

Представление гендера в современном русском любовном романе

**Веера Никканен
Университет г. Тампере
Институт современных языков, переводоведения и литературоведения
Русский язык и культура
Дипломная работа
Май 2012**

Tampereen Yliopisto
Venäjän kieli ja kulttuuri
Kieli-, käännös ja kirjallisuustieteiden yksikkö

NIKKANEN VEERA: Predstavlenie gendera v sovremennom russkom ljubovnom romane/
Sukupuolen esittäminen nykyvenäläisessä rakkausromaanissa

Pro gradu -tutkielma, 76 sivua (+ suomenkielinen tiivistelmä 1 sivu)

Kevät 2012

Tutkielmassani käsittelen sukupuolen esittämistä nykyvenäläisessä rakkausromaanissa. Tarkastelen Anna Bersenevan romaania ”Vostrast tretej ljubvi”, joka edustaa nykyvenäläistä kirjallisuutta ja nimenomaan rakkausromaanin genreä. Halusin tutkielmassani tuoda esiin käytännön keinot ja tavat, joiden avulla romaanissa luodaan sukupuolta.

Tutkielmani aiheen kannalta on tärkeää ymmärtää, mitä kulttuuri on ja miten sitä tutkitaan. Tutkimuksen kohteena oleva romaani edustaa massakirjallisuutta. Tämän myötä oli tärkeää tutkia tätä käsitettä, sekä massakirjallisuuden vaikutusta yhteiskuntaan.

Tämän jälkeen kiinnitin huomiota rakkausromaanin massakirjallisuuden yhtenä genrenä, sen kehitykseen ja piirteisiin. Teoreettisen osan lopuksi tutkin vielä sukupuolen käsitettä ja sitä, miten sukupuoli on osa yhteiskunnan valtarakenteita. Tärkeä teema työni kannalta oli myös feministinen kirjallisuudentutkimus. Teoreettisen osan viimeisessä luvussa tarkastelin, mitä feministisellä kirjallisuudentutkimuksella tarkoitetaan ja voiko rakkausromaanin tutkia feministisestä näkökulmasta.

Tutkielmani analyysiosiossa perehdyin tarkemmin tutkimuksen kohteena olevaan romaanin, sekä sen kirjoittajaan Anna Bersenevaan. Tarkastelin romaanin päähenkilöitä ja sitä miten heidän hahmonsä, ja tämän myötä sukupuolensa luodaan romaanissa. Lisäksi tarkastelin romaania osana rakkausromaanin genreä ja sen kaavaa. Käytännössä tämä tarkoitti yksittäisten hetkien ja tilanteiden tutkimista, joissa Berseneva noudattaa genren asettamia vaatimuksia, kuitenkin samalla yllättäen lukijansa yhä uudelleen. Vaikka tarkastelin paljon yksittäisiä kohtia, oli myös tärkeää nähdä romaani kokonaisuutena, kehyksenä, jonka sisällä luodaan kuvaa nykypäivän naisesta ja miehestä.

Analyttisen osan lopuksi tutkin romaania sukupuolen feministisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta. Tavoitteena oli löytää romaanista löytyvät sukupuolten väliset valtarakenteet. Tarkastelin myös romaanista löytyviä sukupuolisopimuksia, joiden avulla voi nähdä nykypäivän Venäjän sukupuolijärjestyksen.

Tutkimuksessani tulin siihen tulokseen, että Anna Bersenevan romaani ”Vostrast tretej ljubvi”, edustaa nyky-yhteiskunnan patriarkaalista näkemystä sukupuolirooleista. Tämän esille tuominen sukupuolen ja massakirjallisuuden tutkimuksen kautta oli yksi tutkielmani tavoitteista.

Avainsanat: massakirjallisuus, genre, rakkausromaanin ja sukupuoli

Содержание

Введение	6
1. Анна Берсенева и материал работы	8
2. Cultural Studies в России	9
2. 1. Культура как понятие	9
2. 2. Методы и предметы исследования культуры	10
2. 2. 1. Проблема термина: популярная культура или массовая культура?	11
2. 3. Массовая культура в России	12
2. 3. 1. Развитие массовой культуры в России	12
2. 3. 2. Влияние политики на развитие массовой литературы	13
2. 3. 3. Массовая культура в России сегодня	15
3. Массовая литература	17
3. 1. Массовая литература как объект исследования	17
3. 2. Массовая литература как феномен современной культуры	18
3. 3. Развлекательная функция массовой литературы	19
3. 4. Массовая литература — часть культурного производства	20
4. Жанр любовного романа	23
4. 1. Влияние любовного романа на жизни обыкновенных людей	24
4. 2. Формула любовного романа	25

4. 3. Персонажи жанра любовного романа	25
4. 4. Значение Анастасии Вербицкой для русского любовного романа	27
5. Любовный роман и гендерный дискурс	29
5. 1. Гендер – конструкция	29
5. 2. Советские гендерные контракты	31
5. 3. Гендерные контракты постсоветского периода	34
5. 4. Феминистское литературоведение	36
5. 5. Феминистский подход к любовному роману	36
6. Писательница Анна Берсенева - литературный критик Татьяна Сотникова	39
7. Роман «Возраст третьей любви»	41
7. 1. Герой романа Юрий Валентинович Гринев	44
7. 1. 1. Сын своего отца	46
7. 1. 2. Другие образы мужественности в романе «Возраст третьей любви»	48
7. 2. Героиня романа Женя Стивенс	49
7. 3. Другие женские образы романа «Возраст третьей любви»	52
8. Формула в романе «Возраст третьей любви»	57
9. Представление гендера в романе «Возраст третьей любви»	60
9. 1. Конструирование мужественности в романе «Возраст третьей любви»	60
9. 2. Конструирование женственности в романе «Возраст третьей любви»	63

9. 3. Гендер – структура власти	68
9. 4. Современные гендерные контракты в романе «Возраст третьей любви»	71
10. Заключение	73
Библиография	75

Введение

Мне уже давно было ясно, что я хочу писать свою дипломную работу о литературе. Я всегда любила читать. Читая книгу, можно путешествовать в других странах и в других временах. К счастью, воображение - свойство каждого человека. Для меня романы - способ развлекаться. Хотя современную литературу можно считать просто видом развлечения, в ней скрыто присутствует много ценностей и норм. Литературу можно даже считать зеркалом культуры, так как она чаще всего изображает общество, в котором писатель живет.

Кроме литературы меня интересует значение гендера в современном обществе. Гендер - огромная часть идентичности каждого человека. Чтобы соединить эти два объекта исследования, я должна найти явления гендера в литературе. С этой точки зрения, самым подходящим видом литературы я считаю любовный роман. Таким образом, формировался мой исследовательский вопрос: как представляется гендер в современном русском любовном романе?

Любовный роман - один из жанров массовой литературы. Я хочу все-таки начинать мое исследование с обсуждения того, что такое культура и как культуру можно исследовать, поскольку массовую литературу невозможно отделить от контекста культуры. После этого я буду рассматривать массовую литературу. В этой части важными вопросами являются следующие: положение массовой литературы в сегодняшней культурной жизни, черты массовой литературы, и роль писателя в производстве массовой литературы.

После этого я буду концентрироваться на жанре любовного романа. Любовный роман - очень популярный жанр массовой литературы и поэтому также интересный объект исследования. В этой главе я буду обсуждать среди других вопросов историю жанра, образы любовного романа и формулу жанра. Для моей работы особенно важно рассмотреть представление гендера в литературе и в этом жанре.

В последней главе теоретической части, я буду рассматривать понятие гендера. Важными вопросами являются, как конструируется гендер, и что значит быть мужчиной или

женщиной? Наконец я буду обсуждать феминистское литературоведение, и можно ли любовный роман исследовать с феминистской точки зрения.

Чтобы раскрыть эти исследовательские вопросы, мне надо было выбрать роман, который хорошо представляет любовный роман в России сегодня. В качестве материала для анализа я выбрала роман Анны Берсеновой: «Возраст третьей любви» (2009). Анна Берсенева успешный автор современных русских любовных романов, и поэтому выбор одного из ее произведений в качестве объекта изучения был естественным. Как видно, этот роман довольно новый, и поэтому актуальный. «Возраст третьей любви» - часть из серии «Гринева. Капитанские дети». Этот факт тоже важен для целей моего исследования, так как серийность - одна из черт, характерных для массовой литературы.

1. Анна Берсенева и материал работы

Настоящее имя Анны Берсеновой - Татьяна Сотникова. Она родилась в городе Грозном в Чечне в 1963 году. Анна Берсенева училась в Минске, где она окончила факультет журналистики. Потом она окончила аспирантуру Литературного института им. Горького. Муж Анны Берсеновой детский писатель Владимир Сотников и у пары два сына. Анна Берсенева начинала писать романы в 1995 году. Она известна также как литературный критик. (www.berseneva.ru)

В 1989 году Берсенева попала в автомобильную аварию и в результате потеряла ногу. В настоящее время, Берсенева живет в Москве и пишет актуальные и очень популярные романы. Писательница часто встречается с читателями своих романов. Герои и истории романов похожи на реальную жизнь обыкновенных людей, и это, наверное, одна из причин их популярности. Это и делает романы Анны Берсеновой подходящими объектами исследования с моей точки зрения. (www.berseneva.ru)

2. Cultural studies в России

Сегодня слова *массовая* и *популярная* используется часто, в разных ситуациях и с разными целями. Поэтому вопрос о том, как определить массовую культуру, одновременно важный и сложный. Проблема определения касается также и термина, потому что на Западе используется обычно термин *популярная*, в то время как в русском словаре-справочнике «Базовые понятия массовой литературы», термин *популярная* вообще отсутствует (Черняк & Черняк 2009). К вопросу о термине я вернусь позже. Как мы видим эти термины, и что мы считаем массовой или популярной культурой - зависит от нашей социальной среды и от времени, в котором мы живем. Исследуя массовую/популярную культуру, исследователь должен принять во внимание разные точки зрения, с которых ее можно рассматривать. Важной базой для исследования является все-таки исследование культуры. (Knuuttila 2004.)

2. 1. Культура как понятие

Культура – чрезвычайно широкое понятие. Его используют очень широко, особенно в гуманистических отраслях науки, но и во многих других, например в социологии. Исследование культуры тоже очень многосторонняя отрасль науки, поскольку культуру можно понимать и определять разными способами. (Knuuttila 1994.)

Понятие культуры изменилось со временем. В XVIII веке культура начинала означать совокупность ценностей и образов жизни в западных обществах. Поэтому понятие культуры, с исторической точки зрения не нейтральное. Хотя культура определяется разными способами, она все-таки видится как нечто общее или коллективное. Культуру всегда создают люди. (Kurjainen, Sevänen 1994: 7.)

С антропологической точки зрения, культуру определяют как социальные, духовные, или материальные обычаи какого-нибудь общества. Согласно этой точке зрения, культуры и культурные формы всегда разные в разных обществах. Но сегодня дело обстоит несколько иначе. Культурные формы изменяются, формируются новые, и границы между ними затуманиваются. В качестве примера можно привести, что в XIX веке многие верили, что фотография заменит живопись. (Knuuttila 2004:10-11.) Культура как термин обычно

обозначает искусство. Может быть и поэтому слово «культура» используется очень часто, например, в рекламах и в СМИ, чтобы создать продукту позитивный имидж в мыслях потребителей. (Knuuttila 1994: 13-14.)

Когда исследуется культура, выбор точки зрения - существенный. Точку зрения можно увидеть в определениях, которые характеризуют культуру. Одно из таких определений - *массовая*, другие могут быть, например, *популярная*, *городская*, *народная*, *элитная*, *примитивная* культура и т. д. Эти определения отражают друг друга, например, понятия народная культура и популярная культура накладываются друг на друга. (Knuuttila 1994: 10, 15.) В следующей главе я буду более точно рассматривать способы подхода к культуре как научному объекту исследования.

2. 2. Методы и предметы исследования культуры

К культуре можно подходить с разными методами исследования. Культура - мультидисциплинарный предмет, и подход зависит от исследователя. *Cultural studies* - один из методов изучения культуры, и он лучше всего описывает мой подход к теме «представление гендера в современном русском любовном романе.»

Cultural studies появились в Великобритании в 1960-ых и 1970-ых годах в ходе обсуждения социальных и культурных изменений в обществе после войны (Hall 1990: 12). *Cultural studies* - подход, с помощью которого исследуются феномены и процессы культуры. Другими словами, *Cultural studies* помогает нам понимать, что происходит в обществе и в культуре. Однако, *cultural studies* не неподвижная или неизменная дисциплина, а она приспособливается к объекту исследования и соединяет разные дисциплины (Hall 1990: 11). Следующая цитата из книги «Cultural Studies» хорошо характеризует *cultural studies*:

“(---) cultural studies is an interdisciplinary, transdisciplinary, and sometimes counter-disciplinary field that operates in the tension between its tendencies to embrace both a broad, anthropological and more narrowly humanistic conception of culture. (---) ...unlike traditional humanism it rejects the exclusive equation of culture with high culture and argues that all forms of cultural production need to be studied in relation to other cultural practices and to social and historical structures. Cultural studies is thus committed to the

study of the entire range of a society's arts, beliefs, institutions, and communicative practices.” (Grossberg, Nelson & Treichler 1992: 4.)

Как видно по отсутствию русского термина для *cultural studies*, в России такого или близкого к нему метода в исследовании культуры нет. В 1990-ых годах новые теоретические подходы осваивались в России, что приводило и к проблеме языка описания (Зверева 2005: 10-11). Кроме этого, публикации по теме *cultural studies* или культурологии в России большинстве своем переводы.

Массовая культура - один из феноменов, которые изучают исследователи, работающие в рамках *Cultural studies*. Предмет изучения зависит от интереса исследователя. Предметное поле массовой культуры хорошо описывает Вера Зверева: «Область массовой культуры выглядит как подвижное пространство, в котором пересекаются или не соприкасаются различные объяснительные теории и языки описания, по-своему формирующие предмет изучения и его границы.» (Зверева 2005: 15.) Таким образом, внутри рамок массовой культуры есть много возможностей для исследователей. Они могут не только изучать разные феномены и предметы массовой культуры, но и влиять на них и переписывать знание о своем объекте, не говоря уже об оформлении новых исследовательских подходов. На мой взгляд, так и развивались *cultural studies* в Великобритании.

В конструировании объекта изучения, исследователю помогают опыты конструирования и проблематизации (Зверева 2005: 15). Жанр - ясный пример того, как разграничивать объект изучения. Вера Зверева называет такие объекты исследования «готовыми формами». (Зверева 2005: 15). Это только один способ конструирования объекта, но с точки зрения данной работы, он действует, так как объектом нашего исследования является именно жанр любовного романа.

2. 2. 1. Проблема термина: популярная культура или массовая культура?

Выбор термина, - первый шаг исследования. Для исследователей, работающих, например, в рамках *cultural studies*, существенно разделить термины *массовая культура* и *популярная культура* (Зверева 2005: 13). Хотя оба термина используются часто, они не всегда синонимы.

Но как решить, какой термин использовать?

Когда говорится о популярной культуре или литературе, с этим понятием тесно связана популярность. Термин «популярная» подчеркивает популярность среди масс. Однако, к популярной культуре можно считать принадлежащими такие формы, которые на самом деле, не связаны с культурным производством. В отличие от этого, термин «массовая» обозначает культуру как промышленность (Knuutila 1994: 18-20) или продукцию культуриндустрии (Зверева 2005: 13).

Эти определения или черты не дают ясной причины использовать той или другой термин, так как выделение одних качеств не отменяет присутствия других. Однако, заметно было, что в русском контексте чаще всего говорится о массовой культуре или литературе, а не о популярной культуре и литературе. Согласно Марии Черняк, термин популярная литература используется именно в западном литературоведении (Черняк 2005а: 3). Поскольку это исследование изучает феномен русской современной литературы, я буду в дальнейшем говорить о массовой литературе по примеру Черняк и других значительных исследователей с точки зрения данной работы.

2. 3. Массовая культура в России

Мой объект анализа именно русский любовный роман. Поэтому я хочу рассматривать развитие массовой культуры в России. Русская массовая культура развивалась по-другому, чем популярная культура на Западе. Вследствие этого в ней и сегодня видны особенные черты, которые проявляются в разных видах массовой культуры. Русский контекст является частью моего объекта анализа, и поэтому он достоин внимания.

2.3.1. Развитие массовой культуры в России

Годы с 1861 до 1917 были важным периодом в развитии русской массовой культуры. В это время умение читать и писать сильно развивалось. Индустриализация, урбанизация и эмансипация сделали возможным развитие массовой культуры. Когда низшие классы

общества научились читать, потребовались новые издания чтобы ответить на спрос. Издатели и писатели хотели дать книги новым читателям. Мотивы у них были и коммерческие и идеологические. (Brooks 1985: xiii-xv.)

Больше всего новая массовая культура выражалась в коммерчески произведенном материале, а именно в новой массовой литературе. Успех издателей и писателей зависел от того, как хорошо они могли удовлетворять потребности публики. Компании, которые понимали потребности «новой» публики, преуспевали, в то время как другие исчезли. (Brooks 1985: xv.)

По мнению Джеффри Брукс, русская массовая литература отражала и отсталость и быстрое развитие страны. На рубеже веков, писателями массовой литературы были часто крестьяне, или у них были крестьянские корни. Поэтому они знали хорошо интересы и мечты читателей. В своих произведениях писатели использовали фольклорные источники, которые они трансформировали в более современную форму. (Brooks 1985: xv-xvii.)

