
**ЛИТЕРАТУРА VS БЕЛЛЕТРИСТИКА,
ВЫСОКОЕ VS НИЗКОЕ, МУЖСКОЕ VS ЖЕНСКОЕ**

В статье дается обзор существующих точек зрения на «женскую литературу» как особую сферу художественной коммуникации. Рассматривается гендерная специфика женских текстов в совокупности с культурно-историческими и языковыми факторами существования «женского письма», а также традиция его восприятия и исследования.

***Ключевые слова:** женская литература, женский стиль, женское письмо, канон, жанр.*

***Колесниченко Н. Ю. Література vs белетристика, високе vs низьке, чоловіче vs жіночне.** В роботі подано огляд існуючих точок зору на «жіночу літературу» як особливу сферу художньої комунікації. Розглянуто гендерну специфіку жіночих текстів у сукупності з культурно-історичними та мовними факторами існування «жіночого письма», а також традицію його сприйняття та дослідження.*

***Ключові слова:** жіноча література, жіночий стиль, жіноче письмо, канон, жанр.*

***Kolesnichenko N. J. Literature vs belles-lettres, elevated vs low, male vs female.** There is a review of existing points of view upon the “female belles-lettres” as a particular sphere of the artistic communication in the given article. The gender specific character of the female texts here is considered as a whole complex with the cultural, historical and language factors of the existing “female writing”, as well as, the tradition of its perception and investigation.*

***Key words:** female literature, female style, female writing, canon, genre.*

Формирование теории и методологии феминистской поэтики является одним из основных направлений современного литературоведения, наиболее актуальные вопросы которого зачастую оказываются связанными с понятием «женская литература», его дефиницией и множественными аспектами существования объединяемых под этим обозначением текстов в истории культуры и общества.

Литература как один из мощнейших рычагов влияния на отдельного индивидуума и общество в целом издавна привлекала внимание исследователей, и их интерес был направлен преимущественно на творчество мужчин. А какой след оставили в мировой литературе

женщины? Леся Украинка, Харриет Бичер-Стоу, Джейн Остин и иже с ними – это составляющие общего литературного (национального, глобального) литературного потока или это явление особого порядка? Если последнее – в чём его специфика?

Термины «психологическая проза», «психологический роман» или «приключенческая проза», «приключенческий роман» справедливо воспринимаются как гиперо-гипонимические синонимы, обозначающие жанр. С другой стороны, «детская литература», «детская проза» тоже синонимы, но они обозначают не жанр, а адресата. А «женский роман»? Он синонимичен «женской прозе» или каждый из терминов обозначает самостоятельное явление? Входит ли в «женское письмо», описанное западными теоретиками Э. Сиксу и Л. Иригарей [14; 18], как особый язык?

Начнём с уточнения понятия «женская проза». Некоторые ученые ставят под вопрос её существование [10, 389], несмотря на то, что данный термин широко используется в письменном и устном общении как пишущих, так и читающих. При этом литературоведческие словари его дефиниции не дают, хотя следовало бы, прежде всего исходя из необходимости развести понятия «женской прозы», «женского письма» (стиля) и «женского романа». Последний, получил в западном узусе название *Romance, Frauenroman, Damenroman, Liebesroman* [31, 10], любовный роман – как «произведение, написанное женщиной, о женщине, для женщины» [24, 9]. Для всех жанрово-стилевых двусоставных терминов с первым компонентом «женский, (-ая,-ое)» обязателен первый параметр приведенного выше определения – «написанный женщиной», и факультативны два другие. Проблематика женской прозы, женского письма, женской литературы в целом тоже нередко связана с любовными переживаниями женщины, но ими она не ограничивается.

Э. Сиксу специально ввела понятие «женское письмо», ибо не нашла иного, более точного обозначения «выражения фемининного через свой стиль, через подавление своей бисексуальности и признание наличия другого в себе» [14, 85 – 86]. Женское письмо выступает синонимом любого литературного произведения, написанного *освобождённой* женщиной. При этом, продолжает её единомышленница Л. Иригарей, «женщина не может говорить вне маскулинного дискурса <...> Она имитирует его, «отражает», <...> оставаясь «другим» в маскулинном дискурсе, и своим наслаждением в письме и от письма угрожая ему» [18, 72].

