

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. 616 с
2. Вудманси М. Гений и копирайт // Новое литературное обозрение. 2001. № 48. С. 20-26.
3. Пригов Д. Что делается? //Неприкосновенный запас. 2003. №1 1. С. 17-19.
4. Словесность и коммерция / Под ред. В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума. М., 2001. 300 с.
5. Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине. М., 1996. С. 7-46
6. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Имя Розы. М., 1989. 489 с.
7. Яши П. Об эффекте автора: современное авторское право и коллективное творчество // Новое литературное обозрение. 2001. №48. С. 39-58.

*Ольга Владимировна ИВАНОВА —  
аспирант кафедры издательского дела  
и редактирования*

УДК 821.161.1.09

### **СОВРЕМЕННЫЙ ЖЕНСКИЙ ЛЮБОВНЫЙ РОМАН: МЕЖДУ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАПАДНОЙ ТРАДИЦИЕЙ**

*АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается проблема происхождения и развития жанра любовного романа в русской литературе. На основании анализа жанровых доминант женского любовного романа делается вывод о различиях между его западной и русской версиями.*

*In this article we consider the problem of origin and evolution of love novel genre in the world and Russian literature. After analyze of genre's dominants we draw the conclusions about difference between occidental and Russian love novel.*

Проблема происхождения современной модификации жанра женского любовного романа пристально изучается в отечественном литературоведении с 1990-х годов. Но попытки объяснить природу этого жанра предпринимались в работах некоторых исследователей и ранее. Так, Е. Мелетинский [1], И.Тронский [2] видят основу построения любовных романов в мифологических архаических схемах, в формуле греческого авантюрного романа. Другие ученые находят корни любовной беллетристики в сказках (В. Пропп [3], О. Бочарова [4], О. Вайнштейн [5]).

Античный роман, в частности, греческий, по мысли И.Тронского, практически полностью закладывает основу схемы современного любовного романа: в превратностях судьбы влюбленные сохраняют взаимную верность и преодолевают все соблазны и опасности.

Зарождение любовного романа как жанра, по мнению О. Вайнштейн, приходится на период зрелого сентиментализма, когда получает расцвет жанр готического романа и кладбищенской поэзии. Умиление и страх несут одну и ту же функциональную нагрузку: «Я чувствую» [5; 313]. Это подтверждается современным состоянием массовой литературы, когда любовный роман и «черный» роман выступают как симметричные конструкции, образуют гибридные варианты.

О.Вайнштейн также отмечает, что именно в период романтизма любовный роман оформляется как отдельный жанр, вырабатываются особые нарративные принципы, формируется идеальный образ главной героини, получают распространение мелодраматические мотивы.

Сложилось мнение, что в России долгое время писательницы — беллетристки не могли претендовать на массовость своих произведений в силу многих причин (неразвитость сети литературных агентов, «несерьезное» отношения издателей и читателей к творчеству женщин-авторов, социально-экономическая ситуация в стране и т.д.). Многие исследователи (К. Чуковский [6], А. Грачева [7]) отмечают, что к концу XIX века на литературной арене появилось множество авторов-женщин, среди которых самыми популярными стали Лидия Чарская и Анастасия Вербицкая. Обе пробовали свои силы в разных стилях и жанрах, но успех им принесло следование принципам «массовой литературы» — обращение к острозлободневным вопросам женской жизни, воспевание интимной сферы, клишированность ситуаций, тем, героев, стандартизованные описания и стилистические обороты.

С одной стороны, может показаться, что оба автора могут претендовать на место основоположников жанра женского любовного романа в России, но, с другой стороны, — это утверждение противоречит реальному развитию этого жанра в современности, поскольку поиск канона в нашей стране шел по пути следования западному образцу. Однако вопрос о том, насколько повлияли беллетристические опыты в этом жанре писательниц начала XX века — А.Вербицкой и Л. Чарской на формирование современной формулы любовного романа, остается открытым.

Первые произведения Чарской выходят в 1901 году и сразу же завоевывают любовь большого количества читателей. «Записки институтки» (1901), «Княжна Джаваха» (1903) описывают жизнь воспитанниц закрытых институтов; «Записки сиротки» (1907), «Сибирочка» (1910) повествуют о приключениях брошенных или похищенных детей. В то же время на страницах журналов и газет завязывается жаркая полемика по поводу книг Чарской.