Коммерческие компании производили разные типы книг. К концу XIX века, массовая художественная литература стала самым продаваемым видом литературы. Больше всего люди читали *лубочную литературу*. Эти *лубки* были короткими текстами с иллюстрациями, и их продавали торговцы-разносчики. Часто они были первыми печатными текстами в домах рабочих людей и крестьян, и поэтому они важны с точки зрения развития русской массовой культуры. С помощью лубков можно проследить за изменениями и тенденциями вкусов дореволюционных читателей. (Brooks 1985: xv-xviii). Можно сказать, что особенно массовая литература была полем боя разных идеологий, традиции и современности, и разных классов общества.

2.3.2. Влияние политики на развитие массовой литературы

Революция 1917 года сильно изменила культурную жизнь России. В начале XX века, различия между классами были огромные, между элитой и народом была глубокая пропасть. Целью большевиков было уничтожить эту пропасть. Революционные большевики были все-таки интеллигентами, и у них была мысль приобщать массы к культуре. Большевики рассматривали массовую культуру как тривиальную и вульгарную, и хотели снять эти

классовые и культурные различия. В 1920-ых годах, культуру производил небольшой круг элиты для всех других. (Barker 1999: 22-23.)

Пропась была не только между элитой и массой, но и между городом и деревней. Но постепенно ситуация изменялась. Сельская местность стала урбанизированной, и в города переехали люди из деревень. Во время Сталина создали огромный культурный аппарат, который производил культуру для масс. Сталин считал массовую культуру эффективным способом контроля над людьми, путем развития идеи коллективности. (Barker 1999: 24-25.) Это достигло высшей точки, когда в 1934 году социалистический реализм признали единственным направлением искусства в СССР. К концу правления Сталина, культурное многообразие и активность почти исчезли. (Beumers 2005: 2-3.) Несмотря на все это, пропасть между властью имеющими и народом все-таки существовала во все время советского режима (Barker 1999: 23).

Когда речь идет о русской массовой культуре XX века, надо обратить внимание еще и на оформление советского среднего класса. Средний класс сформировался в 1930-ых годах из сталинских выдвиженцев. С появлением среднего класса в советской России появилась и литература, которая отражала желания и страсти этих людей. Деление на культуру масс и элиту характеризует научные подходы к советской культуре, и именно поэтому этот феномен среднего класса интересен. Культура среднего класса все-таки существовала непризнанно, поскольку она не соответствовала советской идеологии. Из-за этого она и остается малоисследованной. Неясным является и то, как эта литература советского среднего класса влияет на нынешнюю массовую литературу. (Barker 1999: 29-30.)

Кроме влияния идеологии, советская массовая культура и в других отношениях отличалась от западной массовой культуры. В Советском Союзе, задачей массовой культуры было развивать нравственность людей. Поэтому некоторые очень популярные на Западе жанры литературы не развивались одновременно в России. (Lovell 2005: 35). Стивен Ловелл хорошо объясняет разницу между западной и советской массовой культуры с точки зрения литературы в своей статье *Reading the Russian Popular*:

“...the Soviet mass genres were underpinned by a moral structure that was thoroughly alien to the Western reader. Western fiction really relied on a charismatic, high-achieving hero

who actions, however, had to conform to certain rather clear-cut moral standards. In the Soviet case, by contrast, good and evil were not particularly significant categories. Much more important for the hero's viability was the extent to which he could demonstrate group allegiance through enlightened and purposeful action.” (Lovell 2005: 35.)

Я считаю, что эта цитата показывает нам, каким образом советская идеология всегда присутствовала в массовой культуре, и как она разделила советскую и западную массовую литературу.

К середине XX века радио, телевидение и кино изменяли массовую культуру. Это развитие техники сделало возможным и развитие массовой литературы. (Купина, Литовская, и Николина 2009:16.) Во время трех последних десятилетий СССР, рыночными принципами настойчиво сопротивлялись, и некоторые жанры считали неприличными. Все же, русские читатели находили способы удовлетворить свой интерес к развлечению (Lovell 2005: 26), хотя читали, конечно, и произведения, которые относились к канону советской литературы. С 1960-ых годов публиковали и некоторые западные детективы, а к 1970-ым годам, советская литературная культура стала уже более разнообразной. (Lovell 2005: 27.)

2. 3. 3. Массовая культура в России сегодня

Если рассматривается развитие русской массовой культуры особенно с точки зрения литературы, можно отметить, что изменения в политике в 1980-ых годах много влияли на публику. С началом политики «гласности» опубликовали такие произведения, которые были запрещены при Сталине. Чтение стало неожиданно популярным, и к этим произведениям относились с огромным любопытством. Эти произведения все-таки не поддерживали отношения публики с новыми жанрами массовой литературы. (Lovell 2005: 28.)

После распада СССР, популярная культура изменилась из идеологической в коммерческую. Коммерческая культура и глобализация залили Россию в 1990-ых годах. Западные потребительские товары и образ жизни стали очень популярными в ”новой” России. (Beumers: 2005: 10-12.) Издательства, наконец, получили автономию, и могли начинать свободно публиковать книги таких жанров, как детектив, любовный роман и фантастика

(Lovell 2005: 28). Трансформации в литературной культуре хорошо описывает Биргит Менцель: «Russian mass readership transformed from the mass mobilisation of the late 1980s to mass consumption and entertainment in the 1990s.» (Menzel 2005: 49.)

Объяснение ситуации русской массовой культуры сегодня - нелегкая задача. Когда СССР распался, доминирующая культура исчезла. До этого другие культуры в Советском Союзе существовали во взаимоотношении с официальной советской культурой. (Barker 1999: 30.) С распадом СССР такого «культурного центра» больше не было. Если во время СССР производители массовой культуры были членами элиты, то общественное изменение сильно повлияло на отношение производителей культуры к потребителям культуры. Разделение на потребителей и производителей культуры изменилось и исчезло. Как это отношение будет развиваться, неясно. Очевидно все-таки то, что прошлое тесно присутствует в культуре «новой» России. Большая часть потребителей в современной России не помнит жизни в советское время, но, по мнению Адель Марии Баркер, коллективная память тем не менее была стимулом в производстве массовой культуры в постсоветской России. (Barker 1999: 19.) Это можно видеть в повседневной жизни в культурных приукрашенных фактах, в парадигмах и стереотипах прошлого (Barker 1999: 30-31). Как к этому аспекту культурного производства относятся русские, описывает Адель Мария Баркер в «Consuming Russia»:

«Although much cultural production (--) in the new Russia deals with the past, it does not so merely to remember and to mourn, but to rewrite the nostalgic text, often by domesticating, familiarizing and even trivializing outworn symbols of oppression or returning to what is familiar from a safe enough distance to preclude any real return to what is both mourned and despised.» (Barker 1999: 19.)

Присутствие советской истории в современном культурном производстве нельзя отрицать, но эта цитата, по-моему, хорошо показывает противоречивое отношение к прошлому.

Русский любовный роман находился почти в маргинальном положении в нынешнем культурном производстве, так как он состязается с другими жанрами, романами иностранных писательниц и другими секторами массовой культуры. Тем не менее, он интересен с точки зрения исследователя. Ни один литературный продукт нельзя отделить от контекста, потому и эта короткая история русской массовой литературы является важной базой для изучения и понимания русского любовного романа.

3. Массовая литература

Коммерческая культура развивалась в России очень быстро в 1990-ых годах. Во время первых постсоветских лет, произведения массовой литературы были по большей части переводными. Русские писатели все же быстро начали писать русские романы, по модели западных произведений. (Lovell 2005: 8, 28.) Особенно русские детективы стремительно стали очень популярными. Самые успешные авторы детективов публикуют миллионные тиражи каждый год. Баланс популярности между русскими и иностранными писателями зависит и от жанра, например, в середине 1990-ых годов на рынке любовных романов властвовали иностранные писательницы. (Menzel 2005: 51.) При этом заметно, что именно женщины стали целевой группой массовой литературы (Lovell, Menzel 2005: 9). Но прежде чем перейти к обсуждению вопроса о женщинах и массовой литературе, я хочу рассмотреть, что вообще имеется в виду под *массовой литературой*?

3.1. Массовая литература как объект исследования

Каждый год люди читают миллионы произведений, которые относятся к жанрам *массовой литературы*. Массовая литература считается литературой «второго ряда» или «макулатурой». Явление «массовая литература» описывается тоже определениями «популярная литература», «тривиальная литература» или «формульная литература». (Черняк 2005а:3-5.) Независимо от использованного термина, массовую литературу определяют как нечто «низкое» по отношению к классике или авангарду. (Купина, Литовская, и Николина 2009: 41.)

Хотя отношение к популярной культуре изменилось со временем, все же она не вызывает особого интереса у исследователей. Изучение массовой литературы началось довольно поздно, в России только в 1990-ых годах. Оно возникло как противодействие традиционному изучению «великих» писателей и их шедевров. (Черняк 2005а.) Массовая литература - огромное поле для исследований, потому что она - изменчивый феномен, ее жанры и темы быстро меняются, и это ставит новые задачи перед исследователями. Актуальность массовой литературы я буду еще обсуждать позже.

То, какие произведения представляют явление массовой литературы, - является одним из вопросов исследователей массовой литературы. Авторы книги «Феномен массовой литературы» назвали черты, которые помогают определить массовую литературу. По их мнению, важнейшими свойствами массовой литературы являются среди принадлежности определенному типу общества, распространенность и «сознательное создание продукта, воспринимаемого как нечто «низкое по отношению к авангарду и классике» (Купина, Литовская, и Николина 2009: 41). Н. А. Кузьмина в своей статье из сборника «Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России» описывает массовую литературу таким образом:

«Литература, созданная для масс и появляющаяся в условиях рыночной экономики, индустриального производства, урбанистического образа жизни, развитии технологий массовых коммуникаций, унификаций социальных, экономических, межличностных отношений.» (Кузьмина 2009: 12.)

Это определение подчеркивает, что массовая литература - это производство. От исследователя зависит, на что он хочет обратить внимание, или что он считает важнейшим аспектом определения массовой литературы. Мария Черняк определяет предпосылки становления массовой литературы проще, так как, по ее мнению, увеличение количества читателей и коммерциализация литературы определяют массовую литературу. (Черняк 2005:4.)

3. 2. Массовая литература как феномен современной культуры

Выше я отметила, что литература описывает общество. Г. Л. Тульчинский пишет об этом таким образом: «в массовой литературе представлены (---) ценностно-нормативные фреймы конкретной культуры» (Тульчинский 2009: 50). То есть, в массовой литературе можно видеть ценности, нормы и обычаи общества. На этом и основывается моя гипотеза о том, что массовая литература, и конкретно, любовный роман дает нам свою точку зрения на гендер в современном обществе. Поэтому я хочу немного пояснить, как массовая литература взаимодействует с окружающим миром.

У произведений массовой литературы огромная публика. Писатель может влиять на читателя и поскольку у произведений массовой литературы огромная публика, писатель таким образом может влиять и на общество. С помощью массовой литературы можно создать представления о культуре и обществе. (Купина, Литовская, и Николина 2009:52.) Другими словами, с помощью литературы писатель может создавать представления и даже нормы, предписания, как люди должны вести себя, как выглядеть или даже обсуждать актуальные проблемы в обществе. Хотя произведения массовой литературы хорошо описывают общество, эпоху, в которой они созданы, они на самом деле стирают национальные различия. (Черняк 2005а.) В массовой литературе разных стран есть характерные черты, но одновременно массовую литературу можно читать глобальной. Это ясно видно, например, в формулах массовой литературы. Например, формула любовного романа из Индии в США останется почти той же самой.

Массовая литература актуальна, потому что она быстро реагирует на все, что происходит в обществе. Поэтому массовая литература дает возможность ощутить социальные изменения в обществе. Романы массовой литературы все-таки быстро теряют свою актуальность. Уже в XIX веке приключенческие романы, мелодрамы и детективы и т.п. называли «вагонной беллетристикой» или «одноразовой литературой». Эти названия хорошо описывают отношение к массовой литературе. Эти книги не содержали в домашних библиотеках, а после чтения их можно было выбросить. (Черняк 2005а:10, 15-16.)

3. 3. Развлекательная функция массовой литературы

Первичная функция массовой литературы - развлекать людей. Под этим я подразумеваю, что массовая литература — способ проводить свободное время. С этим тесно связано понятие *эскапизма*. Черняк характеризует эскапизм следующим образом: «Уход от реальности в другой более комфортный мир, где побеждают добро, ум и сила» (Черняк 2005а: 44). Другими словами, эскапизм означает бегство от повседневной жизни, от действительности и рутины, которые всем иногда надоедают. Разные жанры массовой литературы вызывают у читателя разные эмоции. Например, детективы создают напряжение, тогда как задачей любовных романов является «компенсировать отсутствие необходимого количества положительных эмо-

ций» (Черняк 2005а:215). Однако, *эскапизм*, наверное не является единственной причиной чтения массовой литературы. Например, благодаря своей актуальности, массовая литература помогает идти в ногу со временем и это может мотивировать людей читать.

Массовую литературу называется и *формульной литературой*. Формулы разных жанров играют важную роль в развлечении читателя. Джон Кавелти характеризует формулу литературы так: «Литературная формула представляет собой структуру повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений» (Кавелти 1996:34). Во всех произведениях массовой литературы есть знаки или пункты, которые повторяются на практике во всех романах жанра.

Но главное свойство формулы – эта предсказуемость. Если эта предсказуемость рассматривается, например, в случае детектива, читатель ждет, что в конце романа, преступник погибает или попадает в тюрьму. А в случае любовного романа, читатель ждет счастливого конца. У каждой формулы свои границы, которые нельзя разрушать (Кавелти 1996: 39).

Хороший формульный писатель умеет дать «новую жизнь» стереотипам или изменять сюжет, не разрушая формулы. Так, хотя читатель в основном знает, как роман продвигается, там есть также всегда несколько неожиданных элементов. Эти элементы чрезвычайно важны для успеха романа, они причина, почему люди хотят читать одну книгу за другой. (Кавелти 1996.)

3. 4. Массовая литература - часть культурного производства

Интересно, что массовую литературу не оценивают высоко, но все-таки от писателя требуют многого. Произведения массовой литературы должны ответить на спрос потребителей и есть правила, которые создают спрос (Купина, Литовская, и Николина 2009: 63). Вызов писателю в том, как ответить на ожидание масс, и одновременно удивлять их каждым романом.

Как я уже отметила выше, удовольствие - самая важная причина, почему люди читают массовую литературу. Писатель должен быть способным вызывать бурные эмоции, которых читатель лишен в повседневной жизни. Своим романом писатель должен также удовлетворять любопытство читателя (Купина, Литовская, и Николина 2009:12) Одновременно читатель должен быть способным идентифицироваться с героями. Это очень важно для того, чтобы читатель мог действительно войти в мир романа. Кроме требований к содержанию, писателю массовой литературы важно также помнить, что массовая литература - часть культурной промышленности. На практике это значит эффективность писателя: книга должна быть написана быстро и иметь низкую себестоимость. Книги должны также отвечать вкусам очень большого числа читателей, (или, на самом деле, потребителей). (Купина, Литовская, и Николина 2009:12, 63.)

Есть еще один аспект массовой литературы, который связан именно с тем, что массовая литература - это бизнес. Это серийность романов. Сегодня, массовые литературные произведения публикуются как серии. Поэтому легко продолжать чтение следующей книги. Оксана Бочарова характеризует серийность женского романа так: «Закрыв один роман, можно – так и происходит - открыть следующий: ведь это как бы одна длинная история с хорошо знакомыми лицами и предсказуемым концом» (Бочарова 1996: 293).

Для успеха массовой литературы также важна организация продажи книг. Сегодня книги продаются не только в книжных магазинах, но и в супермаркетах, киосках, и на уличных лотках. По мнению Купиной, Литовской, и Николиной, «книги уравниваются с газетами и журналами» (Купина, Литовская, и Николина 2009: 45). Когда массовая литература продается везде, эти романы чаще попадают на пути потенциальных читателей, другими словами потребителей (Купина, Литовская, и Николина 2009: 45).

Литературе надо состязаться с другими секторами массовой культуры, с такими, например, как телевидение и Интернет. Кино и телевидение используют персонажей литературы; например, многие известные телевизионные сериалы созданы на основе произведений массовой литературы. (Черняк 2005б: 215.) Русские современные авторы, пишущие массовые литературные произведения, особенно детективы и женскую прозу, умеют все-таки

оставаться популярными у публики и конкурировать с другими секторами массовой культуры. Эти требования изменяют роль писателя. Он больше не просто производитель художественного текста, но пешка в игре, в которой издательства борются за внимание, и таким образом и за деньги потребителей. Книги стали потребительским товаром. Это делает массовую литературу разнообразным и очень интересным объектом изучения.

4. Жанр любовного романа

Любовный роман - один из жанров массовой литературы. Любовный роман традиционно считали женским жанром. Кроме названия «любовный роман», используются и варианты «дамский роман», «женский роман» или «розовый роман» (Вайнштейн 1996:303).

Чтобы говорить об успехе любовного романа, надо немного обсуждать тему «Арлекина». Я употребляю название «тема», потому что, на мой взгляд, «Арлекин» стал уже понятием. Это имя издательства наверное, приходит в голову многим людям, когда говорится о любовном романе. Причины ясны. В 1970-ые годы, президентом фирмы стала Лоуренс Хейсли, которая считала, что клиент платит деньги за известную марку, и должен быть уверен, что продукт достоин денег. Следовательно, Хейсли не удовлетворилась больше отдельными книгами, а начинала серийное производство романов. Результаты были замечательные, и, как мы знаем сегодня, «Арлекины» стали всем известными продуктами (Вайнштейн 1996:303). Уже в 1979 году, «Арлекин» опубликовал 168,000,000 копий в 98 странах (Cranny-Francis 1990: 177). Эти цифры дают нам возможность ощутить популярность этого жанра и его влияние на современную культуру и на Западе и в России.

