важный вывод: эволюция формулы означает включение в устоявшиеся структуры воображения новых интересов и ценностей” (3, с. 62).

Самая краткая формула “розового роман” — “любовная история со счастливым концом” (2, с. 303). Согласно результатам опросов читательской аудитории, “хороший” “розовый роман” должен придерживаться принципа “одна женщина — один мужчина”, должен иметь счастливый конец, а события должны быть поданы с точки зрения женщины. “При таких критериях, скажем, мировой бестселлер “История любви” Эрика Сигала — плохой “розовый роман”, так как героиня в нем умирает, а повествование ведется от лица мужчины” (2, с. 305).

Уже с 1840-х годов “розовый роман” утвердился в Англии как массовый жанр и за полтора века своего существования “продемон-стрировал удивительную жанровую стабильность” (2, с. 313), хотя, разумеется, эволюционировал вместе со временем. Когда в 1860-х годах Рода Броутон узаконила в своих романах поцелуй героев, это было неслыханной дерзостью. Свой первый роман Броутон написала тайно и напечатала анонимно; ее отец-священник, просмотрев попавший к нему экземпляр романа, запретил дочери читать его как слишком вольный. Тенденция к постепенному смягчению пуританских ограничений особенно заметна в американских романах (2, с. 309, 314).

О.Вайнштейн отмечает “единый генезис “черного” и “розового жанра”: “розовый роман” зарождается в эпоху зрелого сентиментализма практически одновременно с готическим романом и кладбищенской поэзией. “Умиление и страх в сентименталистской эстетике маркированы как проявления одного и того же ценностного алгоритма утонченной “чувствительности”... В современной массовой культуре “розовый” и “черный” жанр тоже выступают как симметричные конструкции, порой образуя гибридные варианты и легко подменяя друг друга” (2, с. 313).

В XIX в. “розовую беллетристику” считали “романом для горничных”. Ныне это совсем не так. По данным социологических опросов, современный серийный любовный роман популярен прежде всего среди молодых замужних женщин от 25 до 35 лет, имеющих детей и занимающихся домашним хозяйством. Другая категория поклонниц “розовой литературы” — секретарши и служащие, читающие по дороге на работу домой и обратно (2, с. 306).

“Издательство “Арлекин”, читатель “розового романа” сам “розовый роман” — единый конвейер производства желаний, — отмечает О.Вайнштейн. — “Розовый роман” как машина желаний функционирует одинаково как в плане генезиса, так и рецепции и коммерции, и главный предмет производства здесь — желание романтической любви” (2, с. 305). Сама потребность в любви создается как потребность в любом другом товаре. Этому способствует отлично налаженный маркетинг. Книги издательства “Миллз энд Бун” заказывают на дом по каталогам, не понравившуюся книгу можно вернуть, существует система скидок и издательских премий, в книгу вклеиваются лотерейные билеты и т.д. (2, с. 306). Эта стратегия ныне используется и в России. В 1998 г. издательство “Радуга” провело розыгрыш призов по купонам, помещенным в книгах серии “Любовный роман”, а главным призом была поездка вдвоем в Париж. Читательский клуб “Радуги” с рас-сылкой книг по почте насчитывает более 10 тыс. клиентов (9, с. 15).

Имея в виду достаточно высокий образовательный ценз своей аудитории, издатели дамской литературы сделали ставку на превращение читателей в писателей, в частности путем распространения инструкции по написанию “розовых романов”. В таких

инструкциях имеются главы: “Как передавать чувства”, “Построение любовных сцен”. “Употребление ласковых слов”. Согласно инструкциям “Арлекина”, героиня должна быть, как правило, девственницей и обладать уникальной работо-способностью. “Конвейер производства новых авторов функционирует безотказно” (2, с. 306, 309).

Всемирно известные авторы тоже работают по конвейерному методу. Барбара Картланд выдает до 20 названий в год, что “свидетельствует о наличии особых “ноу-хау” и уникальности “марки” Картланд даже на фоне общих производственных успехов отрасли” (2, с. 307). Ежедневно она наговаривает на диктофон от 6 тыс. до 10 тыс. слов (т.е. не меньше 1 авторского листа); секретари, которых у Картланд добрый десяток, редактируют текст, так что на создание романа уходит примерно две недели.