Не все феминистские авторы благосклонно относятся к термину и понятию «женское письмо». «Что это? Тексты, написанные с женской точки зрения? Тексты, подрывающие доминирующую патриархальную традицию?» [8, 171]. И на примерах классической «Антигоны» Софокла и «Воительницы» Максин Хонг Кингстон, современной американской писательницы китайского происхождения, автор показывает, что «женская литературная традиция существует, и она репрезентирует женские ценности. (...) Однако, это не означает, что они обязательно должны быть выражены автором-женщиной» [там же, 177].

«Женское письмо» и «женский стиль» – опасные понятия, считает С. Вайгель, известная своими глубокими исследованиями в области теории и истории немецкой литературы: во-первых, они ведут к дуализму литературы, разделяя её по половому признаку автора, а, во-вторых, характеризуя выдвинутые понятия, подтверждают справедливость своих положений такими характеристиками женского стиля, как «субъективность, непоследовательность, раздробленность, увлечение отступлениями», что автоматически оставляет «рациональность, логичность, последовательность, объективность за мужским стилем» [25, 197].

«Женское (фемининное) письмо (стиль)» – термины, широко используемые французскими и – меньше – немецко- и англоязычными специалистами в области гендерной литературной критики и лингвопоэтики. «Женская литература» – термин более распространённый и имеющий более длительную традицию употребления по обе стороны океана. Иногда сомневаясь в принципиальной необходимости выделения женской литературы (женской прозы) в самостоятельную категорию, и адепты, и критики понятия, однако, едины в том, что термин прежде всего, независимо от жанра, «серьёзности/лёгкости», сюжетно-тематической направленности, стандартности/уникальности, пространственно-временных, композиционно-архитектонических и прочих характеристик текста, указывает на женское авторство. В ряде феминистских изданий *Frauenliteratur*, *Women's (feminist) Literature* имеют два значения: 1) *написанное женщиной (die von Frau verfasste Literatur)*; 2) *феминистская критика (eine feministische Literatur bzw. Literaturkritik)* [16, 21].

Как большинство словарных дефиниций, приведенные выше оценочно нейтральны. Однако, в профессиональном и бытовом узусе термин традиционно приобретает негативную окраску: «В сложив-

шемся типе культуры слова «мужское» и «женское» не являются нейтральными, указывающими только на биологический пол, но несут в себе также и оценочные моменты, включают в себя целую подсистему знаков <...>, где «мужское» значит «достойное», а «женское» – «подозрительное» [4, 31]. Называя критиков, пренебрежительно относящихся к женской литературе, фаллократами, М. Арбатова горько сетует на то, что и в прошлом, и в настоящем «мужская литература – это литература, а женская – резервация» [1, 27]. Её слова находят своё подтверждение в отзывах на женскую прозу и писателей, и литературоведов. Например, известный российский прозаик А. Приставкин хвалит первые произведения Светланы Василенко так: «С. Василенко – серьёзный писатель, который владеет жёстким мужским стилем» [9, 18]. С ним солидарны и другие: «Женская проза как коллективное «Я» ещё не уверена в себе самой, вынужденная озираться на патриархальную систему ценностей. <...> На каком-то уровне «ниже среднего», конечно, происходит разделение «женской» и «мужской» прозы. Если же планка художественности поднимается выше, то ясно видно: существует только одна литература – настоящая» [2, 10]. Представляется, что выделить оценку, единую для всей женской литературы (прозы), т.е. литературы, написанной женщинами, неправомерно так же, как и в случае литературы, написанной мужчинами – в каждой категории есть «настоящие» писатели и есть графоманы.

Следовательно, пол автора важен, но недостаточен в атрибуции феномена женской литературы. Можно предположить, что определяющим критерием «женскости» литературы является точка зрения, отражающая опыт автора. «Конечно, литература выражает общечеловеческие ценности, но в то же время художник пишет из своего опыта – национального, религиозного, социального, духовного, телесного <...> и важнейшей составляющей личности является опыт пола в его биологическом, но ещё в большей степени – в гендерном аспекте» [16, 211]. Женская литература есть, поскольку есть мир женщины, отличный от мира мужчины. Это не феминистский феномен, а отражение опыта большей половины населения планеты.

При абсолютной справедливости тезиса о гендерной специфике женской литературы, обсуждая её особенности, следует иметь в виду исторический фактор, определивший как позднее время вхождения женщины-писательницы в литературу, так и дальнейшее её участие в разработке определённых жанров.