В 1912 г. К. И Чуковский опубликовал статью «Лидия Чарская», где беспощадно высмеял творчество писательницы. Он называет Чарскую «гением пошлости» [6; 158], в доказательство этого приводит примеры схематичности ее персонажей, их экзальтированности и истеричности, говорит о косности языка писательницы, вульгарности и безвкусице в освещении «патриотической» и «институтской» темы. По нашему мнению, именно Чуковский подытожил высказывания предшественников, создал не аналитическую работу, а предельно субъективное эссе, в котором придал портрету Чарской ту законченность, что стала неотъемлемой частью ее литературного амплуа. Так, под разными углами зрения, в разнообразии контекстов не только оформлялась мысль о том, что необходимо рассматривать Чарскую исключительно как беллетристку, имеющую связь с давними романтическими, сентименталистскими традициями, но и как писателя, для которого характерно мышление «законами жанра».

Другой автор начала века, не знакомый широкому кругу современных читателей — А. Вербицкая. Тематика ее книг («Вавочка» (1898), «Ключи счастья» (1913) и многих других) — семейная жизнь, отношения между полами. Одним из излюбленных сюжетов Вербицкой стала история о Золушке, встретившей «прекрасного принца». Установка на романтичность и сказочность в современном фактографическом обрамлении стала творческим кредо писательницы. Подобные приемы повествования, на наш взгляд, получили продолжение в произведениях беллетристок 1990-2000-х годов.

С появлением романа «Дух времени» (1908), в котором Вербицкая произвела реабилитацию формы бульварного романа, началась ее широкая популярность. «Однолинейное «жизнеподобное» повествование сменила свойственная авантюрному роману множественность сюжетных линий, смена кульминаций и ложных развязок, завершавших одну сюжетную авантюру и начинавших сле-

дующую» [7; 105]. Таким образом, А. Грачева считает, что Вербицкой принадлежит немалая заслуга в создании и формировании жанра женского любовного романа. Такого же мнения придерживается и Е. Путилова [8], которая в рамках предисловий и послесловий к переизданным романам Вербицкой пытается несколько реабилитировать литературное имя этого автора, старается возродить интерес к «родоначальнице» любимого современными россиянами жанра. Мы не во всем согласны с вышеназванными исследователями, поскольку сближение текстов начала XX века с современным жанром любовного романа правомочно в области способов построения сюжета, ритма сюжетного расклада, но ослабевает в области методик конструирования персонажа, выстраивания конфликта, соблюдении общей мелодраматической стилистики текста.

Значение этих критических работ, на наш взгляд, состоит не только в том, чтобы познакомить современного читателя с образцами любовного романа начала XX века, но и в том, чтобы противопоставить лавине западных переводных текстов качественную отечественную беллетристику. О необходимости этого говорят большие тиражи, обилие наименований западных любовных романов, активно издаваемых в начале 1990-х гг., и практически полное отсутствие русских представителей этого жанра.

По нашим наблюдениям, современная критика обратила взоры на творчество А. Вербицкой под воздействием популярного сегодня жанра «женского романа». Ее знаменитые романы переиздаются сначала отдельными книгами, затем включаются в современный литературный процесс как «возвращенные» произведения, хотя и беллетристического толка. Они начинают выходить в 2003 году в рамках серии «Барышня» (издательство ЭКСМО).

Мы придерживаемся той мысли, что следование сказочной эстетике, акцентирование исключительного в судьбе персонажей, а также развитая система сюжетных линий и обилие ложных развязок — те принципы, которые с успехом взял на вооружение русский любовный роман, в частности — «любовно-авантюрный» (романы Л. Шкатулы о приключениях князей Астаховых, серия текстов Е. Арсеньевой «Исторические новеллы и романы о любви» и др.) из женских любовных романов начала XX века.

Известно, что в современной России любовный роман — это явление, практически целиком заимствованное с запада. По нашим данным, своих авторов, пишущих в этом жанре, в начале 1990-х гг. практически не было, они появились как реакция на коммерчески успешные проекты западных коллег. Русские авторы пытались перенести схему западных романов на русскую почву, а когда это не получилось, занялись поиском отечественной модели любовного романа. Уместным здесь было бы обратиться к опыту предшественников — Вербицкой и Чарской, но, несмотря на вечно актуальную тему любви, их произведения не смогли стать полноценным источником для романа современного, поскольку преобладание мелодраматических эффектов и «слащавая» стилистика их книг не соответствовали «духу времени».