Однако обычно авторство в серийных романах стерто, почти лишено индивидуальных черт; книги покупают, ориентируясь не на автора, а на серийный номер. “Перед глазами женской аудитории предстает сотворенный многочисленными “безымянными” авторами единый мир героев, чувств и действий. Закрыв один роман, можно — часто так и происходит — открыть следующий: ведь это как бы одна длинная история с хорошо знакомыми лицами и предсказуемым концом” (1, с. 292-293).

“Хорошая кровавая любовная история должна быть написана плохо”, — заметил Карел Чапек в своем эссе “Последний Эрос, или Роман для служанок” (1924) (10, с. 55). Плохо с точки зрения школьной классики, но очень даже хорошо с точки зрения своего читателя. Никакого напряжения ума серийный роман не требует, действие ясно до полной прозрачности, каждая фраза проглатывается, не останавливая внимания. “Остаются героиня, герой и их любовь на фоне меняющихся от романа к роману декораций. Это как готовые формочки в песочнице: рассыпал — и начинай снова” (7, с. 7).

Воображаемый мир, созданный женскими романами, в высшей степени схематичен — и потому легко узнаваем всеми. “Знаки времени практически отсутствуют”; “практически отсутствует все, что говорило бы о специфичности, сложности, конкретной культурно-временной принадлежности воображаемого мира романа” (1, с. 295). Есть лишь схема условного “западного” пространства, где обозначены самые универсальные его признаки: большой город с активной деловой жизнью, банками, офисами, роскошными ресторанами, уютными кафе и дорогими магазинами. В этот мир легко войти, в нем не нужно долго осваиваться. Он не отвлекает от главного — чувств героини.

Романный мир в “розовом жанре” строится по законам рекламной поэтики. Описания интерьеров, еды, одежды часто имеют рекламный оттенок. Точные названия, торговые марки — все это пришло из рекламы. Эта связь не случайна, ведь в современной рекламе, рассчитанной на женскую аудиторию, “самый верный прием — эротизация рекламируемого товара. В “розовом романе” эта идея как бы совершает двойной пируэт, вновь попадая в свой родной питательный контекст” (2, с. 315).

Герои и героиня всеми качествами — внешностью, профессией, положением — воплощают образец “идеальной пары”, “самые универсальные, узнаваемые стереотипы мужского и женского” (1, с. 293). Нечто подобное говорил уже Карел Чапек по поводу “романа для служанок”: “Романный объект (как мужской, так и женский), как правило, отличается поразительным совершенством, в том смысле, в каком совершенна, например, гипсовая модель носа или универсальный портняжный манекен. Т.е. у него не только нет слишком длинного носа или торчащей лопатки, но и в духовном отношении он лишен каких-либо особых признаков и чисто индивидуальных черт” (10, с. 151).

Это, по Чапеку, позволяло героям “романа для служанок” быть “чистыми носителями действия” (10, с. 151). Но это же, заметим, позволяет им быть “чистым материалом” для эмоцио-нального отождествления, универсальной заготовкой “идеального Я”. Между тем “прямая читательская идентификация с героиней — один из важнейших законов жанра. Стереотипность и условность героини открывают безграничные возможности сопереживания даже в плохом, с точки зрения читателя, романе (2, с. 305).

“Эскапистский эффект” (перенесение в другую действительность) в некоторых разновидностях любовного романа достигается путем введения элементов других формул — таких, как авантюра, тайна, исторический фон. В серийном романе используются более простые средства, и прежде всего — “буквальное”, чисто пространственное бегство от действительности.

Почти во всех романах есть два пространственных плана. Один — привычный для героев и особенно для героини, городской, современный, западный, другой — внебудничный, “чужой”: морское побережье, остров в южных морях, маленький городок в горах. “Это пространство, чужое героине, наделено значениями природности, стихийности, неизвестности, именно там, как правило, и возникает сексуальное влечение между героями. В таком условном контексте социальный статус теряет свою значимость, исчезают банкиры и супермодели, остаются “вечные”, природные половозрастные определения: Мужчина и Женщина” (1, с. 295).

Стоит заметить, что для средней российской читательницы, живущей далеко не “западной” жизнью, оба эти пространства (а не только второе, “природное”) должны представляться внебудничными и привлекательными; так что в любовном романе, переведенном на русский, достигается двойной эскапистский эффект.