Женщина обрела свой голос поздно. Её не сразу приняли в «лоно литературы». Самые ранние дошедшие до нас тексты, написанные женщинами – это переписка пифагорейцев «об организации жизни». Вообще письма и дневники вплоть до XIX в. оставались главными жанрами женского письма. В «большую литературу» она не допускалась, при том, что литература, наряду с религией, наукой, образованием, языком, нравственными и моральными нормами поведения людей и государства всегда входила и входит в понятие культуры. Например, в первом томе трёхтомной «Истории немецкой литературы», озаглавленном «От истоков до 1783 г.» изредка встречаются женские имена, но к литературному процессу они не причастны. Это Катарина фон Бора, монахиня, ставшая в 1525 г. законной женой Мартина Лютера и актриса Корона Шрётер, блиставшая в Веймерском театре Гёте в начале 80-х гг. XVIII ст. Американская литература в эти же времена была не более богата. Первое женское имя – Энн Брэдстрит (1612-1672) появилось на территории Нового Света в сборнике стихотворных произведений о жизни пуритан, в 30-е гг. XVII в. [30, 172-187].

Главная идея феминисток формулировалась неоднократно: в истории литературы/живописи/скульптуры/архитектуры нет великих женских имён потому, что 1) женщина (мужчиной) традиционно была ограничена рамками семьи и «воспроизводства населения»; 2) даже в редких случаях «прорыва за рамки», её карьера снисходительно рассматривалась общественным мнением как «аномальное», «странное» явление; 3) ещё столетие назад женщина не имела доступа в специальные образовательные учреждения и многие культурологические институции.

В. Вульф практически первая в литературной критике, ещё в 1928 г., в своём знаменитом эссе «*A Room of One's Own*» отметила трудности, которые встречает на своём пути женщина-писательница, ибо за ней нет «традиции творческого письма, у неё нет собственного дохода и собственного пространства». В пример она привела гипотетическую ситуацию: если бы у Шекспира была сестра, равная ему по таланту, она «никогда бы не стала Шекспиром» и вернее всего покончила бы жизнь самоубийством [26, 28].

Продолжая мотив отсутствия женской письменной традиции, известная американская феминистка Аннет Колодни настаивает, что нет и традиции *восприятия* женского письма, прежде всего читателем-мужчиной, для которого женское мировосприятие, отражённое в тексте,

кажется «непонятным, бессмысленным или тривиальным» [20, 148]. Даже великий Толстой, в полном соответствии с приведенной цитатой, писал о женских романах как о графоманских экзерсисах некоей не умной, но цивилизованной дамы – подобии искусства, которое состоит в том, чтобы описать до малейших подробностей внешний вид лица, одежды, звуки, жесты, помещения – для достижения воздействия на внешние чувства, для эффектности и занимательности.

Получение столь нелестной характеристики, конечно, неприятно, но само её наличие свидетельствует о достаточно заметной распространённости женской литературы на сломе XIX-XX вв. Историки литературы видят причины явления в нескольких социально-экономических факторах: с конца XVIII в., в Европе стали популярными литературные и музыкальные салоны, организаторами и душой которых были представительницы элитных слоёв общества, «бывшие воплощением коммуникативно-ориентированного культурного капитала своего времени и своего класса» [6, 703]; получила развитие «салонная» необременительная литература – забавный рассказ, рассказ для (своих) детей, рассказ в альбом, развился женский эпистолярный жанр, жанр автобиографии (мемуаров), начались попытки «вариаций на историческую тему», использование имён реальных лиц, географических названий, исторических дат в домысленных автором обстоятельствах (популярных и в наши дни и фигурирующих как *альтернативная история*, *беллетризованная биография*, *biopic*).

С распространением грамотности и образования, в том числе женского, написанное стало выплёскиваться за пределы узкого салонного круга. Правда, даже в просвещённом XIX в., когда в историю европейской литературы вошли многие женские имена, целый ряд писательниц завоевали известность под мужскими псевдонимами – достаточно вспомнить Жорж Санд (Аврора Дюпен), Джордж Элиот (Мери Энн Эванс), Марко Вовчок (Мария Вилинская), Грицько Григоренко (Александра Судовщикова-Косач), Исаак Динезен (Карен Бликсен) и др. А сохранившая своё имя Амалия Шоппе (1791-1858) осталась в истории немецкой литературы не благодаря своим произведениям, но исключительно в связи с тем, что вместе со швеёй Элизой Ленсинг, опекала и поддерживала Фридриха Хеббеля, будущего создателя немецкой «идейной драмы».

