

## РОСІЙСЬКА ЖІНОЧА ПРОЗА КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ У БОРОТЬБІ ЗА КАНОН

Загальним місцем у міркуваннях про особливості сучасного літературного процесу є різного кшталту «спортивні» порівняння і співставлення, що натомість актуалізують змагальний момент існування сьогочасної красної писемності (а це знаково уже само по собі). Не менш показовим виявляється підкреслений у такий спосіб ієрархієзуючий характер будь-якого узагальнення, відповідно до котрого практики канону постають не лише результатом змагання, але й самим неперервним суперництвом «достойних серед рівних». В цьому силовому полі актуалізується й вельми примітне твердження російського книжкового оглядача Семена Дамзера про те, що «сучасні французькі письменники виступають як спортсмени: у чоловіків свій залік, у жінок – свій, окремий» [25, 5]. Насамперед перед нами фіксація елементу конкуренції, що він притаманний книжковому ринку як і будь-якій структурі капіталістичного ринку; а отже, маємо особливості видавничих стратегій/практик як акта репрезентації. Але не менш цікавим постає підкреслена в жарті Дамзера ідея свідомої маргіналізації (і йдеться як про наявність дискримінації, так і про необхідність заохочування) того чи іншого соціокультурного і власне літературного явища через акцентуацію певних його, явища, особливостей (тут – гендерних). Жіночий текст за таких умов репрезентації взаємодіє з каноном переважно в якості непослідовної стратегії творення сексуальних розбіжностей. Натомість за межами питання полишається чи не найголовніше: не просто відтворення жіночим твором практик сексуальної розбіжності, а репрезентація її – розбіжності – складних зв'язків із гендером і певними способами влади. Наразі поза межі «змагального» контексту канону потрапляє й проблема протиріччя в непослідовних формаціях (таких як, скажімо, фемінізм), котра у свою чергу призводить до появи радикальних/нових репрезентацій (щодо жіночої прози то тут йдеться про «вчитування гендеру» у культурні тексти, котрі раніше сприймалися як гендерно нейтральні; «забруднення» стратегіями сексуальної розбіжності як політичного акту (стать є всюди!) «безгендерних» сфер, насамперед, мистецтва тощо).

Коли говорять про функціональні рівні літературних значень, то мають на увазі, по-перше, загально прийняту класику, по-друге, ту групу літературних авторитетів, яку зазвичай називають «живими класиками» і – на остаток – певні вузько групові формації. До останньої групи відносяться (а разом із тим так себе і позиціонують) «молоді», «нові», «революційні» автори. Динамічність другої і третьої групи, переходи і взаємопроникнення всіх рівнів визначає зміст літературного процесу. У недвояких умовах розвитку сучасного літпроцесу основним визначальним якості тексту стає не власне повідомлення, а інформаційний канал, через який його отримує реципієнт. А отже художня значимість і цінність літературного твору послідовно підміняються репутацією автора у відповідній культурі (звідси й загострення полеміки навколо понять «жіноча література», «гомосексуальна література» чи «література молодих»). Само про цей поза-літературний компонент літературної діяльності міркує критикиня Олена Черняєва в бесіді з жінкою-прозаїком Іриною Полянською, коли говорить про