Период становления жанра (1990-2000-е г.) сопровождался горячими критическими дискуссиями по поводу любовных романов и массовой литературы в целом на страницах газет и журналов. Здесь определимся, что мы будем понимать под термином «женский любовный роман» и воспользуемся характеристикой, предложенной И. Кабановой: «Критерии жанра просты: это роман, написанный автором-женщиной от лица женщины, рассчитанный в основном на женскую аудиторию» [9; 150].

Некоторые исследователи (О. Бочарова [4], О. Вайнштейн [5]) пытались анализировать западные образцы, выстраивали своеобразную формулу любовного романа, другие (Т. Сотникова [10]) обращались к отечественному опыту в

этой области и приходили к парадоксальным выводам о том, что проект русского любовного романа не состоялся. Доказательством этой мысли служило то, что русским читателем, воспитанным на классических образцах литературы, такого рода беллетристика не востребована, что нет в русском языке адекватных методов для описания любовного чувства в рамках жестких канонов западного любовного романа.

На наш взгляд, это мнение справедливо лишь отчасти. Действительно, десятилетие (1980-1990-е гг.) для издания русских любовных романов было очень сложным: не были определены потребности российского читателя и, как следствие, не были сегментированы серии, практически не было авторов, способных писать актуальные любовные романы для русских женщин.

Но, по данным «Ежегодника. Книги РФ» (1993-2004) [11], ситуация менялась: структурировался издательский рынок, проводилась большая работа по определению приоритетных направлений, сократились тиражи книг (в сложные времена начала 1990-х тиражи выпускались «по инерции» советского времени — 40-50 тыс. экз.), начиная с 1996 г., тиражи резко упали и по сей день не превышают 20 тыс. экз. Выделились издательства, специализирующиеся на выпуске массовой литературы и, в частности, любовных романов. Появляются стабильные серии: «Баттерфляй» (ЭКСМО-пресс), «Русский романс» (АСТ), «Афродита» (Вагриус) и другие; возникают «звездные» авторы, книги которых раскупаются гораздо охотнее. К рубежу XX-XXI веков русский любовный роман подходит уже с солидным багажом авторов и большим количеством серий: оформляются серии для любительниц исторического любовного романа («Исторические новеллы о любви», «Князья Астаховы: род знахарей»), современных горожанок («Любовь в большом городе», «Офисный роман»), романы для молодых женщин («Модно любить можно») и многие другие. Поэтому говорить о смерти жанра русского любовного романа не приходится.

Исходя из вышесказанного, попытаемся сравнить схемы любовного романа в зарубежном и отечественном исполнении с помощью анализа жанровых доминант: сюжета, героя, конфликта, финала. Для этого воспользуемся опытом анализа западных романов О. Вайнштейн и О. Бочаровой, работами А. Цукермана «Как написать бестселлер» (1994) и Дж. Фрэнк «Как написать гениальный роман» (1987), и собственными наблюдениями.

В западном варианте романа мы имеем дело, как правило, с так называемым «розовым романом», в котором в максимальной степени соблюдена чистота жанра. В российском варианте такие «рафинированные» романы встречаются редко, поскольку слишком велика разница между отечественной и западной действительностью. Как отмечает О. Вайнштейн, «архетипической для розового романа в большинстве вариантов является сказка о Золушке со всеми ее перипетиями» [5; 311]. Идеальная схема: один герой — одна героиня, события поданы с точки зрения женщины, хотя роман утверждает традиционные ценности патриархатного маскулинного мира.

Главная героиня западного романа в наибольшей степени аккумулирует в себе сказочный потенциал: привлекательные черты лица, прекрасная фигура, роскошные волосы, которые являются сказочным атрибутом эротической и магической мощи. Она молода (25-30 лет), делает успешную карьеру, счастлива в профессии, но одинока. В ее облике акцентированы инфантильность, неопытность, невинность (важное место в романе занимает проблема сексуального дебюта героини). Она разрывается между велениями чувства и долга, до поры до времени не догадывается о природе мучающих ее желаний, отчаянно борется с ними и с героем. Только под его взглядом она раскрывается, и читатель способен увидеть ее. В промежутках между встречами она живет в состоянии

легкого транса и постоянно анализирует свои поступки в отношениях с героем. «У нее не осталось никаких сомнений в том, что она, наконец, нашла своего суженого. Она рассказала о себе все самое плохое, но он даже и глазом не моргнул» [12; 57].