Написанные женщинами произведения вплоть до XX в. не включались в литературный канон. Авторы либо оттесняли в детскую ли-

тературу, мемуаристику, «стихи в альбом» и т.д., либо рассматривали их как аномалию в мужской литературе.

Спор о включении/невключении женщин в литературный канон следует пояснить. Исходное значение «канона» (от греч. *брус, стержень* – отсюда – *правило*) – «всё, что твёрдо установлено, стало общепринятым» [28, 490], применительно к литературе толкуется следующим образом: «канон – устоявшиеся нормативные положения и принципы литературы и искусства определённых периодов, художественных направлений, стилей и пр.» [29, 335].

В западном искусствоведении второй половины XX в. *канон* стал *высоким каноном*, который ассоциировался исключительно с художественными достижениями мужчин. Идеология мужского доминирования, заложенная в основных монотеистических религиях мира, активно развивалась не только в Средние века, но и в Эпоху Ренессанса и Просвещения и широко проявилась в андроцентрической картине мира, общепризнанной в XIX в. Создаваемые каждой эпохой «культурные каноны исключали женщину как субъекта, используя при этом её тело как объект изображения» [19, 7].

Автор «Западного канона» Гарольд Блум берёт на себя смелость «утвердить» имена вошедших в «канон» литераторов, разделив историю мировой литературы на 4 периода (век теократии, век аристократии, век демократии, век хаоса – XX век) и исходя из двух критериев: эстетической ценности произведения и его влияния на последующие поколения. Соглашаясь с идеями русских формалистов об «отстраненности» истинно художественного, Блум утверждает: автор должен быть гением, чья обязанность заключается в созидании нового по отношению к предшествующему и оригинального по отношению к современному. Поскольку инновативность и оригинальность выявляются в сравнении с определённым стандартом, писателям необходим канон, на фоне которого они могли бы выделяться. После того, как античная культура перестала быть авторитетом, каждый автор формирует «свой собственный» канон, примерно следуя общему мнению, но организуя при этом «следующую ступень канона» [12, 128; см. об этом также: 11].

Женщины-писательницы при этом «эстетикой гения» не предусмотрены. Даже с теми, которые в начале XIX в. находились в непосредственном диалоге с представителями литературной элиты и творчество которых было порой одобрено, в этом духовном дискурсе из-за «специфически женских черт характера» не только не обраща-

лись как с равными, но и не считали их равноценными, ибо понятие «гений» коннотируется исключительно с мужским субъектом, а канон, на который – пусть и через отрицание – ориентируется оригинальность, был и остаётся каноном с позиции мужчины.

В конце 70-х гг. XX в. выходят радикально феминистские исследования, которые ставят несколько задач: уже упоминавшееся возвращение женских имён в историю литературы и определение специфики женского письма, если таковая имеется. Даже заголовки статей и монографий этого периода полемически заострены и семантически многослойны. Например, С. Гилберт и С. Губар называют свою книгу «Безумная в мансарде» включая в название образ из «Джейн Эйр» и горестные заметки В. Вульф о том, что надеяться пробиться в канон может только безумная писательница [27]. Авторы исследования в его 16 главах, посвящённых отдельным британским писательницам XIX в., приходят к выводу, что несмотря на определённую известность, и Мери Шелли, и сёстры Бронте, и Джейн Остин и другие остались в плену патриархального мышления, и их проза отражает их раздвоенность: женщина – или ангел в доме или «монстр в мансарде» [17]. Элейн Шоуволтер выходит за пределы XIX в. и рассматривая британскую женскую прозу XIX – середины XX вв., в книге 1977-го г. «Их собственная литература» отмечает несомненное движение от полной власти патриархатных традиций, через протест против них, к осознанию своей идентичности и собственного независимого мировосприятия и мироотражения. Соответственно, она обозначает эти этапы как *женственный, феминистский и женский (feminine, feminist, female)* [23, 13].

Немецкая женская литература, как литература, отражающая в своём творчестве эпоху вообще и тот её сегмент, который связан с положением женщины в данном социуме, в особенности, привлекла внимание исследователей позже, чем англоязычная. Первые публикации немецких феминистских историографов появились в середине 90-х, монография сравнительно-исторического плана – в 2004. Её автор, Карола Хильмс рассматривает женское творчество, начиная с 1800-го г. до наших дней, анализирует темы, жанры, сюжеты, характерные для писательниц разных веков и разных десятилетий и приходит к выводу, что век нынешний, с его киборгами, автоматами и андроидами, изменил женщину настолько, что сравнивать писательниц начала века XIX и XXI – это то же самое, что сравнивать античную Медею и поп-перезвезду Мадонну.