Главное “послание” любовного романа вполне традиционно; чувства важнее всего прочего в жизни. Но в современном серийном романе с этим сопряжено “утверждение ценности сексуального наслаждения и норм сексуального поведения — и мужского, и женского” (1, с. 296). Сексуальные ощущения и отношения героев прописаны не менее подробно, чем мир чувств героини. “Герой же вообще является воплощением сексуальности, причем уни-версальной, рекламно-плакатной” (1, с. 297).

По наблюдению обозревателя “розовой литературы”, “правило “был бы человек хороший” тут не действует. Особые приметы объекта замужества: богат (на худой конец, состоятелен), образцовый семьянин, верный друг, мастер своего дела, активный общественник — и красив как молодой бог, это уж непременно” (5, с. 7). В одном из романов героиня восхищенно разглядывает “длинные, стройные и такие же прекрасные, как и все остальное”, ноги героя; в другом — его “широкие плечи, твердую грудь и мускулистые ноги”, а также “тугие ягодицы, достойные резца Кановы”. Неудивительно, что она “хотела и тело его и душу” (цит. по; 5, с. 7; 6, с. 7). Прошлые влюбленности избранника делу не мешают и даже втайне приветствуются (а как иначе мужчина вашей мечты приобретет необходимый любовный опыт?), но в будущем от него ожидается нерушимая верность (5, с. 7).

“Кажется, что откровенность эротических сцен противоречит утверждаемым в романе традиционным ценностям брака, семьи, верной любви” (1, с. 297). Но это не так. Сексуальность и “настоящая любовь” мыслятся как “две составляющие идеальной женской судьбы, не существующие одна без другой” (1, с. 296). В женском романе “царит строжайшая моногамия: один роман — одна любовь, плавно переходящая в брачное состояние” (5, с. 7). Можно сказать, что Купидон здесь в подчинении у Гименея.

“Любовный роман дает формулу женского счастья — вырастающая из сексуального влечения и идеальных сексуальных отношений любовь, непременно переходящая в брак. При всей “традиционности” этой схемы в ней есть момент новизны — первичность сексуального начала. Одно из главных завоеваний сексуальной революции — автономность секса и сексуального наслаждения — в романе смягчается и модифицируется в признание значимости секса как основы “подлинного чувства”. Секс здесь все-таки не признается самодостаточной сферой — недаром любовный роман называют еще и дамским, ведь в нем проигрывается женская роль “старого образца”, во многом не совпадающая с достижениями феминизма и “политической корректности” (1, с. 296).

Практически все романы заканчиваются помолвкой, свадьбой, беременностью и т.д. “Но важно, что непосредственно после этого... нередко имеет место длинная и наконец-то “настоящая” эротическая сцена” (1, с. 296). “Искушение”, давнее название совместной серии “Радуги” и “Арлекина”, имеет мало общего с “искушением” в смысле греховности и дьявольского соблазна. “Любовь здесь — награда за добрые дела и залог будущих добрых дел. Героиня предается радостям любви с чистой совестью” (7, с. 7). Постельным таинствам отведено 5—7% текста, и “эта пропорция соблюдается с удивительной точностью” (там же). А вот обычный финал: “Мужчина, обнимающий красавицу жену, две дочурки рядом, здоровенькие и довольные жизнью” (цит. по; 7, с. 7).

Чтение дамского романа не вызывает ощущения дисгармонии даже у читательниц с достаточно консервативными представлениями о половых ролях. Во-первых, как правило, для героини ее сексуальный партнер — первый мужчина. Если вспомнить, что это приводит к “вечной любви” и счастливому браку, то ничего постыдного в сексуальных отношениях

героев нет — добрачный секс уже стал нормой и даже одобряем, если это отношения с будущим мужем (1, с. 297).

Во-вторых, “само поведение героини в эротических сценах вполне адекватно традиционной норме женского сексуального поведения — как правило, она достаточно пассивна и почти никогда не становится инициатором любовных сцен, а лишь отвечает — пусть страстно и чувственно — на сексуальный натиск героя. Да и само “исполнение” любовных сцен не содержит в себе ничего противоречащего массовой модели сексуального поведения — никаких приемов, считающихся слишком смелыми и неприличными” (1, с. 298).