В России любовный роман - довольно новый жанр. Жанр пришел в Россию с Запада после распада СССР. Первые западные любовные романы появились в России вскоре после показа мыльных опер в начале 1990-ых годов и стали очень популярными. Наконец русский читатель действительно мог выбирать, что он/она будет читать. Любовные романы были переводными. Русский любовный роман появился только во второй половине 90-ых годов. (Cherniak:153,157.) К 1998-ому году любовный роман стал вторым после детектива на книжном рынке и его читали женщины разных возрастов и социальных групп (Cherniak 2005:154). Сегодня жанр любовного романа разнообразен, и на книжном рынке очень широкий выбор для читательниц, любящих романтику (Бочарова 1996: 292).

4. 1. Влияние любовного романа на жизни обыкновенных людей

В связи с обсуждением понятия «массовая литература» я упомянула причины, почему люди ее читают. Эскапизм, позитивные эмоции и удовольствие являются самыми важными причинами чтения любовных романов. Дженис Рэдвей хорошо изображает чтение любовного романа как действие таким образом:

«As an activity, it so engages their attention, that it enables them to deny their physical presence in an environment associated with responsibilities that are acutely felt and occasionally experienced as too onerous to bear. Reading, in this sense, connotes a free space where they feel liberated from the need to perform duties that they otherwise willingly accept as their own. At the same time, by carefully choosing stories that make them feel particularly happy, they escape figuratively into a fairy tale where a heroine's similar needs are adequately met. As a result, they vicariously attend to their own requirements as independent individuals who require emotional sustenance and solicitude.» (Radway 1984: 93.)

На мой взгляд, в этой цитате сжато описано, что происходит с читателем, когда он читает любовный роман. Этот мир, в котором читатель передвигается, прост, понятен и всем знаком. Поэтому у читателя не возникает чувство дискомфорта (Бочарова 1996: 295). Жанр любовного романа строится по четким законам (Вайнштейн 1996: 315), чтобы эта комфортабельность сохранялась во всех любовных романах.

В мире любовного романа можно видеть деликатные советы, как жить, работать, одеваться и любить. По Черняк, авторы даже советуют, что и как есть: «в описании приготовления пищи – быстрота, простота и красота подаваемых героиней блюд, похожих на рецепты из кулинарной книги» (Черняк 2005а: 235). Хотя этот пример касается только приготовления пищи, здесь можно увидеть огромное влияние автора на обыкновенную женщину.

Если по дороге на работу женщины читают в одной за другой книге советы, о том как надо жить, эти книги естественно постепенно начинают оказывать влияние. Иногда писательницы также выступают по телевидению в женских программах или в модных журналах, где они дают советы (Черняк 2005а: 235). Тема нормативности жанра связана с темой этой работы, поскольку в конструировании гендера в любовном романе нормы играют важную роль.

4. 2. Формула любовного романа

Любовный роман - жанр массовой литературы, в котором формула имеет огромное значение для развлечения читателя. Формулы можно считать типами сюжетов (Кавелти 1996:35). Таким образом, говоря о формуле любовного романа, может быть, мы прежде всего указываем на особенный тип сюжета. Классическая, любовная формула представляет нам мужчину и женщину, союзу которых угрожает какое-нибудь препятствие или проблема. На самом общем уровне, любовный роман можно считать поиском любви. (Stacey, Pearce 1995: 15.)

Любовные романы обычно начинаются с первой встречи главных персонажей. С первой встречи читателю показывается «химия» между героем и героиней. В начале героиня часто оказывается где-то вдали от своей семьи, от пространства, которое она знала с детства (Radway 1984: 134). Прежде чем достичь счастливого конца, «хэппи-энда», пара преодолевает многие препятствия. Препятствия могут быть очень разные, например, географическая отдаленность, разные национальности или социальные различия. Возможностей много, но все-таки барьеры в любовных романах практически всегда можно найти. Вопрос именно в том, как будут преодолеваются трудности, барьеры и т.п. (Stacey, Pearce 1995: 15-16.)

Когда говорится о счастливом конце любовных историй, возникает вопрос, а Ромео и Джульетта? Действительно, эта трагедия Шекспира далека от современного любовного романа, но все-таки и она соответствует классической формуле любовной истории. В этом варианте, смерть или болезнь угрожают счастью влюбленной пары. Эта угроза укрепляет любовь героя и героини, и в этом состоит удовольствие читателя. (Stacey, Pearce 1995: 17.)

4. 3. Персонажи жанра любовного романа

Для исследования гендера в любовном романе образы героя и героини существенные, так как в них очень ясно представляется роли мужчины и женщины. Поскольку любовные романы читают в основном женщины, главная героиня - женщина. Очень важно для жанра, что читательница может с самого начала отождествить себя с героиней романа. Образы героя и героини

ни романа, - это модель идеальной пары (Бочарова 1996: 293). Они не только красивые, но в них также воплощаются идеалы профессии и характера. Другими словами, главная пара любовного романа - стереотипный и универсальный идеал мужчины и женщины.

К героине предъявляются четкие физические или внешние требования. Например, героиня всегда по крайней мере приятной внешности, но обычно она красавица, и возраст - не старше 25-ти лет (Бочарова 1996: 298-299). «В ее образе акцентированы инфантильность, неопытность и невинность» (Вайнштейн 1996: 312). Кроме возраста и опыта, у героини обычно более скромное или бедное происхождение, чем у героя (Cranny-Francis 1990: 181). Очевидно, именно такие черты вызывают в читателе отзывчивость и симпатию к героине.

Кроме этого, у героини любовных романов хороший социальный статус. Героиня русского любовного романа часто писательница или журналистка (Черняк 2005а: 226). Она может по истине любить свою работу, но все равно мечтает о ком-то или чем-то кроме карьеры (Бочарова 1996: 299). По мнению Дженис Рэдвей, идеальная героиня интеллигентная и по характеру темпераментная. Иногда у нее также есть какой-то талант. Часто героиня в начале романа хочет отрицать свою женственность. На нее сильно давят ожидания того, как женщина должна вести себя. (Radway 1984: 123-124.) и это вызывает в ней негативную реакцию.

Герой любовного романа - сильный мужчина, в котором соединяются черты характеры, которые женщины ищут и оценивают в мужчине. Кроме того есть стереотипы в описании внешности и положения героя. Обычно герой любовного романа из среднего, или привилегированного класса, гетеросексуальный, и белокожий. Он может также быть из обеспеченной семьи, и иногда он аристократического происхождения. (Cranny-Francis 1990: 181.)

Мужчина любовных романов на практике всегда на несколько лет старше, чем женщина, и «подчеркнуто сексуален и страстен» (Бочарова 1996: 298). Героиня значительно более сексуально неопытна, чем герой. Герой всегда преуспевает, он может быть бизнесменом, банкиром, политиком и даже рок-звездой или знаменитым художником. Согласно Бочаровой, позиция героя всегда властная, но не в плохом смысле слова. Он в доминирующем

положении над женщиной, но это не означает его агрессивности. Вместо этого, герой одновременно сильный, добрый, страстный и нежный. (Бочарова 1996: 298-299.) Героине обычно очень важен мужской взгляд и, может быть, герой для нее какая-то замена фигуры отца. Отец героини может быть важным персонажем романа, даже если он не присутствует в тексте. (Вайнштейн 1996: 316.)

В начале романа, герой и героиня не любят друг друга (хотя химия там конечно все-таки есть). Герой кажется героине насмешливым или шовинистским. Постепенно героиня все же узнает, что в этом насмешливости прячется чувствительность мужчины. Героиня понимает, что ее первоначальное отношение к герою, на самом деле вызвано ее страхом перед мужчиной. (Cranny-Francis 1990: 181.) Конечно, вариантов много, но если не все эти черты, то некоторые из них являются универсальными для любовного романа.

4. 4. Значение Анастасии Вербицкой для русского любовного романа

Прежде чем перейти к обсуждению любовного романа как гендерного дискурса, я хочу еще обратить внимание на одного автора, писательницу, которая «открыла» женщин как важную и значительную группу потребителей. Хотя любовный роман как жанр -- новый феномен в России, уже в начале XX века в России публиковали романы, которые можно считать первыми примерами русского любовного романа. «Ключи счастья» Анастасии Вербицкой были опубликованы в 1909-1913 годах, и имели огромную популярность. Этот роман значительный для популярной литературы и для жанра любовного романа потому, что он обращается к широкой публике, включая появившийся тогда средний класс России.

Своим романом Вербицкая отвечала также на потребности и желания женщин разных классов. Героини Вербицкой утверждали право женщин на сексуальность и профессиональный успех. Успех романа показал существование массы читателей. Одновременно романы Вербицкой изображают русское общество накануне Первой мировой войны. «Ключи счастья» можно даже считать аутентичным документом места и времени, в котором он написан. (Holmgren, Goscilo 1999.)

Для данной работы, Анастасия Вербицкая - важная писательница, потому что она, во-первых, показала женщин как растущую группу производителей и потребителей массовой литературы. Во-вторых, своими харизматическими героинями, Вербицкая поддерживает феминистскую политику. То есть, ее героини представляют «антиконсервативную» роль женщины. Поэтому ее «бестселлер» и отличается от его западных соответствий. Вместо повторения западных женских романов, он «represented the potent packaging of feminism with socialist sympathies, modernist flourishes, and commercial strategies» (Holmgren, Goscilo 1999: xv).

В качестве вывода можно сказать, что Вербицкая опередила свое время. Ее роман является «начальным пунктом» русских любовных романов. К сожалению, после революции 1917 года, ее романы были запрещены. После этого она публиковала детские книги под псевдонимом до своей смерти в 1928 году. (Holmgren, Goscilo 1999: xii.)

5. Любовный роман и гендерный дискурс

Как видно в предыдущих разделах о героях любовного романа, этот жанр представляет довольно патриархатный взгляд на роли мужчины и женщины. Это парадоксально, так как любовные романы пишут женщины для женщин. Феминистская точка зрения - одна из точек зрения на исследование литературы. Любовный роман интересный жанр для феминистского исследования, так как в любовных романах можно особенно хорошо видеть структуры власти между полами. В следующих разделах своей работы, я хочу обратить внимание на феминистское литературоведение и гендер как его часть.

5. 1. Гендер - конструкция

Чтобы исследовать гендер, сначала следует уточнить, как понятие гендера отличается от понятия пола. Обычно пол рассматривается как что-то предписанное, данное человеку при рождении. Гендер, наоборот понимается как нечто формирующееся, достижимое. Человек усваивает черты и модели поведения, которыми он должен обладать, чтобы считать себя мужчиной или женщиной. Согласно другому определению, термином пол обозначается биологический пол, а под гендером понимается социальная конструкция. (Рябова 2008: 23.)

Когда мыслим о гендере, обычно думаем о биологическом поле. Согласно этому, в анатомии человека ему предписан какой-то статус или *сущность*. Это точка зрения связана с понятием гендера как сексуальной дифференциации, то есть, гендер является различием мужчины и женщины, самки и самца. Поэтому отношения между полами считаются естественными. Этот подход к гендеру является одним из центральных пунктов интервенции феминисток. (Де Лауретис 2005: 379.) Нельзя отрицать тот факт, что гендер — это социальная конструкция. Конструирование гендера предполагает, что гендер и половые роли создается, а с ними не рождаются. Этот тезис является основой феминистского исследования. (Темкина, Здравомыслова 2007: 9.)

В своей статье Тереза де Лауретис умело раскрывает идею гендера с разных точек зрения, и по этой причине я хочу использовать ее текст как центральный источник своего изучения гендера. Де Лауретис пишет, что на самом деле, гендер является репрезентацией *отношения*.

Другими словами гендер определяет отношение одной сущности с другой. Но речь идет не только об отношениях между полами, но и об отношениях внутри группы индивидов. В нашем случае, эта группой могут быть, например, - «женщины». То есть, гендер является не только репрезентацией отношения женщин с мужчинами, но и, например, отношений между женщинами, то есть, индивидами одного класса. (де Лауретис 2005: 383.)

В самом начале этого раздела, я утверждала, что гендер - конструкция. После этого я обсудила гендер и как репрезентацию. Важный пункт исследования гендера - отношение репрезентаций гендера к его конструированию. На самом деле можно даже сказать, что репрезентация гендера *есть* его конструкция. Однако важно отметить, что репрезентация и конструирование гендера обозначают разные вещи. (де Лауретис 2005: 381-385.) Грубо можно обозначить это различие так: репрезентация является результатом конструирования гендера.

С самого начала жизни человека его гендер конструируется. Даже до рождения родители покупают голубые одежды мальчикам. Согласно де Лауретис, западное искусство и высокая культура сильно влияли на конструирование гендера и наложили свой отпечаток на гендер. Наверное, все люди западного мира могут назвать некоторые пункты, которые определяют гендер индивида. И неизбежно, что у многих этих определений корни в западном искусстве. (де Лауретис 2005: 384-385.)

Здесь возникает вопрос: как конструировал писатель или художник свою репрезентацию мужчины и женщины? Как я уже раньше писала, литература и искусство являются зеркалами мира. Со своей стороны, конструирование гендера меняется со временем. Однако западная история и искусство как часть репрезентации гендера влияют на мысли каждого индивида сегодняшнего дня. Следовательно неудивительно, что предметы, с помощью которых конструируется, гендер, изменяются очень медленно. (де Лауретис 2005: 384-385.)

Конструирование гендера - вечный процесс во всех культурах. Хотя конструирование происходит разным образом в разных культурах, оно существует. Можно отметить один конкретный пример другого типа конструирования гендера: в Танзании в Африке живет племя Масаи. У Масаи-женщин никогда нет волос. Они считают, что иметь волосы

женщинам - некрасиво и только у некоторых бойцов могут быть волосы. Этот пример хорошо описывает, как в западной культуре конструирование гендера происходит глубоко внутри каждого индивида.

Понятие гендера можно обсуждать наряду с термином *идеология*. У гендера своя функция, как и у идеологии. Согласно де Лауретис, идеология участвует в конструировании индивидов и их субъективности. Гендер тоже имеет функцию конструирования конкретных индивидов. Отличие от функции идеологии в том, что функция гендера - конструировать индивида в качестве *мужчин* или *женщин*. В этом можно одновременно видеть связь и различие этих двух термина. (де Лауретис 2005: 382-385.)

5. 2. Советские гендерные контракты

Мы как женщины и мужчины представляем результаты конструирования гендера в действительности. Как мы видим, гендер, мужественность и женственность - результат того, как гендер видели раньше. Другими словами, история влияет на наше мировоззрение, хотя это может не осознаваться. Поэтому я считаю важным рассматривать, как гендерные роли видели во времена СССР, и как это повлияло на гендерные роли сегодня.

В СССР был сформирован *гендерный порядок* уже в 1930-ых годах. Гендерный порядок СССР состоит из трех *гендерных контрактов*. Понятие *гендерный контракт* описывает главные типы отношения между полами и их динамику. Гендерные контракты - иерархические модели общения между мужчинами и женщинами. Роткирх и Темкина описывают гендерный контракт и все, что в них включается таким образом:

«Гендерный контракт включает институциональное обеспечение, практики и символические репрезентации гендерных отношений, ролей и идентичностей в конкретных культурно-исторических контекстах, а также социальную регуляцию репрезентацию сексуальности.» (Роткирх, Темкина 2007: 170.)

В этом видно, как комплексно гендерные контракты в СССР включали в себя разные аспекты гендера. Эти контракты дают хорошую точку зрения на исследования гендера сегодня, так как они служат основой и предметами репрезентации, конструирования и динамики гендера

в современной России. (Роткирх, Темкина 2007: 169-175.)

В СССР были три доминантных гендерных контракта. Совокупность этих трех контрактов называется гендерным порядком СССР. Гендерный порядок описывает гендерную систему в историческом контексте, в данном случае в СССР. Государство сильно контролировало гендерный порядок на протяжении всего советского периода. Гендерный порядок был гомогенным, так как государство монополизировало формирование гендерных отношений. (Роткирх, Темкина 2007: 169-175.)

С одной стороны, советский гендерный порядок был основан на идее равноправия, но с другой стороны, биологический детерминизм сильно характеризовал гендерную идеологию (Роткирх, Темкина 2007: 174). Под биологическим детерминизмом я имею в виду, что биологические свойства человека определяют его роль в семье и в жизни вообще. Согласно биологическому детерминизму, гендер человека определяет его физические, психологические и физиологические свойства. Другими словами, психология человека является следствием его гендера. (Liljeström 1993: 167-168.) Советские женщины были гражданами, которые работали полный рабочий день и воспитывали детей вместе с государственными институтами и родственниками. Государство подчеркивало семейные ценности и материнство, но и одновременно повышало экономическую зависимость женщин. Ниже я хочу рассматривать немного подробнее советские гендерные контракты, совокупность которых формировала гендерный порядок СССР. (Роткирх, Темкина 2007: 172-181.)

Три взаимосвязанных гендерных контракта СССР можно разделить следующим образом: *официальный, повседневный, и нелегитимный (криминальный)*. Официальный гендерный контракт *работающая мать* был определен государством, его законодательством и идеологией. Согласно этому контракту от женщин ожидалось сочетание рабочей жизни, материнства и заботы о семье. Материнство считали *гражданской обязанностью*. Государство играло важную роль в воспитании детей, и контракт *работающая мать* был основан на помощи государства. (Роткирх, Темкина 2007: 169, 175-182.)