В отечественном варианте внешность героини не всегда безупречна, хотя она всегда обладает определенным шармом. Возрастные ограничения гораздо ниже, чем в западном романе: героине может быть 16, а может быть и под 50. Наряду с этим героини русских любовных романов имеют гораздо более высокий уровень образования, чем у их западных «подруг»: практически все героини — с высшим, как правило, гуманитарным, образованием, профессионально состоявшиеся. В некоторых случаях русский читатель имеет дело с героинями, занимающими высокие посты в своей сфере (Ирина в романе «Ледяная принцесса» Т. Дубровиной и Е. Ласкаревой (2003) — руководитель архитектурно-планировочного отделения, Алиса в «Трех полуграциях...» Е. Вильмонт (2001) — директор департамента развития телевизионной сети, Ангелина в романе того же автора «Здравствуй, груздь!» (2005) — директор небольшого издательства). В других текстах героини или только начинают свой профессиональный путь, или не добились особенных успехов, по разным причинам оказались выброшенными за борт современной жизни (Нина в «Принцессе на бобах» М. Мареевой (2000) работает посудомойкой, Саша в романе Е. Вильмонт «Хочу бабу на роликах!» (2003) подрабатывает домработницей). В западных романах такое низкое социальное положение недопустимо, это отключает принцип эскапизма — бегства от надоевшей действительности. (Мы не берем в расчет заведомо мелодраматические тексты, в которых страдающий герой является основой сюжета).

В образах русских героинь ярко проявлена их житейская самостоятельность, опытность. Они ведут активный образ жизни, противостоят неприятностям не с помощью высших сил и чудесного вмешательства, а только благодаря собственной выносливости и трудоспособности. Русские героини — реалистки, привыкшие рассчитывать только на себя. Как правило, они уже имеют опыт семейной жизни, многие в одиночку воспитывают детей. На наш взгляд, такая ситуация является зеркальным отражением современной российской жизни, поэтому доля эскапистских эпизодов в отечественных текстах очень мала. Даже традиционное для западных текстов перемещение пространственного плана за город, на южный берег для близкой встречи героев, в русском варианте может быть не акцентировано. Герои перемещаются в другие города, страны, но их внутренние проблемы остаются с ними, поэтому механизмы эскапизма работают очень слабо. В романе «Умер-шмумер» Е. Вильмонт (2003), героиня встречает любимого человека через 20 лет разлуки, но романтическая обстановка немецких и голландских городов не может разрушить стену между героями.

Герой в формуле западных романов представлен как образец «универсально-плакатной», нередко южной красоты, он очень богат и великолепно образован. Обладает истинно мужскими качествами: властностью, силой, нередко выступает заместителем фигуры отца. Он старше, авторитетнее, имеет богатый опыт общения с женщинами. В любовных сценах он — активное начало, диктующее свои правила. Его функция в романе — указать героине ее истинное предназначение — быть матерью и женой. По нашим наблюдениям, значимость его фигуры в романе практически такая же, как и героини, они взаимно дополняют друг друга. В русском романе герой имеет «прикладное» значение: оттенить характер героини, показать его глубину.

Возрастной диапазон героя русского любовного романа также очень широк, ему может быть даже глубоко за 60, его социальный статус может меняться на протяжении романа (Герман в романе Л. Шевяковой «Дуэт» (2002) —

циничный жесткий парень «из низов», так и не нашедший себя в профессии). Складывается впечатление, что западный роман — это «нарисованная», придуманная картинка, а русский скорее можно сравнить с фотографией, слишком уж узнаваемы реалии нашего быта, слишком проявлена социальная тематика, слишком литературные герои похожи на реальных людей. Встретить миллионера в нашей жизни достаточно проблематично, а вот обыкновенного мужчину, состоящего не только из достоинств — реально. Такой герой никогда не будет сказочным красавцем-южанином, поскольку на российской почве тяготение к южным национальностям опасно, такой герой противоречил бы принципу стабильности, утверждаемому любовным романом. Он — обыкновенный русский мужчина, нередко состоящий в браке. Он полон слабостей и противоречий, но всегда только таких, которые в силах простить и принять сама героиня.

В российских текстах многие обязательные параметры западных романов (социальное благополучие героев, безусловный хэппи-энд, сексуальная составляющая отношений) не получают достаточного развития. Интимная сторона, столь важная в западном тексте, в российском варианте может быть полностью скрытой или завуалированной. Так, во всех романах Е. Вильмонт хотя и повествуется об отношениях достаточно зрелых героев, но описываются их контакты коротко, без деталей.