В женском серийном романе все строится вокруг любовных отношений героев, однако для поддержания напряжения герои до поры до времени не осознают связывающего их чувства. “Между ними порой на протяжении почти всего романа существуют состоятельно-враждебные отношения. Центр и причина конфликта — героиня, ее борьба с собой, мучающее ее противоречие между сексуальным предпочтением к герою и якобы враждебными чувствами к нему” (1, с. 293-294).

Прочие мотивы, кроме психологического конфликта между героями, “не составляют самостоятельных и полновесных сюжетных линий” (1, с. 294). В частности, героя и героиню не разделяет социальное неравенство; “статусные конфликты редко играют важную роль в развитии действия” (1, с. 293) — в отличие от классической мелодрамы. Правда, героиня нередко принимает на себя чужую, несвойственную ей роль, связанную со снижением социального статуса (из актрисы — в секретарши, из богатой наследницы — в ковбой). Но понижение статуса носит, в сущности, игровой характер. “Тем самым роман акцентирует “вечные” ролевые определения — половые, и игра в другую профессию и другой социальный статус указывает на относительность ценности социальной мобильности для женщины. Кроме того, элемент игры, пусть даже в такой простой форме, связывается с женским началом в культуре (ср. роль флирта в любовных отношениях)” (1, с. 294).

Формула “розового романа” во многом соответствует структурам волшебной сказки, описанной Владимиром Проппом. Сказочные формулы, понятно, модифицируются: так, вместо тайны происхождения чаще всего выступает тайна профессии или должности; героиня по ошибке принимает босса за скромного клерка, а он коварно поддерживает эту иллюзию. Архетипической для “розового романа” в большинстве вариантов является сказка о Золушке. Антагонистка героини выступает в роли сказочной “злой сестры”, в то время как главная героиня, напротив, по своему сказочному амплуа — типичная младшая сестра

или

“сиротка”

(2, с. 311-312).

Героиня обладает сказочной красотой, причем вполне определенного типа: она или блондинка с голубыми глазами, или зеленоглазая и рыжеволосая. “Роскошные волосы — устойчивый сказочный атрибут эротической и магической мощи” (2, с. 312). Антагонистка, согласно формуле, конечно же, брюнетка и провоцирует героиню нарушить тот или иной запрет, устраивает испытания и задает “трудные задачи”. Она всегда по сюжету старше и опытнее. “Введение “дублетных” героинь, символизирующих раздельность добрых и злых сил, применяется в каждом втором романе в увязке с мотивом ложной ревности” (2, с. 312).

Заметим, однако, что в “романе для служанок”, который стоит ближе к фольклорной, сказочной традиции, мотив борьбы добра (невинности) и зла (которое покушается на невинность героини) выражен в гораздо большей степени. “Плохие” здесь абсолютно плохи, это, собственно, не соперники, а злодеи; архетипическим образцом служит здесь не столько сказка о Золушке, сколько сказка о драконе и королевне (10, с. 155-156). В современном серийном любовном романе “дракона”, как правило, нет, хотя “принц” наделяется некоторыми демоническими чертами.

Стереотип мужской привлекательности включает в себя “некий зловещий оттенок и момент “дикарства”, непредсказуемости. Условно это можно назвать комплексом “южной” красоты, сочетающей в себе необузданную “природную” чувственность и пикантную странность на фоне “холодной” городской культуры. Герой должен максимально воплощать в себе Иное, и самый простой путь — сделать его иностранцем” (2, с. 320). У героя могут появиться качества, противоречащие его стереотипным чертам: высокомерный и в то же время заботливый, с виду жестокий, но в глубине души ласковый и т.д. (1, с. 293).

В образе героини “акцентированы инфантильность, неопытность и невинность. Все ее приключения — форма инициации, а в этом аспекте “розовый роман” конечно же, — сказка о женской инициации” (2, с. 312). Читательница вновь и вновь возвращается к самому романтическому периоду своей жизни — любви и ухаживанию. “Это тот краткий отрезок, когда культура санкционирует для каждой женщины роль “прекрасной дамы”, в рамках которой ненадолго даются осязаемые преимущества. “Прекрасная дама” может сама назначать испытания и ставить условия, но непременно должна отвергать все притязания и оставаться невозмутимой... Эта куртуазная модель освящена всей историей европейской культуры” (2, с. 312).