Хотя контракт *работающая мать* был официальным, женщинам было возможно и остаться

дома с детьми. Большинство женщин занимались профессиональной деятельностью, но в некоторых слоях общества большинство женщин были домохозяйками. Согласно авторам статьи, домохозяйки воспринимались как особая социальная категория. Можно сделать вывод, что в рамках официальной роли женщины допускалось традиционное положение женщин в уходе за семьей. Вместе с этим, нормой была занятость в общественной сфере. Сексуальность и телесность женщин вообще не входили в официальный контракт работающей женщины. (Роткирх, Темкина 2007: 180-181.)

Второй гендерный контракт можно называться *контрактом в повседневной жизни*. В этот контракт входят те практики и нормы, которые не сходили в сферу официального регулирования. Таким образом, гендерный контракт в повседневной жизни можно считать реакцией на официальную модель жизни, которая была определена государством. Этот контракт одинаковый с официальным контрактом в том смысле, что от женщин и в повседневной сфере ожидали заботы о семье и материнства. Гендерный контракт повседневной жизни отличается от официального гендерного контракта тем, что значение социальной сети было более значительным. В сфере повседневной жизни, государство не играло такой важной роли, как друзья, родственники и соседи семьи. (Роткирх, Темкина 2007: 181-185.)

Гендерный контракт повседневной жизни усиливал традиционные гендерные роли. Многие работающие женщины на самом деле имели мало обязанностей на работе, и акцент был на домашней жизни. Способность организовать повседневную жизнь в советских условиях требовала от женщин усилия, творческой способности и коммуникационной компетентности. Эта способность организации была важным подтверждением компетентности домохозяйки. (Роткирх, Темкина 2007: 182-185.)

В 1930-ых годах возникла романтизированная идея женственности через кино и литературу. Значение внешности для женщин увеличивается, но ключевыми словами были все еще скромность и умеренность. Постепенно стала появляться идея сексуальности, хотя сексуальность и телесность еще долго оставались за пределами репрезентации. (Роткирх, Темкина 2007: 184-185.)

Третий гендерный контракт можно называться *нелегитимным* или *альтернативным* гендерным контрактом. Нелегитимный гендерный контракт включает в себя те нормы и практики, которые были «криминальными» или, иначе, - за пределами одобрения общества. Сексуальность и сексуальные отклонения были значительной частью нелегитимного контракта, репрезентацией которых являлись больше всего проституция и гомосексуализм. Мужской гомосексуализм был запрещен законом в 1936 году, а лесбиянство и бисексуализм считались несуществующими в СССР. (Роткирх, Темкина 2007: 185-187.)

Проституция наоборот была известна, хотя она была официально признана только в 1980-х годах. Проститутки были репрезентациями сексуальной женственности, которая была противоположной официальной норме. Политика гласности освободила цензуру и позитивно повлияла на имидж проститутки, который стал популярным. В начале перестройки фильм «Интердевочка» показал идеализированную картину жизни богатой проститутки в 1980-ых годах. В фильме «Интердевочка» реализует свою мечту переехать на Запад и для зрителей этот фильм и жизнь интердевочки стали объектами желания и одновременно презрения. (Роткирх, Темкина 2007: 185-187.)

5. 3. Гендерные контракты постсоветского периода

В конце советского периода гендерные роли начали изменяться. С конца 1980-х годов, официальный, повседневный и нелегитимный гендерный контракт формируют новые гендерные контракты. Официальный гендерный контракт *работающая мать* стал основанием трех современных гендерных контрактов: *работающая мать*, *карьерноориентированная (профессиональная) женщина* и *(мать-) домохозяйка*. (Роткирх, Темкина 2007: 187-191.)

Контракт *работающая мать* приближается к повседневному контракту, так как государство больше не играет важной роли в воспитании детей, а значение семьи и социальных сетей остается важным. Акцент жизни был на работе, которая была часто экономической необходимостью, хотя материнство было важной частью жизни. (Роткирх, Темкина 2007: 189.)

В конце советского времени появляется другой вариант работающей женщины *женщина-профессионал*. В этом случае, акцент жизни женщины делается на карьере и домашняя жизнь не препятствует работе. В этом контракте, работа больше не является экономической необходимостью. Женщины организуют домохозяйство и воспитание детей с помощью наемных работников и родственников. Женщина и мужчина в этом контракте могут быть профессионально равноправными, но организация домохозяйства все же остается обязанностью женщины. (Роткирх, Темкина 2007: 189-190.)

Третьим вариантом предшествующего контракта *работающая мать* является контракт (*мать-*) *домохозяйка*. Как видно в названии, в этом контракте женщина не работает, а ее обеспечивает муж, у которого роль добытчика. Женскую идентичность и содержание жизни формируют обслуживание мужа, материнство и забота. (Роткирх, Темкина 2007: 190.)

Четвертый контракт в постсоветское время - *спонсорский контракт*. В этом контракте, женщина находится на содержании мужчины. Другими словами, мужчина «спонсирует» женщину. Женщина исполняет роль сексуального и привлекательного объекта, и это является единственной ее задачей. Сексуальность женщины становится предметом. Спонсорский контракт приближается к раннему нелегитимному контракту и образу проститутки, именно в том смысле, что сексуальность является предметом обмена и потребления. Этот контракт является противоположным советскому идеалу, потому что материнство и работа не играют никакой роли в жизни женщины. (Роткирх, Темкина 2007: 191, 198.)

Можно сделать вывод, что в постсоветское время ранее нелегитимные гендерные контракты становятся легитимными. Проституция, как и гомосексуализм и порнография, становятся частью публичного дискурса. Однако это не значит, что они морально одобряются в обществе. Наверное, самой яркой разницей между советским и постсоветским временем является отношение к сексуальности, которая становится одним из компонентов в формировании гендерного контракта в современной России. (Роткирх, Темкина 2007: 189-190.)

Важно еще отметить, что гендерные контракты не исключают друг друга. Они также не фиксированные. Гендерные роли изменяются на разных этапах жизни. Гендерный порядок в

современной России все же наследует в большой степени советскому гендерному порядку. (Роткирх, Темкина 2007: 189-190.) Далее в работе, моей задачей является рассмотреть, видны ли названные гендерные контракты в романах Анны Берсеновой и каким образом?

5. 4. Феминистское литературоведение

В своей работе я изучаю литературу, конструкцию гендера и гендерную иерархию. Поэтому я хочу изучать феминизм именно с точки зрения литературы. Литературоведение с феминистской точки зрения отличается от других теорий исследования литературы. Причина ясная - в феминистском литературоведении гендер является центральной категорией исследования, то есть аналитическим объектом изучения. Литература и литературоведение видятся как часть гендерного дискурса. Однако феминистское литературоведение не обозначает исследование женщин. (Rojola 2004: 26-27.)

В действительности, феминистское литературоведение старается определить и переработать понятия и представления литературоведении. Таковыми могут быть, например, произведения, образы чтения литературы или феномены литературы. Феминисты-литературоведы хотят показать гендерный дискурс, то, как гендер конструируется в литературе, и анализировать структуры власти в литературе. Феминистское литературоведение все-таки разностороннее поле методологий и теорий, и первый шаг феминистского исследователя - рассмотрение собственных суждений. (Rojola 2004: 27-30.)

Литературоведение придает большое значение гендеру. Применение научного знания, то есть науки, требует от писателя большой ответственности, потому что, наука считается своего рода истиной. Феминистское литературоведение помогает нам понимать, что гендер - исторический процесс и этот процесс влиял на то, как мы видим гендер, и также литературу. (Rojola 2004: 27-29.)

5. 5. Феминистский подход к любовному роману

Патриархатный взгляд на гендерные роли обычно существует в произведениях массовой

литературы, особенно в любовных романах. Однако есть и писательницы, которые сознательно выбрали феминистский подход к творчеству. Надо отметить, что не все писательницы все-таки феминисты. Во всех жанрах массовой литературы можно найти произведения, которые ставят под вопрос традиционные гендерные роли. (Cranny-Francis 1990: 1.) С этой точки зрения, любовный роман очень сложный жанр, так как в нем гендерные роли особенно ясные и соответствуют формуле жанра.

Маскулинный дискурс стал нормой в литературе. Под маскулинным дискурсом я имею в виду дискурс, который подчеркивает мужественность в патриархальном обществе. Другими словами, субъект дискурса - мужчина. Дискурс показывает и определяет, как мужчины и женщины должны вести себя. В этом дискурсе мужчина в доминирующей позиции, в то время как женщина видится более ограничено — в сфере домашней жизни и заботы. Задачей феминистского дискурса является, таким образом, проблематизировать, поставить под вопрос эти мысли и нормы. (Cranny-Francis 1990: 2, 5.)

В жанрах массовой литературы можно видеть разные конвенции, а конвенции — это социальные конструкции. Следовательно, массовая литература должна соответствовать этим конвенциям, чтобы быть социально принятой. Произведения всегда субъективные с точки зрения автора, но одновременно они публичные (Rojola 2004: 28-29). То есть, автор всегда во взаимодействии с публикой. Изменения в том, что считается социально принятым, происходят медленно. Конвенции в массовой литературе и в разных жанрах по большей части консервативные. Задачу феминистской массовой литературы Анн Кранни-Францис описывает таким образом:

«Feminist genre fiction is an intervention in this configuration, an attempt to subvert the dominance of patriarchal discourse by challenging its control of one semiotic system, writing, and especially genre writing.» (Cranny-Francis 1990: 17.)

Я раньше говорила о формуле жанра в разделе о любовном романе. Я обсудила законы жанра и то, что писателю нельзя разрушать формулу жанра. В этом и состоит вызов для феминистских писательниц, потому что они хотят разрушать границы условности. Разрушая эти границы, они демонстрируют их существование. Проблема именно в том, что позитивный прием читателей тогда не гарантирован. Во всяком случае, разрушая границы,

они обращают на них внимание читателей. (Cranny-Francis 1990: 19-20.)

Из жанров массовой литературы, любовный роман является самым проблематичным для феминистского письма. Дискурс гендера одинаковый, в нем мало места для проблематизации. В некоторых любовных романах, мужчина видится как объект женского желания. Обычно это наоборот, женщина видится объектом мужского желания. Это изменяет субъективность женщины и представляет женщину как сексуальное существо. Однако это преобразование субъективности кажется маленькой частью изменения такого патриархатного жанра. (Cranny-Francis 1990.) Хотя любовный роман и до сих пор считают патриархатным жанром, я могу все-таки подходить к нему с феминистской точки зрения. На практике это значит, что я стараюсь видеть и анализировать гендерные роли и патриархатность, которые существуют в литературе (Rojola 2004: 29.)

6. Писательница Анна Берсенева - литературный критик Татьяна Сотникова

В самом начале своей дипломной работы, я представила немного писательницу Анну Берсенева. Однако, в образе писательницы еще один аспект достоин внимания. Анна Берсенева - псевдоним Татьяны Сотниковой, под которым она пишет любовные романы. Так как объектом изучения данной работы является роман Анны Берсеновой, интересно рассматривать отношение *Татьяны Сотниковой* к этому жанру. Интересным это делает особенно то, что Татьяна Сотникова работает литературным критиком. Положение Татьяны Сотниковой исключительное: она критикует любовные романы и одновременно пишет их под псевдонимом Анна Берсенева.

В данной дипломной работе речь идет о романе Анны Берсеновой как одном из примеров русского любовного романа. С этой точки зрения было очень интересно заметить, что в статье, написанной в 1998-ом году, Татьяна Сотникова утверждает, что *русского* любовного романа вообще не существует. По мнению Сотниковой, русские женщины читают любовные романы, но в основном американские. Я уже давно заметила, что в России очень популярны детективы и также Сотникова на это обращает внимание. Популярность детективов среди женщин объясняется ею таким образом: «Просто читатели детективов уверены: их не будут держать за дураков». (<http://magazines.russ.ru/znamia/1998/12/sotnik.html>) Женщины верят, что к ним относятся более серьезно, если они читают детективы, а не любовные романы.

В этом тезисе видно отношение к любовному роману. Возникает вопрос, почему русские женщины все-таки читают американские любовные романы? Кажется для Сотниковой это останется тайной, так как она говорит, что русские женщины загадочные, и даже глупые.

Сотникова считает, что читательницы любовных романов ожидают найти в романах некоторые клише и условности. Однако, при этом действие должно происходить где-нибудь далеко, например, в Америке. Об этом я говорила в контексте обсуждения формулы любовного романа. Новым аргументом является то, что события происходят где-то далеко, и это «оправдывает» нереальность, условность происходящего. Интересным вопросом с точки зрения данного исследования является то, может ли любовный роман, который располагается «близко» быть популярным и заключить в себе те же самые клише и

условности? (<http://magazines.russ.ru/znamia/1998/12/sotnik.html>).

Я считаю, что здесь важно и то, что по сравнению с детективом, у русского любовного романа совсем другая традиция. Или можно сказать, что традиции почти нет. Есть, конечно, некоторые романы, - одним из важнейших является «Ключи Счастья» Анастасии Вербицкой, который можно назвать русским любовным романом. Однако, дело в том, что у русских женщин есть опыт, традиция чтения не русских любовных романов, а романов *про любовь*. Сотникова об этом так говорит в своей статье:

«Ведь даже те женщины, которые ничего не поняли про Раскольникова и благополучно пропустили “войну” в романе Толстого, про Наташу Ростову читали наверняка. И про Татьяну Ларину читали, и про княжну Мери, и про Асю, и про Джемму, и про Анну Каренину. И чувства всех этих женщин — между прочим, не укладывающиеся в клише любовного романа — им были вполне понятны.» (<http://magazines.russ.ru/znamia/1998/12/sotnik.html>).

Татьяна Сотникова считает, что писательницам, пишущим про чувства в России, надо принять во внимание историю своих читательниц.

По-моему, интересно, что хотя Сотникова говорит про жанр русского любовного романа таким критическим образом, она сама с успехом пишет любовные романы под псевдонимом Анны Берсеновой. Татьяна Сотникова также считает, что русские любовные романы находятся в маргинальном положении на книжном рынке. На мой взгляд, это немного в противоречии с тем фактом, что в России был снят телесериал *Капитанские дети*, который основывается на романах Анны Берсеновой. Для того, чтобы роман экранизировали, он должен до этого достигнуть популярности и иметь высокую репутацию среди публики. Надо все-таки помнить, что данная статья была написана в 1998 -ом году, и позже, отчасти и благодаря Берсеновой, положению любовного романа на книжном рынке сильно изменилось.

7. Роман «Возраст третьей любви»

Объектом моего исследования является роман «Возраст третьей любви» Анны Берсеновой. Важно отметить, что этот роман - часть серии. Серия называется «Гриневы. Капитанские дети». Этот цикл можно назвать мелодрамой. В центре событий - московская семья Гриневых. Действия цикла происходят в наше время, хотя в цикле изображаются разные поколения этой семьи. Неожиданные события удивляют зрителей и героев цикла, которые попадают в экстремальные и необычные ситуации. Существует ТВ - сериал по книгам цикла «Гриневы. Капитанские дети». Цикл был выпущен в 2006 -ом году и он состоит из 20 серий. (<http://www.familynews.ru/knigi/971-kniga68.html>) (<http://kino-teatr.ru/kino/movie/ros/ser/2913/annot/>)

Прежде чем начать исследование романа я хочу обратить внимание на его интертекстуальность. Все читатели книг из цикла «Капитанские дети», которые выросли в русской культуре, ассоциируют их с русской классикой. Речь идет, конечно, о романе *Капитанская дочка* Александра Сергеевича Пушкина. Главного героя романа Пушкина зовут Петр Андреевич Гринев и неслучайно, что Анна Берсенова выбрала именно эту фамилию для героев и героин своих романов.

Фамилия *Гринева* напоминает читателю об обыкновенности и гуманности. Гринев в романе Пушкина - совсем обычный человек, он не особенно умный мужчина, смелый, красивый или чем-то знаменательный. Но дело именно об этом, в романе Берсеновой семья Гриневых также совсем «средняя». Благодаря этому, с ними легко отождествляться, они - как мы. В жизнях Гриневых в романе Берсеновой, любовь играет важную роль, как и в жизни Петра Андреевича Гринева в *Капитанской дочке* Пушкина. В следующем кусочке из научной работы Ю. М. Лотмана хорошо описана идея образа Гринева в *Капитанской дочке*:

«Гринев - не рупор идей Пушкина. Он русский дворянин, человек XVIII в., с печатью своей эпохи на челе. Но в нем есть нечто, что привлекает к нему симпатии автора и читателей: он не укладывается в рамки дворянской этики своего времени, для этого он слишком человечен. Ни в одном из современных ему лагерей он не растворяется полностью. В нем видны черты более высокой, гуманной человеческой организации, выходящей за пределы его времени.» (Лотман 1988: 124.)

Связь между романами можно найти также в условиях, в которых живут главные герои. Петр Андреевич Гринев переживет пугаческое восстание и гражданскую войну, когда Юрий Валентинович Гринев переживет землетрясение в Армении и войны конца XX века, а выбором имени для цикла и для этой семьи, Берсенева создает связь между романом Пушкина и своими романами. Таким образом, читатель имеет некоторое представление о романе уже до чтения.

Берсенева также напоминает читателям об этой связи в самом тексте. Старшая сестра Юры Гринева Ева работает как учительница литературы, и ученики называют ее Капитанской дочкой. Кроме этого, в романе можно найти другие знакомые фамилии из произведений Пушкина, например, Борис Годунов, который работает с Юрой в Армении.