«враження, відповідно до якого однієї літератури на сьогодні не досить – важливим є тип твоєї літературної поведінки, творча стратегія, скерована на успіх» [36, 251]. Важко не погодитися з російським критиком, якщо визнати за аксіому те, що творення і відтворення культурного простору творить і відтворює простір соціальний. Разом з тим, постструктуралістське переосмислення функції автора як інтерпретатора тексту і – більшою мірою – примат критичного дискурсу соціології (політекономіки) літератури, котрий закріпив за тим/тією, що пише функцію посередника між текстом в цільовою/референтною групою, провокує ситуацію, в якій літературна стратегія «автора, що інтерпретує» є натомість характеристикою «переміщення» дискурсів всередині суспільства. Авторська стратегія того чи іншого літератора як суто присвоєння/перерозподіл символічного капіталу (так само як і соціальних вартостей) не завжди виступає актом свідомого формування письменницького іміджу (оскільки свідомо чи ні, але будь-яка людська діяльність організована уявленнями особистості). Однак всякий поведінковий акт літературного побуту (а наразі це і критичний чи художній твір, і «неформальне» висловлювання) – це реакція на зовнішній стимул, легітимована традицією чи протиставлена їй. Так, в середині минулого століття американський літературознавець Кенет Берк впевнено стверджував, що всякий твір «обирає якусь стратегію щодо ситуації» [4, 31]. Літературна стратегія в такого сенсі складається з оцінки і структурування ситуації літературного побуту, а також наступної реакції на неї. Визначаючи поняття «авторська стратегія», російський філолог Михайло Берг, наочно посилається на протиставлення «концепту» і «плану» в роботах Жіля Дельоза і Фелікса Гватарі [26, 25–47]. «Якщо концепт – це подія, – пише Берг, – то план – це абсолютний горизонт подій. Якщо ж концепт – це акт думки, то план – це образ думки і вмістилище різних концептів. Говорячи про авторську стратегію, ми маємо на увазі процедуру вибору концептів з можливих варіантів, котрі передбачає план» [19, 176]. За подібних обставин категорія «письменницький імідж» наближується до значення поняття з галузі соціології культури «ігрова модель авторської поведінки», тобто наголос припадає на односпрямованість впливу, а також містифікаційний та маніпулятивний характер дії. Визначення літературної стратегії/формування письменницького іміджу тої, що пише на пострадянському просторі тим важливіший, що в межах жіночої прози як соціокультурного феномену саме ця, поза-літературна (умовно кажучи) сфера діяльності є засобом досягнення легітимності у соціокультурному просторі.

Існує певний тип висловлювань – в лінгвістиці їх прийнято називати перформативними, – які при артикуляції за замовчуванням містять в собі соціальну дію. Отож коли російська письменниця Світлана Василенко говорить про те, що «в слові “письменниця” є якість зниження, чи не так? За словом відразу встає таки собі образ дитячої письменниці, ну типу Марії Прилежаєвої з оповіданнями про Леніна» [16]; коли в своїх автобіографічних нотатках Людмила Петрушевська приструнює себе «Не втрачати обличчя! Я російський письменник!» [35, 228] і послідовно позначає свою автогероїню словом «автор» (плюс дієслово, що вимагає займенника третього особи); коли раз за разом скеровує своїх співрозмовників поетка Тетяна Бек, акцентуючи словосполучення «жіноча проза» показовим «так звана» чи «нібито окремий феномен» [18; 312, 505, 524]; а письменниця Марія Рибакіна зазначає: «У кожного, хто пише можуть бути певні ускладнюючі обставини: і національність, і зовнішність...» [32], йдеться не тільки і не стільки про особисті і особистісні уподобання тієї чи іншої авторки. Наразі