В работах немецких гинокритиков отмечается та же, что и у англоязычных писательниц, двойственность видения мира женщинами – с одной стороны, доминирует «мужское» – мужские нормы поэтики; мужские способы письма; созданные мужчинами мужские и женские образы, и всё это приравнивается к «общечеловеческому». С другой стороны, имеет место характерное женское присутствие. Иными словами, с одной стороны, литература в своих концептах человека документирует меняющиеся представления о мужском и женском, а авторы – мужчины и женщины – идентифицируют себя с определёнными специфически мужскими или женскими нормами письма и пытаются соответствовать обусловленным временем нормам восприятия полов предполагаемого читателя и читательницы.

Разрабатывается «новая женская эстетика», проповедующая широкий спектр структурно-содержательных инноваций художественного текста, начиная от лексических новообразований, нетрадиционной орфографии, варьирования шрифтов и пунктуационных знаков, кончая экспериментальной (хаотической, коллажной) структуризацией текста, поливалентной образностью, отсутствием видимой логики развития дискурса. Все эти нововведения призваны выработать «альтернативные фигурации для освобождения от фаллоцентрического видения субъекта <...>, выработки номадического (кочевого) сознания <...>, номадической эстетики, которая практикует <...> расформирование иллюзорной стабильности фиксированных идентичностей. <...> Писать в таком модусе – значит расшатывать оседлость слов, дестабилизируя значения здравого смысла и деконструируя укоренившиеся формы сознания. В этом отношении авторы могут быть полиглотами в рамках одного языка; вы можете говорить по-английски и писать на разных английских, как это делали великие модернисты Вирджиния Вульф и Гертруда Стайн <...> или Эллис Уокер и Тони Моррисон» [13, 136 – 137].

Феминистские критики составляют новые «женские каноны» – списки наиболее значимых представительниц национальных литератур. Конечно, в последнем случае в процесс отбора вмешиваются субъективные факторы – как оценочные, так и идеологические. Характерным и чрезвычайно наглядным примером справедливости сказанного может служить Анна Зегерс (1900-1983), отточенность стиля и тонкость психологического письма которой отмечают даже не слишком расположенные к ней критики. Урождённая Райлинг (*Reiling*), вышедшая замуж за венгра Радвани (*Radványi*), она подписала свой

первый рассказ фамилией голландского живописца Зегерса (*Seghers*) без указания имени, т.е. не обнаруживая женскую принадлежность своего первого рассказа «Грубич» (1927) [22].

Что же касается женской прозы, то уже само определение – «женская» – в оппозиции определению «мужская» (проза), несёт в своей семантике оценочный компонент. Если говорить о высоких оценках, в настоящее время немецкоязычная женская проза несколько уступает по своим литературно-эстетическим и содержательно-тематическим параметрам прозе англоязычной (М. Этвуд, Н. Гордимер, А. Прул, Т. Мориссон, Д. Лессинг), русскоязычной (Т. Толстая, Л. Улицкая, Л. Петрушевская, Д. Рубина, В. Токарева), украиноязычной (О. Забужко, М. Матиос, Л. Денисенко, О. Роздобудько, Н. Сняданко), хотя и в Германии, и в Австрии, помимо Нобелевских лауреатов 1966-го и 2004-го гг. – Нелли Закс (Nelly Sachs 1891 – 1970) и Эльфриды Елинек (1946 –), есть широко переводимые Улла Хан (Ulla Hahn, 1946 –), Бригитта Швайгер (Brigitte Schweiger, 1949 –), Верена Штефан (Verena Stefan, 1946 –) и некот. др.

Многие из перечисленных, с разной степенью активности и в разные периоды своей творческой деятельности, были вовлечены в феминистские дискуссии, что нашло отражение в их художественном творчестве, как это имело место, например, в романах М. Этвуд (*The Edible Woman*, *The Handmade's Tale*), Э. Уокер (*The Colour Purple*), Э. Елинек (*Krankheit, oder moderne Frauen; Sturm und Zwang; Schreiben als Geschlechterkampf; Liebhaberinnen*).