Ссылки на классика можно найти в страницах романа очень часто, и не только в форме знакомых фамилий. Предположением является, что читательницы опознают эти ссылки. Таким образом, можно предполагать, что Берсенева действительно не считает своих читательниц «дурами». Или может быть, она старается познакомить русских женщин с идеей, согласно которой они читают не русские любовные романы, а романы *про любовь*. Как я отметила выше, такие романы они читали уже в школе. Героиня романа Берсенева, Женя Стивенс, прочитала *Евгения Онегина* в пятом классе и она даже вспоминает произведение Пушкина: «Пушкинские слова: «Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей», – Женя с полным основанием перенесла на мужчин – и не ошиблась» (Берсенева 2009: 256). Можно, по-моему, сделать вывод, что Берсенева хочет, чтобы русские женщины видели бы русские любовные романы немного в новом свете.

Роман Анны Берсеновой «Возраст третьей любви» состоит из двух частей. Важно отметить, что фокализатор в романе изменяется. В первой части романа фокализатором является Юрий Валентинович Гринев – герой романа. Это интересно, потому что фокализатор в любовных романах чаще всего женщина.

Юрий Валентинович Гринев работает врачом. Он живет на Сахалине, далеко от всего. Он много испытал в своем прошлом. В романе он часто вспоминает прошлое, и особенно женщин своей жизни. Таким образом, читатель знакомится с ним и даже отождествляется с

ним. Как видно из названия романа, героиня - Женя Стивенс - действительно не его первая любовь.

В начале романа, Юрий Гринев еще студент медицинского института. Он живет в Москве. В семью Гриневых входят отец, мама и две сестры Юрия, Ева и Полина. Уже покойная бабушка, Эмилия, играла важную роль в жизни Юры. Женщины его жизни влияли на то, каким он стал сегодня. Когда Юрий еще учится в институте, в Армении происходит землетрясение. Юре удается найти больницу, в которой он может работать и помогать жертвам землетрясения. Он становится настоящим героем, когда спасает женщину из уничтоженного дома. С этого начинается его первая любовная история.

Сона Туманян была пианисткой до землетрясения. Она потеряла все: свою семью, дом и даже профессию, так как ее пальцы были разбиты. У нее вообще нет желания жить, но все-таки Юра чувствует странную тягу к ней. Он хочет помочь ей вернуть желание жить. На мой взгляд, у Юры какой-то синдром спасателя. Состояние Сони очень ранимое: и физически и духовно. Юра хочет заботиться о ней. В конце концов, Юра делает ей предложение, и она принимает его.

Брак был неожиданностью для семьи Юры. Пара начинает свою общую жизнь в Юриной квартире. Соне все-таки нелегко забывать прошлое, хотя Юра делает все, что он может, чтобы она была бы счастливой. Со временем дела начинают изменяться, и Сона тоже влюбляется в Юру. Только когда пара, наконец, обретает счастье, появляется жених Сони. Он не погиб, как все думали. Соне надо решать, что делать, остаться с Юрой или уехать. Она решает ехать со своим женихом, и Юра останется один.

После этого Юра уезжает из Москвы. Он переезжает на Сахалин и начинает новую жизнь. Мне кажется, что он живет аскетически на Сахалине: он работает очень много и не дает себе наслаждаться жизнью. В больнице, где Юра работает, он встречает Олю, молодую кореянку. Оля кажется невинной и милой. У Юры возникает потребность заботиться о ней. Причины разные, но желание то же, что и в случае с Соной. Их отношения развиваются быстро, и они начинают жить вместе в Юриной квартире. Оля из довольно традиционной семьи, и частично поэтому, Юра делает ее предложение.

Затем рассказывают «параллельную» историю Жени Стивенс, которая в это время живет в Москве. Ее подруга переехала на Сахалин, и она решает поехать в гости. Женя работает на телевидении, на телеканале ЛОТ – Личное Общенародное Телевидение. Отец Жени - руководитель телеканала. Она работает в программе «Люди и судьбы» со своим бойфрендом Олегом Несговоровым. В этой программе Олег беседует с людьми, которые сделали или испытали что-то интересное, уникальное или значительное.

Отношения Жени с Олегом не совсем в порядке. Частично поэтому она решает поехать на Сахалин, чтобы посмотреть на вещи со стороны. Подруга Жени Ленка предлагает ей делать интервью с Юрой Гриневым. Его испытания во время землетрясения делают его идеальным для программы «Люди и судьбы». Но первая встреча Жени и Юры не проходит так хорошо, как Женя надеялась. Юра кажется неприветливым и мрачным, и он вообще не интересуется разговором с Женей. С другой стороны, Женя совсем другая женщина, чем Оля и остальные женщины Юриной жизни. Она самоуверенная и сильная. Кажется, что Юра совсем не знает, как относиться к ней.

Женя и Юра скоро встречаются опять, но в экстраординарной ситуации. Оторвалась льдина с рыбаками. Юра летит на вертолете помочь им. Неожиданно на льдине он встречает Женю Стивенс. Юра старается помочь Жене, но они оба попадают на плавающую льдину. Им надо помогать друг другу и наконец им удается выбраться на берег. Они блуждают в лесу, но, к счастью, находят избушку рыбаков. Там они отдыхают, разговаривают и замечают обоюдное влечение и влюбляются друг другу. Время в избушке очень важно для Юры и Жени, и они чувствуют, что только сейчас они нашли свою единственную половинку. Юра все-таки слишком честный, чтобы бросить Олю. Он также считает, что он не может жить такой жизнью, как хочет Женя. Конец романа останется открытым, мы не знаем, будут ли Юра и Женя вместе или нет.

7.1. Герой романа Юрий Валентинович Гринев

В теоретической части данного исследования я отметила, что этот жанр выдвигает некоторые требования для героя и героини. В романе «Возраст третьей любви», герой в более

значительном положении, чем обычно в любовных романах. Это видно прежде всего в том, что в начале (и в самом конце) романа Юрий Гринев - фокализатор. Сейчас я хочу обратить внимание на то, какой мужчина Юрий Гринев. Что делает ему подходящим для роли героя женского романа?

Я отметила выше, что Юра работает врачом. Он привык работать в требовательных ситуациях. Его возраст - чуть больше тридцати. Хотя он успешный и видный, он не женоподобный мужчина. Это очень важный пункт для героя любовного романа, потому что герой должен быть таким, которым женщины могут любоваться. Другими словами, он должен быть идеальным мужчиной, но одновременно скромным, не знающим о своей привлекательности. В следующем кусочке из самого начала романа видно очень ясно, как Юра Гринев отвечает требованиям, необходимым для героя любовного романа:

«Юра и сам не понимал, почему он, мужчина, перешагнувший порог первой молодости и вступивший в расцвет своих лет, не обиженный ни умом, ни внешностью, ни работой, явно имеющий успех у женщин, – совсем не стремится все это использовать.» (Берсенева 2009: 10)

Писательница может выбрать своему герою какую угодно профессию. В этой ситуации, Берсенева выбрала профессию врача. Врачи всегда занимали заметное положение в обществе, но кроме этого, Юрий Гринев не обыкновенный врач, а травматолог. Как я уже отметила раньше, он работал в требовательных ситуациях, в зонах бедствия. Поэтому, его легко считать настоящим героем.

Юрий встречает все свои любви в ситуациях, связанных с работой. Свою первую любовь Соню, он встречает в Армении, - она одна из жертв землетрясения. Дом Сони рухнул, и она осталась в завалах, из которых Юра ее вытаскивает. Оля работает медсестрой в той же самой больнице, где Юра работает врачом. А Женя работает на телевидении, но она также встречается с Юрой благодаря его работе, так как Женя хочет, чтобы он выступал в программе «Люди и судьбы». Каким-то образом профессия Юры мотивирует встречу с этими женщинами. Но кроме этого важно отметить, что в глазах этих трех женщин, Юра действительно герой.

Его героизм в том, что он идеальный мужчина, который спасает этих женщин. Он сильный и духовно и физически. Таким образом, он соответствует некоторым популярным нормативным моделям мужественности. Подробнее о конструировании мужественности в романе Берсенева я буду писать позже.

7. 1. 1. Сын своего отца

Есть причины, почему Юра вырос таким мужчиной, какой он сейчас. Влияние семьи не маленькое. Как у нас всех, окружающие люди влияют на нашу личность. Отец Юры передал ему модель мужественности, то есть, показал ему, каким должен быть мужчина. Поэтому важно обратить внимание на то, какой на самом деле отец Юры, Валентин Юрьевич Гринев.

В начале, читатель узнает, что у отца Юрия есть увечье. Он потерял свою ногу, и сейчас ходит с протезом. Из-за этого ему не очень легко двигаться, и иногда он ходит с палкой. Он также страдает от фантомных болей. Юра - малыш знает об этом, потому что бабушка Эмилия ему рассказала. Короче говоря, отцу Юры не было легко, но он не жалуется. Этим Берсенева хочет сказать, что мужчина должен быть сильным, и не только физически сильным.

Отец кажется Юре более важным, чем мама. Берсенева даже подчеркивает близкое отношение Юры к своему отцу.

«Но чувства к отцу – как их было не сдерживать? Как могли проявиться восхищение, и благоговение, и любовь, и жалость, которые смешивались в Юриной душе, когда он видел, как папа затягивает утром эти жуткие, неудобные ремни на протезе, выходит из дому, идет через двор, стараясь не оскользнуться на раскатанных детьми ледяных дорожках?..» (Берсенева 2009: 72)

В этой цитате очень хорошо видны все чувства Юры к своему отцу. В этих чувствах также скрывается причина, почему Юра решил стать врачом. Он хочет вылечить своего отца. Юра вспоминает в романе, что решил стать травматологом когда ему был шесть лет. Тем фактом, что он не изменил своему решению до зрелого возраста, Берсенева нам указывает на огромное влияние отца на жизнь Юры.

Интересно, что хотя Валентин Юрьевич физически не очень сильный, для него безусловно, что мужчина должен заботиться о семье. Раньше я отметила, что у Юры есть старшая сестра Ева. В начале романа, Юра узнает, что Валентин Юрьевич на самом деле не отец Евы. Когда их мама встретила с Валентином, она была уже беременна. Несмотря на это, Валентин всегда заботился о семье, и Ева не знает, что он не ее отец.

С помощью образа Евы Берсенева поддерживает традиционный идеал мужчины. Другие женщины семьи довольно сильные, но Ева кажется очень чуткой, и даже слабой. Хотя Ева самая старшая из трех, Юра всегда чувствовал, что он должен заботиться о ней. Это видно, например, в разговоре сына и отца, когда Юра узнал правду про происхождение Евы:

«- Видишь, – сказал он, притягивая Юрку к себе, – видишь, даже для тебя это было бы нелегко, хотя ты же мужчина. А представляешь, каково Еве было бы узнать?»
(Берсенева 2009: 38)

Эта модель заботы о других сильно повлияет на отношения Юры с женщинами в будущем. Его отношения с Соной и с Олей не равноправны. Женя переворачивает его представление о женщинах и с начала, он не знает, как относиться к ней. Только на плавающей льдине, он понимает Женю. Она на самом деле женщина, которая ему всегда была нужна.

Интересным противоречием являются образы мамы и бабушки Юры. По контрасту с Евой, они сильные женщины. Юра был близким с бабушкой Эмилией, и кажется, что Юра ее очень уважал. Хотя она уже умерла, она все-таки кажется важным образом романа, Юра часто вспоминает ее. Она влияла на то, каким мужчиной стал Юра, не меньше, чем отец Юры. Мама Юры и бабушка Миля воспитывали его мужчиной, который умеет ценить и уважать женщин. Берсенева это также показывает читателю, как видно в следующем кусочке:

«- Тебя очень любили в детстве, Юра, – вдруг сказала Сова. – Женщины любили – мама, бабушка, сестра... Это очень заметно.
– Да? – удивился он. – Почему ты думаешь?
– Не могу объяснить. Но это заметно – когда мужчину любили женщины в детстве. У нас об этом очень заботятся, потому что без этого мальчик не вырастет мужчиной.»
(Берсенева 2009: 200.)

Можно сказать, несколько упрощая, что Берсенева делит образы женщин в данном романе на две группы. Ева, Оля и Сона представляются как слабые, чувствительные, а бабушка Эмилия, младшая сестра Полина, мама и Женя Стивенс — это сильные самостоятельные женщины. Женские образы данного романа я буду рассматривать в следующих разделах своей работы.

7. 1. 2. Другие образы мужественности в романе «Возраст третьей любви»

Отец Юры кажется, конечно, самой важной моделью мужественности, но в романе есть и другие мужчины, которыми Юра восхищается. На мой взгляд, самым важным из них - Борис Годунов. Борис и Юра работают вместе в Абхазии. Бориса можно считать настоящим героем, так как он, как и Юра, спасает людей. Борис работает для Красного Креста. Он кажется очень бескорыстным мужчиной, у которого доброе сердце и хорошее чувство юмора. Здесь можно опять видеть также ссылку на историю России и на А. С. Пушкин, который написал пьесу «Борис Годунов».

Многие мужчины в романе «Возраст третьей любви» представляют совсем другой образ мужественности, чем Юрий Гринев. С помощью их, Берсенева может подчеркивать, что именно Юрий воплощает собой модель идеальной мужественности. Мне запомнился особенно друг Жени, Олег Несговоров. Ему важно материальные вещи, такие, как его машина и внешность. Он также кажется довольно самолюбивым мужчиной, который не заботится о женщине, а наоборот. Ясно, что он не может соревноваться с Юрой.

Я считаю, что отец Жени также важный образ в романе. Мама Жени - любовница ее отца. Отец Жени женат на другой женщине. Он успешный мужчина, но его отношения с мамой Жени не равноправны, и Женя это точно знает. Виталий Андреевич Стивенс чуждый для Жени. Женя не может ценить своего отца, который не присутствовал в ее жизни. Он считает Женю «дочкой его любовницы.» (Берсенева 2009: 251). Только когда Жене надо найти новую работу, она связывается с ним. Когда Женя встречает Юру, в его лице она встречает и новый для себя тип мужественности. В следующих разделах я буду рассматривать образ Жени и других женщин романа.

7. 2. Героиня романа Женя Стивенс

Как герой любовного романа, также героиня не может быть какой угодно. Она должна быть идеальной женщиной в глазах героя, и в глазах женщин, которые читают любовный роман. Женя Стивенс отвечает этим требованиям, но важно проанализировать, каким образом.

В данном романе, героиня представляется только во второй части романа. Берсенева называет возраст героини - 24 года уже на первой странице. Как я писала в теоретической части, героиня должна быть несколько лет моложе, чем герой, ей должно быть чуть больше двадцати. Об ее внешности читатель узнает сразу, что она блондинка. Ее характер Берсенева изображает в начале второй части романа следующим образом: «Сколько Женя себя помнила, она всегда была хозяйкой своей жизни и ни в чьих советах не нуждалась.» (Берсенева 2009: 247). Ее самоуверенность и способность заботиться о себе, привлекает читателя. Героиня должна и это делать, она не была бы идеальной женщиной, если бы не привлекала читателя и своей внешностью и умом.

Еще несколькими страницами позже, Берсенева возвращается к изображению внешности Жени:

«Женя превратилась в настоящую красавицу: стройную, довольно высокую – впрочем, не настолько высокую, чтобы смешно смотреться рядом с мужчиной среднего роста, – с лицом аристократически утонченным и потому немного надменным. К тому же она прекрасно умела держаться, никогда не делала нелепых жестов, и походка у нее, при полном отсутствии развязности, была такая, что любому мужчине трудно было не проводить ее взглядом и вздохом.» (Берсенева 2009: 264.)

Красота доставляет Жене также и некоторые проблемы. Женя нашла работу в фирме «Хард и софт». Через месяц шеф просит Женю зайти в его офис, где он начинает приставать Жене и даже говорит: «А ты как думала, лапочка? Я для того красивую женщину беру на хорошую зарплату, чтоб после работы по проституткам бегать» (Берсенева 2009: 270-271) Это приводит Женю к ситуации, в которой она должна попросить отца, чтобы найти новую работу. То есть, ей надо отступить от правила справляться со всеми проблемами самостоятельно.

Мама Жени, - Ирина Дмитриевна, работает актрисой и она не жена, а любовница Виталия Андреевича Стивенса, отца Жени. Как я отметила в предыдущем разделе, отец - чуждый для Жени. Она даже считает, что вообще не любит своего отца. Частично поэтому она выросла самостоятельной женщиной, которой не нужна забота мужчин. Она знает, как заботиться о себе, и не хочет стать такой женщиной, как ее мать. Судьба мамы кажется ей печальной. Так она говорит о своей маме: «Она уже знала: такие женщины, как ее мама, любят ни за что. Просто любят, и все.» (Берсенева 2009: 253).

Рассматривая семью Жени, можно чувствовать противоречие в ее жизни. С одной стороны, она самостоятельна, но, с другой, - вынуждена просить помощи отца, чтобы найти работу. Одновременно, она не уважает своего отца, исключая, может быть, его профессиональное мастерство. Мама и отец развелись после выкидыша Ирины Дмитриевны. Ирина Дмитриевна объясняет дочери, что из их отношений с отцом исчезла «легкость». Развод кажется ей естественным результатом. Ясно, что у нее совсем иной взгляд на отношения между мужчиной и женщиной, чем у Жени. В следующем отрывке можно видеть разницу во взглядах матери и дочери.

«– Легкость исчезла из наших с Витей отношений, понимаешь?

– Ах, ле-егкость! – сузив глаза от злости, протянула Женя. – Ну, тогда конечно, тогда все понятно – такая великая причина!