В западном романе центр конфликта находится в отношениях героя и героини, в отечественном он осложняется многочисленными жизненными коллизиями и препятствиями. Героиня балансирует между желанием любви, желанием укрыться от невзгод и гипертрофированной женской гордостью. В романе М. Мареевой «Принцесса на бобах» (2000) героиня не в силах окунуться в начинающийся роман, поскольку социально находится «на грани выживания».

В западном варианте преобладает «скачкообразный» конфликт, в котором накал событий меняется резко, спонтанно. В российских текстах чаще встречается конфликт, медленно развивающийся (термин Дж. Фрэя), когда эмоциональное состояние героя меняется плавно. Конфликт в западном романе зачастую «обрастает» мелодраматическими линиями (сиротство, вдовство, смерть близких родственников), российские тексты не нуждаются в таком «усилении», поскольку большее значение имеет не прошлое, а настоящее, даже если оно и подготовлено событиями прошедших лет.

Физическое влечение в западном романе облагораживается любовью, в русском страсть чаще настигает тогда, когда чувства героев уже достаточно ясны. Герои здесь — два равных по силе соперника, в западных романах акцентируется женская слабость. Там право оценивающего взгляда имеет только мужчина, в русских романах героиня может очень трезво смотреть на своего героя: «...а я посмотрела вниз, на его, как раньше писали, апоплексический задривок, на поредевшие волосы, вспомнила, сколько ему лет, и с той же живостью, с какой только что видела семейную идиллию у моря, увидела его таким, каким он может мне достаться после всех битв, то есть попросту руиной» [13; 269]. Русская героиня в состоянии адекватно оценить собственную внешность, также большую роль играет взгляд подруги, который иногда заменяет оценивающий мужской.

Если в западном романе героиня «оживает» только под взглядом своего избранника, то в русском романе героини могут быть настолько независимы, что в итоге именно мужчина убеждается в своей «слепоте» и перекраивает собственные взгляды: «Куда ты, кретин, смотрел?? Прав Владька, я ничего не понимаю в женщинах» [14; 116].

Существенно разнятся и сюжетные схемы в русском и западном варианте. Западные романы можно назвать «продуктом» во всех отношениях: сделанное «на потоке» произведение интересно только во время прочтения, сюжет (мы гово-

рим о так называемом «городском любовном романе») незамысловат, строится часто на ложном недоразумении, которое впоследствии счастливо разрешается. Западный роман строго следует своей «формуле» (термин Дж.Кавелти [15]), не претендует на оригинальность даже в рамках своего жанра. На отечественной почве все гораздо сложнее: если брать несколько романов одного автора, то можно говорить даже об индивидуальном авторском стиле, который не зависит от названия и содержания серии, в которой писатель публикуется. Например, сюжеты романов Екатерины Вильмонт отличает обязательное путешествие героини в другую страну, обладание какой-либо творческой профессией, связанной со знакомой автору литературной средой: переводчик, литературный редактор, иллюстратор и т.д. Тексты авторского дуэта Т. Дубровиной и Е. Ласкаревой построены на литературных аллюзиях. «Высший пилотаж» (2004) сюжетно, тематически и структурно повторяет русскую народную сказку, в «Лабиринтах чувств» (2004) используются пушкинские стихи для создания ткани повествования: они обрамляют текст, пронизывают его, создают общий тон романа.

Западная любовная беллетристика больше подвержена следованию сказочной эстетики: распространены мотивы справедливого вознаграждения всех героев, нарушение запретов, трудные задания, неожиданная помощь, мотивы ложной ревности. Специфическим для западного романа является ярко выраженная сексуальность героев, она действует как надличная сила, которая мотивирует их поступки. В некоторых текстах есть особые линии сюжета, связанные с распутыванием тайн, преступлений, но их роль не слишком велика.

В русских любовных романах детективные линии усилены, особенно это стало заметно с середины 1990-х гг., когда жанр в российских условиях только искал возможные пути развития и шел по пути объединения с «черным», эротическим романом, романом жанра «фэнтези». Особого успеха достиг гибрид любовного и детективного романа. Самым заметным автором в этой области стала Т. Устинова, которая хотя и позиционирует себя как автора детективов, но многие ее книги выходили в рамках серий любовных романов (например, роман «Близкие люди» (2001) был опубликован в серии «Русский романс»).