Поскольку роман адресован женской аудитории, он представляет “женскую” точку зрения на мужчин и любовь. “Повествования от первого лица тут не встретишь, авторское “я” отсутствует, что можно рассматривать как указание на “объективность”, модальность долженствования представляемых в романе образцов. Роман воспроизводит точку зрения героини, он всегда на ее стороне. Читателю 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” (1, с. 294).

Однако сама героиня смотрит на себя “чужими глазами” — именно глазами героя-мужчины, и, “как кажется, существует только в лучах этого взгляда” (2, с. 321). В чрезвычайно важных для серийного романа эпизодах с примеркой одежды “только мужской взгляд... служит сигналом окончательного одобрения” (там же). Почему же мужской взгляд так важен для героини? “С точки зрения психоанализа герой, безусловно, является заместителем фигуры отца. Он всегда по сюжету старше героини, порой значительно, и обладает непререкаемым авторитетом: он предстает в ореоле власти и запретного опыта” (2, с. 315). Поэтому настоящий отец героини практически никогда не присутствует в романе. “Девственность в данном контексте трактуется не только как неопытность, чистота и знак традиционного воспитания, но и как метафора детства, душевной инфантильности героини” (2, с. 316-317).

Герой и героиня находятся примерно на одной и, как правило, достаточно высокой ступени социальной лестницы, однако относительное равенство между героями имеет место только в социально-профессиональной сфере. “Другие составляющие их образов демонстрируют доминантную позицию мужчины по отношению к женщине” (1, с. 298). Герою в среднем 35 лет, он старше, опытнее (и “жизненно”, и сексуально) и, как становится ясно по ходу развития сюжета, более целен и искренен. “Он подчеркнуто сексуален и страстен” (эти черты иногда отмечены посредством принадлежности к южным культурам — грек, латиноамериканец, испанец). Героини же редко старше 25, “она, по западным меркам, только на пороге брачного возраста, сексуально неопытна, вообще довольно беспомощна в отношениях с мужчинами и не может диктовать условия игры” (1, с. 298). От распространенного ранее мелодраматического типа героини с низкой социальной позицией и несчастной судьбой сохранились такие признаки, как сиротство, вдовство смерть других близких родственников.

“Герой всегда занимает властную позицию и демонстрирует свое сексуальное господство (или его возможность) над женщиной” (1, с. 298). Такая доминирующая позиция не означает его агрессивности, недобрых намерений: он сочетает страстность и нежность, силу и доброту. Вместе с тем его можно связать скорее с “природным” началом в противовес “культурному”, которое связывается с героиней (там же, с. 298-299).

Впрочем, очень часто используется прием “переключения ролей”: болезнь или тяжкие телесные повреждения героя дают героине возможность выступить в роли заботливой сиделки. “Он занимает место ребенка, она — матери, происходит временное перераспределение власти за счет инфантилизации героя” (2, с. 318). Испытания и несчастья героя открывают для героини амплуа “волшебной помощницы”, которая владеет полезными умениями секретарши, медсестры, повара или “случайно” раскрывает козни его врагов (2, с. 319).

Вне области личных отношений (прежде всего в профессиональной области) героиня может быть вполне самостоятельной и взрослой. “Ее инфантильная установка включается именно при встрече с мужчиной-протагонистом, причем сначала героиня ведет себя нарочито вызывающе, действуя как непо-слушный ребенок: оскорбляет его, доводит до белого каления, затем плачет и предоставляет ему выступить в роли утешителя” (2, с. 317).

Увязка секса с запретом и наказанием, характерная для Эдипова комплекса, придает специфический характер женской сексуальности в “розовых романах”. Героиня всегда сдерживает желания, оставаясь внешне пассивной и предоставляя герою инициировать секс... Тем самым ее Сверх-Я в лице отца снимает чувство вины, принимая на себя ответственность за нарушение запрета. Пассивная сексуальность в сочетании с мазохистскими комплексами создает особую атмосферу пылкой, но сдерживаемой чувственности, очень типичную для “розовых романов” (2, с. 318). Один западный критик назвал это “синдромом закушенных губ”.