– Вот ты не хочешь этого понять – а зря! – Женя даже обрадовалась, услышав живые нотки в мамином голосе. – Я же вижу, ты внимательно ко всему приглядываешься, Женечка, на себя примеряешь... Ты должна это знать, тебе жизнь предстоит, ты на глазах хорошеешь, от мужчин у тебя отбою не будет. Легкость... Это очень важно, женщина должна это понимать! Помнишь, в «Живом трупe» Федя Протасов говорит? Я отлично помню, я же сама играла Лизу... – Мама даже привстала, произнося театральный монолог: – «Моя жена идеальная женщина была. Но что тебе сказать? Не было изюминки, – знаешь, в квасе изюминка? – не было игры в нашей жизни. А без игры не забудешься». Вот и Толстой о том же, Женечка! Слишком серьезно стало со мной, мужчине этого не нужно. Да еще годы – ведь мне не двадцать лет...»

(Берсенева 2009: 262.)

Женя чувствует грусть из-за ситуации своей мамы. Расставание родителей влияет не только на чувства Жени, но и на читателей. Читатель чувствует одновременно раздражение и симпатию к Жене. Читатель понимает, что мысли Жени об отношениях между мужчиной и

женщиной и о любви, совсем неверные. Она не хочет влюбиться. Это, конечно, вызывает сочувствие читателя, который уже догадается, что она, и ее представление о мужчинах изменятся в течение романа.

В образе Жени можно видеть самоуверенную женщину, которая хочет сама заботиться о себе. Это немного в противоречии со стереотипом героини любовного романа, так как любовный роман - очень консервативный жанр. На самом деле, образ Жени дает возможность ощущать общественные изменения. Об этом я говорила уже в теоретической части в главе 3.2. Изменения в обществе сделали возможным для Берсеновой создать героиню, в которой есть черты, неподходящие для традиционной героини. Берсенева своим романом реагирует на эти изменения в современной России. Поскольку любовный роман консервативный жанр, чтобы общественные изменения достигали бы его, они должны быть уже социально приняты. То есть, образ героини может измениться и приспособиться к ожиданиям читателей.

Однако чтобы самостоятельная, карьерноориентированная женщина было бы социально принятой, героиня любовного романа должна иметь и некоторые черты, которые делают ее идеальной для любовного приключения. Хотя в образе Жени видна ее сила, она одновременно и слабая, и именно слабость делает ее подходящей для роли героини любовного романа. Хотя Женя кажется сильной, она чувствует себя одинокой. Детство оставило в ней травмы, связанные с проблемой отношений мужчин и женщин. Мама Жени кажется почти *антиобразцом*, так как Женя действительно не хочет стать такой женщиной, как мать. Отношения родителей также создали в ней предупреждение против мужчин. Отец Жени использовал ее мать, и когда они встретились с трудностями, он ушел. Именно это в значительной мере повлияло на Женю и посеяло в ней сомнения в возможности создать прочные отношения с мужчинами.

Перед поездкой на Сахалин, Женя находится в любовной связи со своим коллегой Олегом Несговорным. Читателю ясно видно, что ее сердце не участвует в этих отношениях. То есть, она видит эти отношения с Олегом как некий *контракт*, в котором они оба получают то, что они хотят. Кажется, что в этом случае невозможно говорить о любви. Именно в этом - стереотипность героини любовного романа. Не важно, насколько самостоятельной Женя

кажется, внутри нее живет боязнь, что она будет оскорблена мужчиной. Поэтому она вступает в отношения, в которых ее сердце не участвует. Одновременно именно поэтому ей нужна забота мужчин. Внутри ее сильной скорлупы - уязвимость и слабость, которые правильный мужчина может «вылечить». Читатель должен уметь видеть за образом успешной, свободной журналистки одинокую женщину, которая никогда не испытывала истинной любви.

Когда Женя и Юра встречаются, они представляют друг для друга новый тип мужественности и женственности. Женя сразу чувствует тягу к Юре. Может быть, она видит его желание заботиться о других. Это что-то совсем новое для Жени. Сначала Юра кажется странным и одновременно знакомым, мужчиной, который вызывает ее любопытство. Как я выше отметила, Юре требуется немного больше времени, чтобы понимать Женю.

Я хочу еще обсудить важный пункт с точки зрения законов жанра любовного романа: сексуальность герой и героини. Обсуждая роман «Возраст третьей любви» в главе 8, я отметила, что Женя Стивенс не первая любовь Юры. Это, конечно, важный пункт для образа героя: он должен быть сексуально опытным, по крайней мере, в сравнении с героиней. Берсенева немного даже подчеркивает неопытность Жени: «Правда, ее сексуальный опыт не был ни велик, не разнообразен, но все же...» (Берсенева 2009: 293) Таким образом, ясно, что она была в отношениях с мужчинами, но эти отношения нельзя сравнивать с тем, что она испытывает с Юрой. Он ее первая любовь.

Можно сделать вывод, что Женя Стивенс практически полностью отвечает требованиям к героине любовного романа, которые я обсудила в главе «Персонажи жанра любовного романа». На мой взгляд, история и Жени и Юры влияет на то, что они удовлетворяют потребности друг друга. Поскольку Берсенева представляет героя и героиню и их семьи так основательно, читатель быстро понимает, что они должны быть вместе.

7. 3. Другие женские образы романа «Возраст третьей любви»

Я отметила раньше, что в данном романе, герой в центральном положении потому читатель познакомиться с героиней только во второй части романа. До того в романе есть, конечно,

другие женские образы, которые достойны внимания. Я уже немного говорила об этих женщинах в связи с представлением романа. Сейчас я хочу подробнее рассматривать значение этих женщин в романе «Возраст третьей любви».

Сона — первая любовь Юры, и уже благодаря этому, значительный образ романа. Юра и Сона встречаются в необыкновенной ситуации. Первый раз Юра видит Сону, когда она серьезно ранена и почти в бессознательном состоянии. В то время, когда Юра и Сона познакомятся, она находится в исключительной ситуации. После землетрясения, в котором она потеряла все, ей очень сложно продолжать жизнь. Поэтому трудно и сказать, каким был бы ее образ без этой трагедии.

Как Сона переживает отношения с Юрой, трудно сказать точно, так как читатель видит ситуацию глазами Юры. Как я отметила в связи с представлением романа, Юра чувствует желание заботиться о Соне. Интересным здесь то, что Сона не в том положении, в котором оею можно любоваться. И мне кажется, что Юра это знает. Может быть, у Юры возникает опять желание вылечить или спасти эту женщину. Ведь и врачом он стал из желания вылечить и спасти своего отца. Легко видеть, что отправная точка отношений Юры и Соны, не была сбалансированной.

Я хочу еще подчеркивать, что интерес Юры основывается на уязвимости Соны. Сона кажется безнадежной, у нее больше нет причин жить. В Москве, и в своих отношениях с Юрой, она представлена как *иная*. Она выросла в другой культуре, чем Юра, но дело не только об этом. Она была музыкантом, артисткой, и она была помолвлена с мужчиной, у которого подобная же история. Мне кажется, что Сона очень ясно сознает свою иностранность во всех смыслах слова. Это ее уязвимость делает возможными отношения с Юрой. Однако, когда ее жених появляется, она получает возможность вернуться в мир, в котором она не иная.

То, что Юра влюбляется на уязвимую женщину, говорит об его неуверенности. Мне кажется, что он хочет быть с женщиной, которой он нужен. Таким образом можно сделать вывод, что он не готов встречать женщину, которая была бы равной с ним. Понимая это, читатель знает, что у этих отношений нет будущего. Однако, если жених Соны не приехал бы, мы не знаем, что произошло бы.

Когда Сона уезжает, кажется, что она чувствует себя немного виноватой, и она благодарит Юру. Это показывает, что она поняла, каковы их отношения с Юрой. Уход Соны сильно влияет на Юру. Он планировал жить всю свою жизнь вместе с этой женщиной. Он замыкается в себе и переезжает на Сахалин. Кажется, что у него больше ни желания, ни смелости начать отношения с женщинами, хотя заинтересованных женщин, наверное, было бы немало. Вместо этого, он с головой уходит в работу.

Только появление Оли изменяет ситуацию. В Оле Юра найдет «надежный» предмет любви. На работе Оля ниже Юрия по положению, так как она медсестра, а он врач. Кроме этого, она молодая и корейка. Интересной деталью является то, что обе, Оля и Сона, - иностранки. Может быть, частично это и привлекает внимание Юры. Обе женщины красивые, но в них есть что-то пленительное для Юры. Когда Юра первый раз встречает Соню, он сразу обращает внимание на нее как на женщину, а не только как жертву землетрясения:

«Она была красивая и, наверное, молодая — хотя трудно было точно определить возраст по ее полумертвому лицу. И длинные, сбившиеся в колтун черные волосы казались седыми под слоем бетонной пыли — или они и стали седыми? На ней был точно такой же шелковый халат, как на ее маме; Юра смотреть не мог на эти цветы, драконов, веера...» (Берсенева 2009: 99.)

Когда Юра познакомится с Олей, в ситуации можно видеть некоторые параллели. Они встречаются первый раз на работе. Вскоре после этого они едут на пикник на берегу моря вместе с коллегами. Там шеф больницы, Гена Рачинский пристаёт к Оле. Оля кажется такой невинной, что не может защищаться от приставаний. Она апеллирует к Юре и к его потребности заботиться и защищать:

«Рачинский быстро вскочил, потянул за руку Олю. Той невольно пришлось тоже встать, сделать несколько шагов вслед шефом. Вдруг она обернулась и посмотрела прямо на Юру такими жалобными, испуганными глазами, что и покойник бы не выдержал.» (Берсенева 2009: 58.)

Кажется, что и Оля знает, что Юра такой надежный мужчина, который ей нужен. И наоборот, Юра чувствует, что он нужен Оле. Другими словами, они восполняют нужды друг друга.

Но уже до событий на пикнике разные детали помогают читателю понимать, что будет происходить дальше. Читатель знает, как кончились отношения Юры и Соны, и представлением Оли Берсенева может влиять на то, как читатель относится к ней. По внешности, она красивая и изящная. У нее большие глаза, и эта маленькая деталь создает сразу впечатление невинности и милоты. На мой взгляд, Оля подчеркнута неопытна, и можно даже сказать, наивная. В ней видны слабость и пассивность, ей важно только счастье Юры, она старается выполнить все желания Юры еще до того, когда он знает, чего он сам хочет. О себе Оля вообще не думает, и именно в этом ее слабость. Она счастлива только через Юру. Она относится к Юре с бесконечной благодарностью, и поэтому их отношения кажутся неравноправными.

Кроме этого, у Оли очень традиционный взгляд на роли мужчин и женщин. Она хочет заботиться о таких потребностях Юры, как стирка его одежды и приготовление пищи. Юра понимает, что Оле важно, чтобы она была бы замужем за ним. Хотя она старается это отрицать, Юра знает, что брак важен и для Оли и для ее родителей. Показательно, что Оля чувствует такую благодарность Юре, что готова даже забыть про брак. Их разговор о возможном браке, по-моему, очень хорошо описывает их отношения:

«– Нам с тобой надо пойти в загс и расписаться, – повторил он, когда Оля откашлялась и вытерла слезы ладонями.

Оля молчала. Потом медленно подняла на него глаза и сказала:

– Нам с тобой надо пойти в загс и расписаться, – повторил он, когда Оля откашлялась и вытерла слезы ладонями.

– Совсем ты притворяться не умеешь, – невесело усмехнулся он. – Была б ты хоть лет на десять постарше, я бы еще, может, поверил. Неважно... И тебе важно, Оля, и родителям твоим уж точно не все равно. Знают они, что ты со мной живешь?»

(Берсенева 2009: 180-181.)

Отношения героя и героини любовного романа должны быть идеальными, отношениями, о которых читатель может мечтать. Когда Юра говорит с Олей о браке таким образом, читателю ясно, что эти отношения не самые лучшие и для Оли и для Юры. Ясно, что что-нибудь с ними будет происходить дальше. Берсенева дает читателю намек касательно сюжета уже в названии романа «Возраст *третьей* любви». Одним интересным является вопрос: если бы Юра и Женя не попадали на льдину, был бы Юра счастлив в своих отношениях с Олей?

То есть, мог бы он быть удовлетворен той ситуацией, что он и Оля не равные, неравноправные супруги?

Зная сейчас предыдущие отношения Юры с женщинами, легче понимать, почему Женя вызывает в нем такое смятение и раздражение. Это интересно, если помним, какие женские модели были у Юры в его семье. То есть, какие сильные женщины ее мать, сестра Полина и особенно бабушка Миля. Может быть, в первых отношениях, модель заботы о женщине у Юры уходит своими корнями в сестринское отношение с сестрой Евой. Интересно отметить, что Сона и Оля каким то образом иные. Они иностранки, они выросли в другом мире, чем Юра. В них — экзотика. Именно это *женское иное* вызывает восхищение Юры. В образе Жени сначала видны только ее сила и самостоятельность. Ее слабость обнаруживается для Юры только когда они попадают в экстремальную ситуацию.

Достойна внимания и та подробность, что после дней, проведенных в избушке, Юра все еще считает, что он не может жить с Женей. Проблема не в его отношения с Олей, а о том, что он считает, что ему невозможно жить такой жизнью, которой живет Женя. На мой взгляд, дело на самом деле в его страхе. Он боится, что он не достоин любви Жени. Может быть, подсознательно он чувствует, что если бы они жили бы вместе, Женя поняла бы, что он не такой замечательный мужчина, как она думала. В отношения с Олей или с Соной, у него нет такой боязни, именно потому что эти отношения не основывались на равноправии личностей. В конце романа, мы не знаем, преодолет ли Юра свои страхи и будет ли у этой истории счастливый конец. Может быть, в этом и заключается основная мысль романа Берсеновой: чтобы найти счастье в жизни, надо иногда осмелиться.

8. Формула в романе «Возраст третьей любви»

Формула романа - сильно связана с ожиданиями читателя, которым писатель должен отвечать. Как я писала в теоретической части, вызов для писателя в том, как создать неожиданные элементы, не разрушая формулы. Любовный роман один из самых значительных жанров формульной литературы. Конструирование гендера и формула любовного романа также связаны, так как ожидания читателя касаются и гендерных ролей в любовном романе. Можно еще отметить, что в жанре любовного романа, гендерные нормы особенно традиционны или можно даже сказать патриархатные. Поэтому я считаю важным рассмотреть, каким образом формула любовного романа видна в данном романе Анны Берсеновой.

Я представила основные черты формулы любовного романа уже в теоретической части. Сейчас, зная также в основном сюжет романа «Возраст третьей любви», можно изучать, каким образом исполняется любовная формула в данном романе. В нем есть все существенные элементы любовного романа. Но Берсенова умеет (как и должна) создать элементы, благодаря которым чтение является интересным опытом для читателя.

Все начинается с названия романа. В данном романе герой переживает более чем одну любовную историю, и это видно в названии романа. Это и вызывает любопытство читателя: как Берсенова написала роман, в котором есть многие любовные истории, не разрушая формулу?

В самом начале романа, кажется, что он не совпадает с формулой любовного романа. Обычно в любовных романах герой и героиня романа встречаются первый раз вскоре после начала романа. В данном романе, отношения героя с женщинами не кажутся самыми идеальными. Читатель ждет встречи героя и героини романа, поскольку он понимает, что два первых женские образа не подходящие женщины для Юры. Но ожидание длится довольно долго, потому что Женя и Юра встречаются только во второй половине романа.

Важно отметить, что хотя Юра и Женя не встречаются в начале романа, Берсенова исполняет требования формулы любовного романа, потому что они все же встречаются и влюбляются.

С помощью изображения других отношений с Соной и Олей - Берсенева создает неожиданность в романе. Читатель хочет узнать, что будет происходить с Юрой, кто будет настоящей героиней романа, в какой ситуации они встретятся и чем кончатся их отношения.

Кроме этого, Берсенева создает неожиданные элементы в романе с помощью особого использования времени. Роман не продвигается хронологически, а Берсенева использует воспоминания Юры, чтобы рассказать его историю. Поэтому читатель узнает много о детстве Юры и Жени. Также, в конце глав, неизвестно, в каком времени роман продолжается в следующей главе.

Интересны и детал изображения ситауции, в которой Юра и Женя встречаются. В теоретической части я писала о том, что когда герой и героиня любовного романа встречаются, героиня часто оказывается где-то далеко от знакомого ей пространства. В Берсеневой Женя первый раз в жизни оказывается на Сахалине, где она знает только свою подругу и летчика, который подарил ей билет на самолет. Когда эти друзья уезжают, Женя оказывается в ситуации, в которой она одна на Сахалине. Потом она попадает на льдину, куда Юра прыгает, чтобы ей помогать. Из-за этого они проводят несколько дней в избушке вдвоем. Там они чувствуют себя так словно они вообще одни во всем мире. Юра быстро понимает, что Женя другая, чем кажется на первый взгляд. Таким образом, Берсенева создает идеальные условия для любовной истории.

Я также говорила о том, что с первой встречи читателю показывается «химия» между героем и героиней. В романе «Возраст третьей любви» это видно в первой встречи особенно со стороны Жени. Она чувствует тягу к Юре, который в этот момент еще не понимает, что будет происходить. Следующий раз они встречаются в ресторане, где Юра обратит внимание на Женю. Женя и ее самоуверенность раздражают Юру. Однако, читатель уже знает, что это женщина - героиня романа.

По формуле любовного романа, до счастливого конца, «хэппи-энда», главная пара преодолевает препятствия, которые угрожают их союзу. В этом романе ясно, что препятствием являются отношения Юры с Олей. Юра - очень порядочный мужчина, который не может просто бросить Олю. Другим препятствием является географическая отдаленность:

Женя живет и работает в Москве, Юра на Сахалине. Эти препятствия все-таки можно преодолевать.