С другой стороны, в художественную прозу и поэзию пришли авторы, начавшие с участия в феминистском движении. Например, основательницы теории «женского письма» (*écriture féminine*) Л. Иригарей и Э Сиксу, теоретик семиотической поэтики Ю. Кристева, отстаивающая права цветных женщин Глория Уоткинс (белл хукс), одна из ведущих журналисток США Джоан Дидион, а также Наоми Блум, Камилла Палья и ряд других активных деятельниц феминистского движения широко известны и как писательницы.

Таким образом, взаимовлияние феминистского движения и женского литературного творчества несомненно, и расцвет женской художественной прозы в последние десятилетия в значительной мере обусловлен успехами «новой гендерной политики». Правда, всплески женской литературной активности наблюдались и ранее. Вспомним викторианское созвездие: Джейн Остин, Э. Гаскелл, Дж. Элиот, сёстры

Бронте или – на другом уровне и в другом жанре – «золотой век» британского детектива, который, в основной своей части, обеспечивали Дороти Сейерс, Нгайо Марш, Агата Кристи, Марджери Аллингэм и несколько десятков менее значительных для жанра женских имён.

В первом случае, по-видимому, можно говорить о возникновении собственно женской сферы литературной коммуникации, которое происходило как под воздействием советов мужчин, так и за счёт предпочтения женщин, смирившихся с отводимой им ролью, и привело к тому, что такие критерии, как инновативность и оригинальность, литературной критикой, ориентированной на мужской канон, здесь не использовались, соответствующие качества не ожидались и не воспринимались, а может быть, и не могли быть восприняты (*double standard of form and content; isolation*). Исследование и придание большей значимости этой сфере стало возможно лишь в результате нового женского движения.

Увлечение писательниц детективной прозой единодушно отмечают, но по-разному оценивают и объясняют критики разных направлений: «как реализацию женского стремления к игре» [3, 5], т. к. «детектив – это игра с видимостью (*appearance*)» [21, 233], учитывая и российский женский детектив, – как «уход в идеальный жанр в эпоху потери равновесия» [5, 14]; «как создание лёгкого и неутраждающего чтения, где доминирует принцип удовольствия, а это женский принцип» [7, 102]. Последнее легко экстраполируется на все жанры «чтива»: вытеснение женщин из канона, невнимание мужской (а другой не было) критики и её двойные стандарты, а также связанная с этим необходимость занять свою нишу привела, в частности, к превалированию авторов-женщин в массовой литературе, что хорошо демонстрируют списки бестселлеров немецко- и англоязычных стран и в наше время.

И. Шаберт справедливо замечает, что определение пишущего субъекта как «мужского», а описываемого объекта как «женского» в течение столетий воспринималось как культурологическая норма. Феминистская критика в своём стремлении показать пренебрежительное отношение «субъектов», т.е. авторов-мужчин к своим «объектам», т.е. женским персонажам, отмечает, что это характерно для всех авторов, независимо от уровня их литературного мастерства. Иными словами, в аспекте субъект/объект, мужское/женское барьер между классической и массовой литературой (*canon vs mass*), отсутствует. Это наблюдение считается пионерским прорывом в литературной критике [15, 110],

«деконструкцией бинарной оппозиции между «высокой» и массовой культурой» [там же, 112].

Попытки разрушить барьер между литературой канонизированной («классической», «высокохудожественной», *mainstream, echte*) и массовой (популярной, *off-mainstream, trivial*) осуществлялись и критиками, и самими писателями. Достаточно вспомнить мэтров прошлого, безусловных членов «канона» – С. Ричардсона, Э. По, Д. Дефо, которые вошли в историю мировой литературы и культуры благодаря своим романам (новеллам) о любовных страданиях, приключении, раскрытии преступления. Именно они стали основоположниками массовых жанров. Вряд ли кто-нибудь отнесёт их произведения в рубрику *Trivalliteratur, Groschenroman, Pulp fiction*, точно так же, как Эльфриду Елинек не запишут в число писательниц любовных романов, хотя она написала *Gier: Ein Unterhaltungsroman*, а у Дорис Лессинг не заберут Нобелевскую премию за её фантастику – романы последних лет.