Архетип одного из переведенных у нас “розовых романов” (Дж.Дайли, “Фиеста в Сан-Антонио”) критик усмотрел в сказке “Красавица и Чудовище” или, на русский лад, “Аленький цветочек”. Правда, с весьма существенной инверсией: “В “Аленьком цветочке” чудовище — помните? — на лицо ужасное, доброе внутри. А тут, совершенно напротив, муж внешне красавец, внутри же моральный урод и садист” (понятно, только на первый взгляд. — Реф.). “Рабыня ему нужна беззащитная и бесправная, а не жена. И уж как он над нею тиранствует! Никакой любви он, понятно, не признает... В первую брачную ночь “Коултер бросился на нее как дикая кошка”. Повел себя с ней как чудовище, а вовсе не как нежный и любящий принц. И что же? “Все оказалось гораздо приятней, чем ей хотелось бы”, — смущенно признается себе героиня. Сцена, предшествующая этим словам (а потом и вторая, и третья), описана обстоятельно и не без удовольствия. Джанет Дайли пишет для женщин. Смее ли думать, что читательницы это удовольствие разделяют?.. Она его за муки полюбила — за муки, причиняемые ей” (4, с. 6). С одной стороны, “в вас столько садизма и жестокости!”, — пеняет героиня мучителю. С другой стороны, “самое примитивное половое влечение подни-малось в ней” (цит. по: 4, с. 6). М.Путинковский называет это “бархатным мазохизмом”. Ради терминологической последовательности можно было бы предложить определение “розовый мазохизм”.

Сентиментальность “розовых романов” подразумевает особый взгляд на мир, который психоаналитик Карен Хорни определила как переоценку любви. “В трактовке Хорни невротическая потребность в любви — выражение страха перед жизнью” (2, с. 305). “Все наши подсознательные желания, противоречивые по природе и безграничные по содержанию, ждут своего исполнения в любви, — полагает К. Хорни. — Наш партнер должен быть сильным и в то же время беспомощным, вести и быть ведомым, быть аскетичным и чувственным одновременно. Он должен изнасиловать нас и остаться нежным, посвящать все свое время только нам и напряженно заниматься творческим трудом” (цит по: 2, с. 319).

Итак, в женском романе “представлена антифеминистская позиция и, как это ни парадоксально, отражается мужской взгляд на норму женского поведения... Природа конфликта, составляющего сюжетную канву романа, заключена в отказе женщины от ее традиционной роли, и функция мужчины здесь — указать героине ее истинное предназначение, вернуть к предписанной роли и таким образом восстановить социокультурный порядок” (1, с. 299). “В отличие от феминистского стремления распространить расчет и распределение обязанностей на приватную сферу в женском романе, наоборот, значения приватности и душевности вторгаются в профессиональную жизнь”; в финале героиня “отбрасывает маскулинные черты модернизированной женщины и становится пассивной подчиняющейся воле мужчины” (там же).

Феминизм конкурирует с “розовой литературой” в борьбе за женщин-читательниц. Однако же сам он “стал гораздо менее жестким и однозначным, во многом утратив радикальный дух”, допуская совмещение успешной карьеры с традиционными ценностями семейного счастья (2, с. 309). Любовный роман “гармонизирует конфликт между традиционалистским стереотипом фемининности и новыми современными значениями женской роли. Такая “центристская” позиция делает его актуальнее для стран и культур с активно идущей или незаконченной модернизацией, в число которых, несомненно, входит и Россия” (1, с. 299-300).

В советское время “женские” жанры и темы и в официальной, и в массовой культуре были представлены слабо, хотя женская читательская аудитория уже тогда была более активной и многочисленной. “Собственно “женская” роль женщины была заслонена ее государственно-общественными ролями”, и любовный роман — “пожалуй, первый вид массовой литературы, который открыто заявляет о своей женской направленности”. “Очевидна его роль в разрешении кризиса перехода от официально-идеологических

представлений с доминированием государства, иерархических отношений к упрощенно западным, транслируемым через каналы массовой культуры, с приоритетными значениями успеха, семьи, секса” (1, с. 300). Обеспечивая “компенсацию”, перенесение в мир, где царят всепобеждающая страсть, нежность и красивый секс, любовный роман в то же время обрисовывает и определяет “традиционалистские” настроения и устремления, неизбежные в обществе, переживающем очередной виток модернизации (1, с. 302).