Важную роль в формуле любовного романа играет и счастливый конец, который наступает после того, как пара преодолевает трудности. Все помнят классические счастливые концы из текстов разных стран, как в *Золушке* или в романе *Гордость и Предупреждение* Джейн Остен. В этом случае, Берсенева оставляет конец открытым. На самой последней странице, одно препятствие исчезает, потому что Оля возвращается к родителям. Однако, читатель не знает, будут ли Юра и Женя вместе или нет. Удовольствие читателя в том, что он может сам вообразить, как продолжались жизни Юры и Жени. Нельзя забыть и тот факт, что «Возраст третьей любви» - не последний роман серии «Гринева. Капитанские дети». Таким образом, хотя конец не счастливый в самом традиционном смысле, Берсенева все же не разрушает формулу любовного романа.

На мой взгляд, предыдущие примеры показывают, что роман «Возраст третьей любви» представляет жанр и формулу любовного романа. Берсенева умело создает элементы, благодаря которым чтение является интересным опытом. Роман, по-моему, также отличный пример серийной литературы: в романе возникают вопросы, касающиеся не только Юры и Жени, но и семьи Юры. Что будет происходить в жизни Полины и Евы? Вопрос получает ответ только с чтением следующей книги серии «Гринева. Капитанские дети.»

9. Представление гендера в романе "Возраст третьей любви"

Предыдущие главы моей работы помогают понимать рамки, внутри которых конструируется гендер. Задачей следующих разделов является изучить, как представляется гендер в данном романе. В раскрытии этого предмета изучения, меня помогают такие вопросы: как конкретно конструируется гендер в этом романе? На чем основывается представление гендера, и является ли оно полностью патриархатным, или в нем можно видеть и феминистские черты? После этого я хочу еще немного исследовать, видны ли в этом романе постсоветские гендерные контракты.

9.1. Конструирование мужественности в романе «Возраст третьей любви»

Гендер можно конструировать многими разными способами, и часто мы делаем это бессознательно. Любовный роман – жанр массовой литературы, в котором гендер конструируется особенно жестко. Поэтому любовный роман является хорошим объектом изучения гендерного дискурса. В этом разделе, я хочу раскрыть, является ли конструирование гендера на самом деле процессом, который начинается с детства человека и никогда заканчивается.

Мужественность и маскулинность в России меняются со временем. С 1970-ых годов маскулинность и роли мужчин и женщин стали темами либерального дискурса в России и на Западе. В конце XX века в России происходил процесс трансформации, который изменил и гендерные отношения в обществе. Елена Здравомыслова и Анна Темкина обсуждают дискурс положения мужчин, который они называют *кризисом маскулинности* в своем тексте «Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе» (Здравомыслова, Темкина 2002: 432). Тезис о кризисе маскулинности Здравомыслова и Темкина характеризуют следующим образом: "Тезис о кризисе маскулинности предполагает существование некоторой нормативной модели мужественности, возможность реализации модели мужчины. (Здравомыслова, Темкина 2002: 435.)

Так как объектом изучения данной работы является представление гендера в современном

русском любовном романе, я считаю существенным рассмотреть, какие модели описывают Здравомыслова и Темкина, и отвечает ли герой данного романа, Юрий Гринев, каким то образом этим нормам мужественности.

Здравомыслова и Темкина выделяют пять нормативных моделей маскулинности. Эти модели присутствуют как системы референции. Первым вариантом является *образ отца*. Здравомыслова и Темкина называют этот вариант *гегемонной советской маскулинностью*. Согласно этой модели, настоящий мужчина был участником Великой отечественной войны. Эта модель видна в русской кинематографии и литературе. (Здравомыслова, Темкина 2002: 441.)

Вторым вариантом является *традиционная русская маскулинность*, которая включает в себя две версии. Первой моделью является фигура *крестьянина-труженика*. Эта модель привлекательного, патриархатного собственника. Мне интересна особенно другая модель традиционной русской маскулинности: модель *дворянина-аристократа*. В этом статусе включены некоторые обязанности и права, важнейшим из которых является роль защитника чести женщины. Эти требования чести для дворян были вписаны в структуру общества. В этом обществе женщины были представителями слабого пола, которые должны быть защищены мужчинами. (Здравомыслова, Темкина 2002: 443-444.)

Третий вариант называется *западной гегемонной маскулинностью*. Гегемонный образ мужественности представляет гетеросексуальный мужчина, у которого мужская работа. Этот тип маскулинности можно найти особенно в западной литературе и кинематографе, и он выкристаллизовывается в образе ковбоя. Образ ковбоя – это образ независимого, свободного, но одинокого мужчины. Он уверен в себе, и он имеет и желание и способность защищать слабых. (Здравомыслова, Темкина 2002: 445-446.) Мне сразу приходит на ум Клинт Иствуд и его вестерны.

Четвертая нормативная модель четко отличается от предыдущих моделей. Она называется *советской женственностью*. Согласно этой модели, мужчины и женщины представляют противоположные характеры. Советская женщина была эмансипированной, имела сильную позицию в приватной сфере. Эмансипация женщин рассматривались в дискурсе кризиса

маскулинности как что-то негативное. Она была результатом советской гендерной политики и производила кризис маскулинности. Поэтому в позднесоветском дискурсе, мужчины представляются более уязвимыми по сравнению с женщинами. Мужчинам было сложно выполнить роль сильного пола рядом с советской суперженщиной. Советский мужчина оказалась в уязвимой позиции, так как государство поддерживало независимость женщин от мужчин. Позиция женщин основывалась на их продуктивности, то есть на их роли как *матерей*, и особенно как *работающих матерей*. (Здравомыслова, Темкина 2002: 446-447.)

Эти модели мужественности представляют идеальную маскулинность. Они представляют «успешных других» с которыми мужчины сравнивают себя. (Здравомыслова & Темкина 2002: 441.) В сравнении с этими «успешными другими», мужчины чувствуют свою недостаточность. Я хотела представить эти модели, потому что, на мой взгляд, они отлично описывают идеальную мужественность.

В романе «Возраст третьей любви» Юра Гринев представляет идеального мужчину. По моему, в этих моделях и в образе Юры, можно видеть много точек соприкосновения. Особенно интересным я считаю образ *дворянин-аристократа*. В отношениях Юры с женщинами ясно видно, что у него сильное чувство чести. Это видно, например, в конце романа, когда он не может бросить Олю, хотя он уже влюблен в другую женщину. Кроме этого, желание защищать женщин видно в течение всего романа.

В образе Юры также видны некоторые элементы модели *западной гегемонной маскулинности*. Он свободный, обеспеченный, но одинокий. Он профессионал на мужской работе, где он спасает жизни. Я также отметила, что подруга Жени, Ленка, сравнивает Юру с современным представителем идеальной мужественности: Джеймсом Бондом. В следующем отрывке Ленка рассказывает Жене о Юре.

«Биография у него – как у Джеймса Бонда.

– Шпион, что ли? – удивилась Женья.

– Почему шпион? – в свою очередь удивилась Ленка. – А-а... Нет, не шпион, а в том смысле, что богатая биография. Он вообще-то врач, в больнице областной работает и у спасателей еще, в МЧС. На вид лет тридцать с чем-то, височки так серебрятся слегка, но не слишком. Сам из Москвы приехал, года три назад. Зачем приехал, почему – покрыто мраком тайны! А тут же как в деревне, все про всех все знают. Бабы

извелись, гадавши. В Армении, говорят, был, когда трясло у них, в Абхазии на войне. Не мальчик, в общем. А это ж чувствуется, когда мужик кой-чего в жизни видел, кроме мамкиной юбки! И внешность подходящая, лицо такое... выразительное, а уж глазки! Короче, сходи сама глянь.» (Берсенева 2009: 318.)

Однако, Юра сравнивается себя с отцом, который в его глазах герой. Неважно, что отец не сильный физически, или, может быть, именно поэтому, Юра очень уважает его. В образе отца видна модель *гегемонной советской маскулинности*. Отец представитель предшествующего поколения, и он раненый, хотя не на Великой Отечественной войне.

Работа также является сферой мужественности. Дом может быть женской территорией, но на работе мужчина может обрести свою мужскую идентичность. В образе Юры это видно в том, что он с нетерпением хочет начать работать врачом. Он действительно не хочет ждать: "Ему не хотелось сидеть и ждать. Ему хотелось быть там, где он считал нужным быть" (Берсенева 2009: 13). В этом можно опять видеть связь с моделью *западной гегемонной маскулинности*, так как Юрина работа может быть названа мужской работой.

Четвертая ретроспективная модель также видна в романе Анны Берсеновой. Хотя в романе вообще есть разные типы женственности, в образе Жени особенно очевидна модель *советской женственности*. Хотя в образе Жени есть и слабость, в ней прежде всего видна ее сила, она хочет сама заботиться о себе, и карьера играет важную роль в ее жизни. Важно именно то, что из-за ее самоуверенного поведения и образа самостоятельной женщины, Юра не знает, какую роль играет мужчина в ее жизни.

9. 2. Конструирование женственности в романе «Возраст третьей любви»

В предыдущей седьмой главе о женщинах в романе «Возраст третьей любви», я уже говорила о том, что в данном романе есть очень разные типы женственности. Сейчас я хочу рассматривать немного, как конкретно создается их женственность.

Особенно важной я считаю женственность героини романа, потому что она представляет идеальную женственность. Внешность героини играет более важную роль, чем в случае героя. Уже ясно, что Женя красивая женщина. Но дело не только в этом, а и в том, что она

чувствует свою женственность и не боится выражать ее. Это видно, например, когда Юра и Женя встречаются первый раз:

«Дама была молода, не старше двадцати пяти, и как раз такого типа, который он терпеть не мог. Броская, с напоказ стройной фигурой, и одежда подобрана так, чтобы привлечь внимание: серебристо-серый ажурный свитер достаёт до колен, почти до края узкой черной юбки, сразу заставляя взглянуть на стройные длинные ноги.

И лицо слишком ухоженное, и вьющиеся светлые волосы уложены слишком пышно, и, главное, взгляд... Взгляд этой дамы выражал только одно: абсолютное, глубокое довольство собою, своей эффектной внешностью и привычной неотразимостью. От глубокого самодовольства ее холодновато-светлые глаза смотрели на Гринева с веселым любопытством.» (Берсенева 2009: 162.)

По-моему в этой цитате видно, как важно женщине обращать внимание на внешность и одеваться женственно. Хотя эта уверенность и внешность Жени раздражают Юру, читатель уже знает, что это будет изменяться в течение романа. Описание внешности Жени повторяется в течение романа много раз.

Друзья Жени восхищаются ею, потому что она умеет привлекать внимание мужчин. В теоретической части данной работы я писала о том, что в любовных романах часто даются советы, какими женщины должны быть, как одеваться и т. д. Следующий отрывок, по-моему, отличный пример того, как писательница может влиять на читателя. Одновременно, в этой цитате опять видны черты, которые делают Женю идеальной женщиной: она самоуверенная женщина и знает, как относиться к восхищению мужчин.

«– Как это тебе, Женька, удастся? – завистливо спрашивала одноклассница Лада Лещинская. – Мы с Олькой вчера даже специально загадали на катке, через сколько минут к тебе кавалер подкатит. Вышло – через пять!

– А у Ольки твоей нос опух! – хохотала Женя. – Потому что ревела всю ночь, что Саша Владимиров ее на Крутову променял! Вот и пусть теперь пари дурацкие заключает.

Секрет был прост как правда. Надо было всего-навсего усвоить стиль общения с мужчинами – ну, пусть не с мужчинами, пока еще с мальчишками; это дела не меняло. Но это «всего-навсего» являло собою целую науку!

Вовремя отвернуться, вовремя смерить презрительным взглядом, вовремя улыбнуться и тут же отвести глаза, вовремя засмеяться и проститься, и назначить следующую встречу – все надо делать вовремя, и все должно быть продумано.» (Берсенева 2009: 256.)

Кроме внешности и уверенности в себе, я считаю важным, что Женя представляется как умная женщина, которая хорошо преуспела в жизни. Она заботится о своей матери, и моему, эта забота о других является важным аспектом женственности. Она видит, как мужчина (отец) оскорбил маму, и не хочет попасть в такую же ситуацию.

Несмотря на ее самостоятельность, в отношениях с Олегом Несговоровым, она оказывается в ситуации, которой она не владеет. В этом видна ее слабость. Она изображает свои отношения с Олегом таким образом:

«Женя понимала: сама она, такая, как есть – со своей неокончательной доступностью, иронией, красотой, презрительностью, – тоже входит в перечень жизненных благ, которыми Олег желает обладать во что бы то ни стало, которыми он чувствует себя вправе обладать.» (Берсенева 2009:309-310.)

Как и ее мать, Женя оказалась в ситуации, в которой мужчина определяет ее жизнь. Однако, Женя понимает ситуацию иначе, чем ее мать, и хочет ее изменить. Именно поэтому она едет на Сахалин. Это еще одна позитивная черта в образе Жени: у нее есть сила и желание изменить свою жизнь.

Я обсудила в этой главе прежде всего те черты в образе Жени, которые я считаю важными для героини любовного романа. Ее образ все-таки немного феминистский, так как в ней есть сила и самостоятельность, которые не характерны для традиционного образа женщины любовного романа. Т. Б. Рябова писала в своей работе *Пол власти: гендерные стереотипы в современной российской политике* (2008) о том, какие черты можно определить, как стереотипно мужские или женские. Согласно эмпирическому исследованию, в котором респондентов просили определить женские и мужские черты, стереотипно женскими чертами назвали, прежде всего слабость, уступчивость, терпеливость и эмоциональность. Интересно, что все эти черты видны в женских образах романа «Возраст третьей любви», но не в образе Жени.

Думая об этих чертах, я прежде всего имею в виду образ Оли. Именно в ее образе, по моему, виден патриархатный взгляд на гендер. Ее женственность конструируется многими почти незаметными способами. С самого начала Юра заботится о ней. Когда они поедут на

рыбалку, он заботится о том, тепло ли она одета. Таким образом показана ее слабость или потребность Юры быть мужчиной, более сильным человеком в паре

Несколькими страницами позже Берсенева подчеркивает уступчивость, детскость и неопытность Оли: «Чувствовалось, что она совсем не умеет целоваться, и пахнувший коньяком рот был по-детски закрыт» (Берсенева 2009: 107). Для Оли важно, что она не был с мужчиной до Юры. Именно в этом виден ее патриархатный взгляд на гендерные роли:

«— Спасибо, девочка ты моя милая. Я и думать не мог, что так будет с тобой... Такая ты маленькая была, такая смущенная — и вдруг...

Оля приподняла голову от его плеча, заглянула ему в глаза.

— Почему? — спросила она растерянно и почти испуганно. — Почему ты так говоришь, Юра? Ты думаешь, я до тебя с кем-то научилась?

Юра не выдержал и расхохотался над ее словами, а еще больше — над ее испуганным тоном.

— Не думаю, не думаю. — Он ласково, успокаивающе погладил ее по плечу. — Да это и неважно, Оленька.

- Как же неважно? — Оля покачала головой так серьезно, что он снова улыбнулся. — Если мужчина — неважно, а если женщина, то очень даже важно.» (Берсенева 2009: 114-115.)

Как видно в этой отрывке, согласно Оле, девственность женщины очень важна. Кажется, что иначе женщина непорядочная. Может быть, и этот факт влияет на то, что Юра чувствует требования чести по отношению к Оле, хотя он уже влюблен в Женю. Интересно, что именно женщина в этих отношениях поддерживает патриархатный взгляд на роли мужчин и женщин. У Жени совсем другой взгляд на роли мужчин и женщин. Так как она «преодолеывает» любовь Юры, может быть Берсенева этим хочет сказать, что патриархатность уже в прошлом. В этом, по-моему, представлен феминистский подход к любовному роману.

Неравноправие в отношениях Оли и Юры видно также конкретно в маленьких деталях. Несколько раз я заметила, что Оля изображена конкретно ниже, чем Юра: «Впрочем, она и так смотрела на него снизу вверх — маленькая, влюбленная» (Берсенева 2009: 116). Кажется, что часто Берсенева подчеркивает физическое положение Оли и Юры, так что Оля всегда в нижнем положении и нее представляют, как маленькую девицу. Интересно, что Оля сама отводит себе это место:

«Оля присела на ковер у его ног, положила голову ему на колено. Она часто так садилась, и первое время Юра чувствовал неловкость оттого, что женщина сидит, прижавшись к его ноге, как кошка. Он даже привстал из кресла, когда Оля села так впервые.» (Берсенева 2009: 169.)

Есть еще один аспект женственности Оли я считаю достойным внимания. Берсенева

пишет, что в семейной жизни Оли и Юры именно Оля ухаживает за домом. Ей важно, что она готовить пищу и стирает одежду Юры. Юра долго жил один, и поведение Оли вызывает в нем смятение:

«В ванной работала стиральная машина, которую сам он купил вскоре после появления Оли.

Пока не было Оли, Гринев отдавал свои вещи в стирку общежитской вахтерше тете Клаве, и это его вполне устраивало. Но Оля даже обиделась, когда он попытался было продолжить устоявшуюся традицию.

– Почему ты так хочешь, Юра? – спросила она чуть не плача. – Ты думаешь, я постираю хуже?

– Я об этом вообще не думаю, Оленька, – попытался он объяснить. – Зачем мне об этом думать? Тетя Клава отлично стирает, от добра добра не ищут.

– Но мне же будет стыдно мимо нее проходить! – воскликнула Оля. – Что же она будет обо мне думать?!

– По-моему, ничего не будет думать, – пожал он плечами. – Ну, стирай сама, если это для тебя так важно.» (Берсенева 2009: 167.)