Русский роман не слишком склонен к мелодраматическим эффектам, скорее встречается ирония над всей областью сентиментального. Авторы заставляют героинь сравнивать свои ситуации с мексиканскими, венесуэльскими мелодрамами, словно подчеркивая реальность происходящего, рассчитывая на возникновение эффекта доверия у читателя.

Одна из составляющих жанра — счастливый конец, обязательный в западном тексте, не всегда столь однозначен в российском варианте. Например, в романе Е. Нестериной «Официантка» (2001) героиня к финалу оказывается «у разбитого корыта», у героини романа «Умер-шмумер» Е. Вильмонт (2003) после встречи с героем наступает рецидив психической болезни. Хотя в большинстве российских текстов позитивные нотки в финале доминируют, но в описании преобладают не «розово-карамельные краски», как в романе западном.

Русский любовный роман прошел интенсивный путь развития от слепого подражания западным образцам в начале 1990-х гг. до четко структурированного жанра в 2000-е годы. По нашему мнению, западная формула любовного романа была воспринята как отправная точка для поиска собственного пути. Практически по всем параметрам, рассмотренным нами, русский вариант существенно отличается от западного, сложно даже говорить о каких-либо сходствах. «История любви со счастливым концом» — даже в таком простейшем определении жанра любовного романа в русском и западном варианте отмечаются расхождения. Причина такого сопротивления западной схеме нам видится в разнице действительности, ставшей материалом для романа, в разнице лите-

ратурного опыта, освоенного писательницами (воспитанные на Толстом и Достоевском не могут писать только «по схеме»), в стремлении современных авторов создать не просто «поточное» произведение, которое лишь слегка варьирует известную формулу, а действительно интересный литературный текст. Специфичность русского любовного романа нам видится в сочетании отдельных элементов западной «формулы» любовного романа и следовании традициям русской литературы, освоении опыта первых русских беллетристок — Л. Чарской и А. Вербицкой в области плетения «кружев сюжета», смены ритмов повествования, обилия ложных кульминаций и развязок.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мелетинский Е. От мифа к литературе. М.: Российский государственный Гуманитарный университет, 2001.
2. Тронский И. История античной литературы. М., Высшая школа, 1983.
3. Пропп В. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998.
4. Бочарова О. Формула женского счастья. Заметки о женском любовном романе // НЛО. 1996. № 22. С.292-301
5. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // НЛО. 1996. №22. С. 303-330.
6. Чуковский К. Лидия Чарская // Чуковский К. Собрание сочинений в 6-т. Т.6. М.: Художественная литература, 1969. С. 150-162.
7. Грачева А. Анастасия Вербицкая: легенда, творчество, жизнь // Лица: библиографический альманах, вып. 5. М.; СПб.; 1992. С.105
8. Путилова Е. Вступительные статьи к изданиям романов А. Вербицкой. СПб., Изд-во «Северо-Запад», 1993.
9. Кабанова И. Сладостный плен: переводная массовая литература в 1997-1998 годах // Волга. 1999. № 10. С.146-151.
10. Сотникова Т. Функция караоке // Знамя. 1998. № 12. С. 168-172.
11. Ежегодник. Книги РФ. 1993-2004. Гос. библиографический указатель. М.: Книжная палата. 1996-2005.
12. Нетли М. Я ждал тебя. М.: Панорама, 2003.
13. Вильмонт Е. Путешествие оптимистки, или Все бабы дуры. М.: АСТ, 2006.
14. Вильмонт Е. Здравствуй, груздь! М.: Олимп; Астрель; АСТ, 2005.
15. Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул // НЛО. 1996. № 22. С. 33-65.

*Николай Геннадьевич СТУПНИКОВ —  
аспирант кафедры русской литературы*

УДК 821.161.1.09

## **ТВОРЧЕСТВО МАРГАРИТЫ АНИСИМКОВОЙ «ВАУЛИ РЕАЛЬНЫЙ И ВАУЛИ ИЗ ЛЕГЕНДЫ»**

*АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается роман «Ваули», первое крупное произведение Маргариты Анисимковой. В центре повествования — Ваули Пиеттомин из рода Ненянгов, предводитель бунта ненецкой национальной бедноты в 30 -40-х гг. XIX столетия.*

*In clause novel «Vauli», Margarita Anisimkovoij's first large product is considered. In the center of a narration — Vauli Piettomin, the leader of revolt of Nenets national poor in 30-40th of 19 centuries*

Анисимкова Маргарита Кузьминична родилась 20 апреля 1928 года в г. Ивдель Свердловской области. Окончила Свердловский педагогический институт в 1948 году.