По данным российских социологических исследований середины 90-х годов, интерес к любовным романам особенно силен у замужних женщин средних лет (около 40), горожанок со средними доходами (1, с. 300). “У читательниц романа критический возраст — им около 40, они переживают семейный и личностный ролевой кризис. Дети выросли, материнская роль отходит на второй план, и здесь опять, как 10-15 лет назад, когда им было за 20, появляется проблема сексуальной идентификации, поиска адекватной гендерной роли и адекватных отношений” (1, с. 301).

У читательницы женского любовного романа происходит “двойная” идентификация с героями. “С одной стороны, герой романа — в общем, ее ровесник, на него проецируется образ идеального мужа-партнера, особенно его сексуально-чувственные качества, модель идеальных отношений, разочарования в реальном партнере и пр. Другая же линия идентификации соединяет читательницу с героиней: ей 20-23 года, она в брачном возрасте, и в этом случае читательница размышляет над собственными иллюзиями, вспоминает неверные шаги” (1, с. 301).

“Розовый роман” — это любовная греза, сон наяву. Основные психологические черты читательницы “розового романа” — пассивность, неудовлетворенность, ожидание и способность грезить наяву. “Ориентация на работу воображения объясняет... отчего читательницы “розовых романов” мало смотрят “розовые теле-сериалы” — им не нужны готовые визуальные образы, они получают удовольствие от создания своих собственных” (2, с. 325). “Розовый роман”, скажем мы, есть всего лишь “рабочий сценарий” для работы воображения, которое снимает по нему свой собственный фильм.

Вот чрезвычайно характерное, как мы полагаем, письмо читательницы из Вологды, присланное на читательский конкурс “Книжного обозрения” “Признание в любви” (тема конкурса “За что мы любим “сентиментальный роман”): “Голодный муж, быстро преобразившийся после свадьбы из джентльмена в костюме и при галстуке в ленивого кота, облаченного в потрепанные треники; ребенок, вечно дергающий просьбами, которые я не в состоянии выполнить; коллеги-мужчины, молящие: “Дай взаймы”... Проза жизни. Обращаюсь к тебе (т.е. к любовному роману. — Реф.), и ты проникаешь в каждую клеточку моего сознания, наполняешь свободный кусочек сердца возвышенным и высоким... Да, я скрываюсь с тобой в дальнем уголке двора, и никого вокруг — лишь вихрь опадающих листьев, лишь случайный прохожий... После встречи с тобой я, окрыленная, взлетаю на шестой этаж, как школьница после удачного экзамена... Я счастлива! Я живу!” (8, с. 9).

В русской культуре, отмечает известный историк книжного дела А.Рейтблат, формульные повествования получили меньшее распространение, чем на Западе (3, с. 34). Возможно, как раз поэтому читательский рынок серийной литературы поначалу (на рубеже 80-90-х годов) заполнялся почти исключительно переводными романами. За последние 5 лет в России появились свой уголовный роман и свой политический триллер, оттеснившие переводную литературу подобного рода на второй план. Однако любовный роман по-прежнему остается доменом по преимуществу переводной литературы. Не потому ли, что российская жизнь пока что мало пригодна в качестве фона для полусказочного любовного повествования?

### Список литературы

1. Бочарова О. Формула женского счастья: Заметки о женском любовном романе // Новое литературное обозрение. — М. 1996. — № 22. — С. 292-302.
2. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Там же. — С. 303-330.
3. Кавелти Дж Г. Изучение литературных формул // Там же. — С. 33-64.
4. Путинковский М. Золушка и Чудовище // Книж. обозр. — М., 1995. — № 32. — С. 6.
5. Путинковский М. В мужчине все должно быть прекрасно // Там же. — 1996. — № 15. — С. 7.

6. Путинковский М. Все прекрасно // Там же. — 1998. — № 8. — С. 7.
7. Путинковский М. Любовь гарантированного качества // Там же. — 1997. — №16. — С. 7.
8. Соловьева В. В дальнем уголке двора // Там же. — 1998. — № 41. — С. 9.
9. Юрьева С. “Радуга” и “Harlequin”: первая любовь // Там же. — 1998. — №19. — С. 15.
10. Сапек К. Marsjasz, czyli na marginesie literatury. — Krakow, 1981. — 169 s.

*К.В.Душенко*