Домоводство является делом чести для Оли. Как видно в вышеприведенной цитате, ей стыдно если она не ухаживает за домом. Может быть, частично поэтому также Юра считает, что ему надо соответствовать требованиям чести мужчины. Интересно, что все-таки Оля не идеальная женщина в романе. Таким образом, можно сделать вывод, что домоводство и ухаживание за мужчиной, больше не являются условиями идеальной женственности, так как Женя представлена совсем другим образом. Ее образ вообще не связан с приватной сферой, и материнская нежность и забота совсем не существенны в ее жизни.

Кроме Жени и Оли, женственность создается с помощью других образов женщин. Мне запомнился образ бабушки Мили. Она кажется очень элегантной. Она водит Юру с собой на

разные культурные мероприятия, и, как я отметила раньше, она играет важную роль в становлении Юры как мужчины. Ее забота о внуке и понимание его вызывают уважение читателя.

В теоретической части данной работы я также говорила о том, можно ли в этом романе видеть патриархатность литературы. Как я писала в главе 5. 2., проблематизация гендера и феминистский подход проблематичны в этом жанре, именно потому, что он очень консервативный жанр. Однако, как мы уже видели, героиня романа может представлять из себя современную, самостоятельную женщину и одновременно выполнять роль слабой женщины в патриархатном жанре.

На мой взгляд, патриархатность в этом романе видна довольно ясно. Женщины в этом романе представляют совсем разные типы женственности, в которых, на мой взгляд, виден и немного феминистский подход к отношениям мужчин и женщин и также совсем наоборот очень патриархатный подход. Однако, все эти женщины -- многосторонние образы, и их нельзя определить точно только как представителей одного или другого типа женственности. Моей целью в этой главе была рассматривать самые очевидные способы или черты, с помощью которых Берсенева конструирует женственность этих персонажей.

9. 3. Гендер – структура власти

В теоретической части данной работы я писала о том, что целью феминистского подхода к литературе и к любовному роману является раскрыть патриархатность романов. Это тесно связано со структурами власти, которые можно найти в литературе. Как я раньше отметила, любовный роман один из самых консервативных жанров. Поэтому в нем действительно есть структуры власти, хотя читая роман, мы их сразу не отмечаем.

В теоретической части я также писала о том, как гендер можно определить. Является ли гендер чем-то биологическим, природным свойством или это конструкция? Т. Б. Рябова исследовала структуры власти и гендерные стереотипы. Согласно ей, гендер - прежде всего *отношение*. Гендер работает не только на уровне идентичности и взаимодействия, но и на

уровне институтов. Институты гендеризированные, и в них можно найти неравенство полов. (Рябова 2008: 24.)

Мужчина и женщина видятся противоположными. Но кроме этого они обуславливают друг друга. Другими словами, один не существует без другого. Однако, мужское и женское не видятся равными, а гендерный дискурс также иерархирует их. Это видно, например, в социальных отношениях, для которых характерно, что мужское видится как привилегированный пол. Этот гендерный порядок обозначается как патриархатный. (Рябова 2008: 24-25.)

То, что мы считаем маскулинностью или фемининностью, не является безусловным и стабильным. Социальные и исторические факторы определяют, что мы считаем маскулинностью или фемининностью. Представления о маскулинности и фемининности пластичны, они могут измениться медленно со временем. (Рябова 2008: 26.)

В предыдущей главе я обратила внимание на то, что стереотипы управляют, как мы видим женственность и мужественность. Исследуя представление гендера в любовном романе, я считаю важным рассматривать еще амбивалентность гендерных стереотипов. Амбивалентность присутствует в современных представлениях женственности и мужественности. Это не странно, так как мы все уже знаем амбивалентность христианской традиции в образе Евы и в образе Марии. Амбивалентность влияет на то, как женщины видятся в современном обществе. Позитивные и негативные взгляды на женщину порождают предрассудки и стереотипы, которые могут приводить к дискриминации. (Рябова 2008: 33-34.)

В романе «Возраст третьей любви» Анны Берсеновой, есть моменты, в которых можно видеть структуры власти, которые основываются на гендерных стереотипах. Во-первых, можно вспомнить ситуацию Жени на работе, когда начальник приближается к ней. Для начальника важна не компетентность Жени, а ее сексуальность. Его взгляд на отношения мужчин и женщин очень сексистский. Он основывает свое мнение о Жене на том, что она

женщина, и таким образом ниже его, и существует для того, чтобы он мог удовлетворить свои потребности. Этот пример показывает гендер как ресурс власти очень грубо. Особенно потому, что начальник действительно находится в более высокопоставленном положении, чем Женя, и это накладывает на него собую ответственность. Начальник определяет образ действия на рабочем месте и служит моделью поведения для других.

Гендерные стереотипы и структуры власти, также видны в отношениях Юры с Олей. Юра познавает, что он в ответственном положении в его отношениях с Олей. Как я раньше отметила, Оля работает медсестрой, а Юра травматологом. В этих профессиях, по-моему, хорошо видны гендерные стереотипы, так как с образом медсестры часто ассоциируется попечение, терпеливость и нежность. Все эти черты осмысливались как женственные в эмпирическом исследовании, на которое я указывала выше. Таким образом, не было возможным, чтобы герой любовного романа работал бы медбратом.

В отношениях Юры с женщинами, по-моему, видна амбивалентность гендерных отношений. Сона и Оля в его глазах представляют чистоту, красоту и возможность «светлого будущего», с которым связана идея русской женственности (Рябова 2008: 33). Когда прояснится, что в этих женщинах есть и другая сторона, Юра смущается. Сона бросит Юру из-за своего жениха. Оля показывает ему, что в ней есть и страсть и она не только застенчивая девица, как Юра думал. В образе Жени, Юра наоборот видит только ее сексуальность и самоуверенность. Когда они попадают в избушку, ему раскрывается другая сторона Жени, и тогда он влюбляется в нее.

Тот факт, что Берсенева так четко описывает гендер как часть структуры власти, только показывает читателю, в каком патриархатном и неравноправном обществе живут женщины и сегодня. Хотя роман конечно художественный текст, у меня нет сомнений, что женщины встречают подобные ситуации нередко и в реальной жизни. На мой взгляд, именно в этом, можно видеть феминизм данного романа.

9. 4. Современные гендерные контракты в романе «Возраст третьей любви»

В теоретической части данной дипломной работы, я писала, что гендерный порядок в Советском Союзе можно изображать с помощью так называемых гендерных контрактов. После распада СССР гендерный порядок изменился и сформировались частично новые гендерные контракты. В этой главе я рассматриваю, можно ли в романе, являющемся объектом нашего изучения, найти современные гендерные контракты?

В отношениях мамы Жени с отцом можно ясно видеть один из новых, характерных для постсоветской России гендерных контрактов. Их отношения можно назвать *спонсорским контрактом*. Как я отметила раньше, мама Жени - любовница отца. Их отношения основываются на привлекательности и сексуальности женщины. Мать Жени находится на содержании ее отца. Мать Жени на каком-то уровне понимает, чего Виталий Андреевич Стивенс желает от нее. Это видно, например, в цитате на странице 46 данной работы.

Хотя в отношениях Виталия Андреевича с Ириной Дмитриевной ясные черты спонсорского контракта, они, с другой стороны, не полностью соответствуют этой модели.. В спонсорском контракте материнство, забота и работа не играют важную роль в жизни женщины (Роткирх, Темкина 2007: 191, 198). В жизни Ирины Дмитриевной, материнство наоборот играет важную роль, и частично поэтому, ее отношения с Виталием Андреевичем закончились. Кроме этого, она работает актрисой в Театре на Малой Бронной, где она занимает видное положение. Таким образом, в ее образе можно видеть и черты контракта *работающей матери*.

Хотя у других пар данного романа еще не детей, в их отношениях можно все-таки видеть черты гендерных контрактов. Я уже выше обращала внимание на то, что Оле важен уход за домом. Сразу как только они с Юрой начинают встречаться, она принимает на себя роль домохозяйки. Она стирает одежду и всегда готовит еду, она, наверное, даже не позволила бы Юре вести домашнее хозяйство. В ее отношениях с Юрой виден постсоветский гендерный контракт *работающей матери*. Хотя Юра и Оля оба работают, очевидно, что дома Оля

устраивает все. Центр Олиной жизни дома, а не на работе, хотя у пары нет детей. Легко догадаться, что когда у нее родятся дети, это будет выглядеть еще более очевидным образом. Однако может быть, она продолжала бы работать, частично из-за экономической необходимости. Таким образом, Олю и ее отношения с Юрой, точнее всего изображает контракт работающей домохозяйки. Можно сделать вывод, что в отношениях Юры и Оли, ясно виден гендерный контракт, который мало изменился в современной России после распада СССР, так как роли женщины и мужчины по-прежнему совсем разные.

В отношениях Жени с Олегом, карьера является важной частью жизни обоих. Женя слишком честолюбивая, чтобы она могла бы предпочесть домашнее хозяйство карьере. Само собой разумеется, что Олег не участвует в уходе за домом. Они пока не живут вместе, но легко видеть, что в отношениях Жени с Олегом, как, возможно и в будущих отношениях с Юрой, Женя не выполняет роль домохозяйки, как Оля. Она не чувствует стыда из-за того, что она не ухаживает за домом. Наоборот, когда ей нужна помощь, она действительно может нанимать домашнюю работницу с помощью которой она может организовать семейную жизнь. Поэтому, ее образ отлично представляет гендерный контракт *карьерноориентированной женщины*.

Таким образом можно сказать, что любовный роман и конкретно текст А.Берсеневой, который мы исследуем, представляет все основные модели гендерных колнтрактов современной России.

10. Заключение

В настоящей дипломной работе я рассмотрела, каким образом представляется гендер в современном русском любовном романе. Понимание контекста является условием исследования темы. Таким образом, в теоретической части данной работы, я хотела исследовать контекст, в котором сегодня исследуются феномены культуры, один из которых - любовный роман.

Я начинала свое исследование с понятия *cultural studies*, являющегося одним из методов изучения культуры. Это понятие является базой и рамкой изучения современной культуры. Массовая литература является одним из феноменов современной культуры. Массовая литература развивалась в России в 1990-ых годах и быстро приобрели популярность. Одним из самых популярных жанров стал любовный роман. В настоящей работе моей задачей было рассмотреть характеристики массовой литературы и любовного романа в России. На моему мнению, любовный роман достиг огромной популярности благодаря его способности влиять на эмоции читателя. Любовные романы развлекают читателя и делают возможным погрузиться в мир, который является знакомым и приятным. Одновременно писатель должен уметь удивлять своего читателя.

В последней главе теоретической части, я обратила внимание на понятие гендера. Я пришла к выводу, что гендер - не только свойство, а прежде всего конструкция и отношение, на которые влияет мир, в котором мы живем. Я рассмотрела гендерный порядок в России и в СССР с помощью понятия гендерных контрактов, которые описывают главные типы отношений между мужчинами и женщинами. Хотя гендерные контракты изменились после распада СССР, ясно, что они существуют в современной России и отражаются в массовой литературе.

Литература и особенно любовные романы являются средством конструирования гендера. Литературу можно изучать с феминистской точки зрения. Задача феминистского литературоведения — раскрыть патриархатные отношения в литературе. Другими словами, феминисты-литературоведы хотят показать гендерный дискурс и структуры власти, которые существуют в литературе.

Роман «Возраст третьей любви» Анны Берсеновой является хорошим материалом изучения по многим причинам. Русский любовный роман — довольно новый жанр. Однако романы Анны Берсеновой успели получить популярность. Роман является частью серии, и таким образом в нем хорошо виден коммерческий дух сегодняшнего книжного рынка. В нем была также видна формула любовного романа, благодаря которому чтение - предсказуемый опыт, но с неожиданными элементами.

Конкретно я рассматривала центральные образы романа, самыми важными из которых являются, конечно, герой и героиня. В течение всего романа, Берсенева конструирует их гендер. Важными аспектами в этом процессе были профессия, семья и отношения с мужчинами/женщинами. С помощью разных образов, воплощающих модели мужественности и женственности, Берсенева представляет гендерный порядок современной России.

Я хотела изучать данный роман с феминистской точки зрения, то есть, найти патриархатные модели и структуры власти в данном романе. Их часто легко не замечать, читая книги ради развлечения. В решении этой задачи мне помогал анализ гендерных контрактов, так как Берсенева показывает весь спектр современных гендерных контрактов на страницах своего романа. Я пришла к выводу, что мужчины и женщины данного романа представляют довольно патриархатный взгляд на роли мужчин и женщин. Мужчины романа сильные и имеют власть в рабочей сфере, тогда как женщины испытывают предубеждения и трудности из-за своего пола.

В результате исследования можно сказать, что любовный роман является и сегодня довольно патриархатным жанром. Однако, писание любовных романов и исследование их с феминистской точки зрения, на мой взгляд, возможно, хотя и очень сложная задача. Гендерный порядок общества и таким образом и массовая культура, которая в нем производится, — сумма разных исторических и социальных факторов. Они изменяются со временем и именно поэтому гендер и массовая литература являются актуальными и очень интересными объектами исследования.

Библиография

Первичный источник

Берсенева, А. 2009. *Возраст третьей любви*. Москва. Издательство «Эксмо».

Вторичные источники

Бочарова, О. 1996. Формула женского счастья. *Новое литературное обозрение*. № 2, с. 292-302.

Вайнштейн, О. 1996. Розовый роман как машина желаний. *Новое литературное обозрение*. № 22, с. 303-329.

Де Лауретиз, Т. 2005. Технология гендера. *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000*. Москва. РОССПЭН.

Зверева, В.В. 2005. Предисловие: *Массовая культура: современные западные исследования*. Москва. Фонд научных исследований "Прагматика культуры".

Здравомыслова, Е. Темкина, А. 2002. Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе. *О муже(N)ственности: Сборник статей. Сост. С. Ушакин*. Москва. Новое литературное обозрение.

Здравомыслова, Е. Темкина, А. 2007. Социальное конструирование гендера как методология феминистского исследования. *Российский гендерный порядок: социологический подход: Коллективная монография*. СПб. Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.

Кавелти, Дж. Г. 1996. Подступы и подходы: Изучение литературных формул. *Новое литературное обозрение*. № 22, с. 33-63.

Купина, Н. А. Литовская, М. А. и Николина, Н. А. 2009. *Массовая литература сегодня*. Москва. Издательство «Флинта».

Кузьмина, Н. А. 2009. Феномен массовой литературы в свете теории интертекста. *Культ-то вары: Феномен массовой литературы в современной России*. СПб Издательство Петербургский институт печати.

- Лотман, Ю. М. 1988. *В школе поэтического слова: Пушкин Лермонтов Гоголь, книга для учителя*. Москва. Издательство «Просвещение».
- Роткирх, А. Темкина, А. 2007. Советские гендерные контракты и их трансформация в современной России. *Российский гендерный порядок: социологический подход: Коллективная монография*. СПб. Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Рябова, Т. Б. 2008. *Пол власти: гендерные стереотипы в современной российской политике*. Иваново. Ивановский государственный университет.
- Тульчинский Г. Л. 2009. Массовая литература в современном обществе: эволюция жанров - к персоналогичному фэнтези. *Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России*. СПб Издательство «Петербургский институт печати.»
- Черняк, М.А. 2005а. *Феномен массовой литературы XX века*. СПб. Издательство РГПУ им. А. И. Герцена.
- Черняк, М.А. 2005б. Массовая литература конца XX в. *Современная русская литература*. СПб. Филологический факультет СПбГУ. Изд. центр «Академия», с. 210-229.
- Черняк, М.А. & Черняк В.Д. 2009. *Базовые понятия массовой литературы*. СПб. Издательство РГПУ им. А. И. Герцена.
- Barker, A. M. 1999. *Consuming Russia*. Duke University Press. Durham, North Carolina.
- Beumers, B. 2005. *Pop Culture Russia!* ABC CLIO. Santa Barbara, California.
- Brooks, J. 1985. *When Russia learned to read*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.
- Cranny-Francis, A. 1990. *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. Polity Press. Oxford.
- Grossberg, L. Nelson, C. Treichler, P. 1992. *Cultural Studies*. Routledge. New York.
- Hall, S. 1990. The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities, vol. 53. pp. 11-23.

Holmgren, B. Goscilo, H. 1999. Introduction. *Keys to happiness: a novel/ Anastasya Verbitskaja*. Indiana University Press. Bloomington Indiana.

Kupiainen, J. Sevänen, E. Knuutila, S. 1994. *Kulttuurintutkimus: Johdanto*. Gummerus Kirjapaino Oy. Jyväskylä.

Liljeström, M. 1993. The Soviet Gender System: The Ideological Construction of Femininity and Masculinity in the 1970s. *Gender Restructuring in Russian Studies*. University of Tampere.

Lovell, S. Menzel, M. 2005. *Reading for Entertainment in Contemporary Russia: Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*. Verlag Otto Sagner. München.

Pearce, L. Stacey J. 1995. *Romance revisited*. New York university press. New York.

Radway, J. A. 1984. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. The University of North Carolina Press.

Rojola, L. 2004. Feministinen tietäminen: Keskustelua metodologiasta. *Sukupuolieron lukeminen: Feministinen kirjallisuudentutkimus*. Vastapaino, Tampere.

Источники, опубликованные в Интернете:

Об авторе.

www.berseneva.ru [просмотрен 17. 5. 2012]

Сотникова, А. Функция каракоче.

<http://magazines.russ.ru/znamia/1998/12/sotnik.html> [просмотрен 24.1.2012]

(<http://www.familynews.ru/knigi/971-kniga68.html>) [просмотрен 14.5.2012]

<http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/ser/2913/annot/> [просмотрен 14.5.2012]