Дело здесь, представляется, не столько в необходимости соблюдения жесткости оппозиции *литература vs беллетристика* как оппозиции *высокое vs низкое*, сколько в соблюдении эстетических и морально-этических требований культуры определённой эпохи. Высота художественной планки, которая подвластна писателю, не определяется жанром, наоборот – массовый, тривиальный жанр облагораживается истинным художником – «Преступление и наказание», в конце концов, тоже детектив, а «Госпожа Бовари» – любовный роман.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арбатова М. Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма // Преображение. – 1995. – № 3. – С. 25 – 29.
2. Басинский П. Позабывшие добро? Заметки на полях «новой женской прозы» // Литературная газета. – 1991. – № 7. – С. 10
3. Борисов С. Б. (сост.) Рукописный девичий рассказ. – М.: ОГИ, 2002. – 520 с.
4. Габриэлян Н. Ева – это значит жизнь (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. – 1996. – № 4. – С. 28 – 36.
5. Ельшевская Г. Российский детективный роман с натуры // Русская мысль. – 1988. – № 41. – С. 13 – 14.
6. Левен-Турновцова И. ван. Искусство красивого разговора и гендерные аспекты диплоссии // Логический анализ языка. Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного. – М.: Индрик, 2004. – С. 699 – 713.
7. Мела Э. Игра чужими масками: детективы Александры Марининой // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 93 – 103.
8. Мудуре М. Существует ли женская литературная традиция? // Гендерные исследования. – № 2. – Харьков: ХЦГИ; М.: Человек и карьера, 1999. – С.171 – 177.

9. Приставкин А. Предисловие к рассказу С.В. Василенко «Счастье» // Работница. – 1989. – № 10. – С. 18.
10. Савкина И. Да, женская душа должна в тени светиться... // Жена, которая умела летать: Проза русских и финских писательниц. – Петрозаводск: Писатель, 1993. – С. 383 – 400.
11. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – 384 с.
12. Bloom H. The Western Canon: The Books and Schools of the Ages. – N.-Y.: Harcourt Brace, 1994. – 528 p.
13. Braidotti R. Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. – N.Y.: Columb. UP., 1994. – 286 p.
14. Cixous H., Clement C. The Newly Born Woman. – Manchester UP, 1987. – 306 p.
15. Easthope A. The Future of Literary Studies // PASE Papers in Literature and Culture. Proceedings of the study of English, Pulawy, April 1997. – Lublin: The UP of the Catholic Univ of Lublin, 1998. – P. 105 – 114.
16. Emanzipazion und Literatur / Hg. von H. Binn. – Düsseldorf, 1984. – 362 p.
17. Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. – New Haven, Conn: Yale UP, 1978. – 202 p.
18. Irigaray L. This Sex which is not One // Psychoanalytic Theory: Another Look. – Ithaca: Cornell UP, 1985. – P. 34 – 85.
19. Klinger C. Erkenntnistheoretische Positionen und Probleme der Frauenforschung // Wie es ihr gefällt / Hg. von S. Henke, S. Mohler. – Freiburg: Freib.UP, 1991. – S. 5 – 27.
20. Kolodny A. Dancing through the Minefield // The New Feminist Criticism. – L.: Virago Press, 1993. – P. 138-156.
21. Porter D. The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction. –Yale UP, 1981. – 252 p.
22. Seghers A. Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten / Hg. von C. Wolf. –Leipzig: Akademie-Vlg., 1974. – 377 S.
23. Showalter E. A Literature of Their own: The British Women Novelsists from Bronte to Lessing. Expanded edition. – 3-d ed. – Princeton: UP Press, 2000. – 298 p.
24. Strecker G. Frauenträume – Frauentränen. Über den unterhaltenden deutschen Frauenroman. – Weilheim: Otto Wilhelm Barth Vlg., 1969. –181 S.
25. Weigel S. Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. – Hamburg: Dürman–Hiddingsel, 1987. – 316 S.
26. Woolf V. A Room of One's Own. – L.: etc.: Granada, 1978. – 108 p.
27. Woolf V. The Waves. – L.: Wordsworth Classics, 2000. – 194 p.
28. Большой энциклопедический словарь. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Большая рос. энциклопедия; СПб.: Норинт. – 2002. – 1456 с.
29. Краткая литературная энциклопедия в 8-ми тт. / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Т. II. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – 1087 с.
30. Columbia Literary History of the United States / Gen. ed E. Eliot. – N.Y.: Columbia UP, 1988. – 568 p.
31. Lodge D., Wood N (eds). Encyclopedia of Modern Criticism and Theory. – L. etc.: Longman, 2000. – 308 p.