маємо уявлення про соціальний і культурний акт: свідоме позиціонування жінки, що пише в якості суб'єкта і об'єкта в колі проблем, актуалізованих «жіночим питанням». Закономірно: найбільш болісним пунктом стратегії пострадянської авторки є категорія «жіночого»: найчастіше саме по відношенню до даного концепту структурують свою поведінку письменниці, які виходять у публічний простір (особливо це помітно в Росії наприкінці 90-х, у часи «жіночого літературного буму»). Йдеться про те, дедалі більше у сучасній культурі (в тому числі й перш за все, популярній) спостерігаємо ситуацію, якщо запозичити термін психоаналітиків, контрпереносу (тобто перенос аналітика на свого пацієнта) щодо категорій «жіноче». А ближче до начала 2000-х років при характеристиці «контрпереносу» з виразною впевненістю можна говорити про культурне знецінення, пов'язане із розповсюдженням і про те саме «забруднення безгендерного простору», про яке вже йшлося. Складається враження, що кожна жінка без винятку є творцем жіночого тексту, а специфіка текстуального прочитання зумовленою тим, що розуміє критик чи дослідник під категорією «жіноче», неначе самоідентифікації жінки-автора за «статевою ознакою» потребує сам факт жіночої творчості. Французька жінка-прозаїк Поль Констан, розмірковуючи над специфікою створюваного наприкінці ХХ століття публічного іміджу жінки-письменниці, помічає дражливу невідповідність: «Від письменника-чоловіка не вимагають, аби він визначив свою творчість, виходячи з своєї статі, не вимагають самовизначення як чоловіка, що пише, ніхто не намагається знайти в його чоловічому естві самі корні його бажання творити. А у жінки повсякчас питають, питають настирно, нібито у сліпучому пориві творчості жінка затьмарює письменника, нібито над її творчістю безповоротно володарює її всеохоплююча жіночість, підкреслюючи тим самим її статева суть, чи, навпаки, вона, ця творчість, відкидає жіночість, що також є символічним» [30]. Здається, власне про це писала на початку 90-х років росіянка Ніна Габрієлян, коли зазначала, що жорсткий розподіл літератури на «чоловічу» і «жіночу» вміщує у собі небезпеку вульгаризації [24, 102]. Російський критик Тетяна Москвіна (вона ж є авторкою роману «Смерть – це всі чоловіки», звинуваченого критикою в зайвій/кон'єктурній «гендерності» [21]), аналізуючи активацію чоловічого в російській культурі початку 90-х років, доходить парадоксального (ба закономірно – це залежить від мотивації судження) висновку: «А справжнім чоловіком виявилася письменниця Тетяна Толстая, яка випустила в світ роман «Кись» [33, 300]. Та ж Москвіна комплементує Петрушевську: «Видатний розум письменниці, вже, здається, повністю вільний від жалюгідних обмежень жіночого існування» [33, 322], продовжуючи сталу традицію андроцентричної оцінки жіночого тексту, і с подібних критичних позицій жіноча креативність завше вторинна, бо опосередкована ідентифікацією з бажанням «чоловічої фігури». Прозаїк і драматург Ніна Садур (котра, до речі, свого часу увійшла до складу феміністичних «Нових амазонок») зауважує: «Я відношу поняття “жіноча проза” до віянь моди і добачаю в ньому дискримінацію. Я б жіночу прозу оцінила як якесь зведення рахунків з чоловіками» [42]. Цікаво, що далі в бесіді авторка фактично дає визначення соціокультурному феномену жіночої прози, співвідносячи його із власним творчим методом: «Звичайно, всяка творчість, і моя в тому числі, не може бути не забарвленою статтю. Я жінка і досліджую світ наданими мені можливостями» [42]. Отже, детально усвідомлюючи свій авторський стиль як гендерно маркований, відома письменниця не бажає бути названою в категорії, яка вміщує ад'єктив «жіноче». Ольга Славнікова, яка

доброзичливо і вдумливо ставиться до жіночої прози як критик і спрямовую свої художні твори на репрезентацію жіночої суб'єктності, коли заходить про визначення жіночої прози (в інструментальній якості) однозначно скептично налаштована: «Я вважаю, що суто жіночого досвіду при всій його емоційній насиченості для літератури недосить. Най це когось шокує, але нашої сестрі письменниці варто спочатку стати безстатевою істотою – і тільки потім, уже збоку, можна повертатися до гендерної специфіки» [39, 116]. В основі таких маніфестацій – не стільки відкидання письменницями непопулярної «жіночої теми» (тай і про непопулярність її наприкінці 90-х говорити уже не доводиться), скільки спроба запобігти редукації літературної стратегії авторки до однієї «взірцево-показової» теми/проблеми (канонічна вона чи культурно альтернативна тут наразі не має великого значення). Втім, парадоксальним виявляється те, наскільки легко і – часто-густо – наскільки точно (пост)радянська літературна критика маркує категорією «жіноча література/проза» творчість письменниць, які часто уже надійно увійшли у Великий художній канон та котрі не вважають себе «жіночим авторами», свідомо не продукують і не репрезентують «гендерні маркери» щодо своїх текстів (хрестоматійним прикладом такого стану речей є, напевне, уже згадувана у її «мужності» Тетяна Толстая). Нерідко така «класифікація» базується виключно на факті біологічної статі автора і популярності гендерної проблематики в актуальній красній писемності, однак не виключенням є і час від часу актуалізований структурний момент: жіночого прозаїка (від «жіноча проза») «вираховують» з суми жіночого досвіду як стильового компоненту тексту і досвіду жіночої травми як заявленої тематики твору. Літературна стратегія жінки-прозаїка за таких умов, безумовно, впливає на специфіку рецепції відповідних творів, адже авторська стратегія у такому випадку полягає, окрім іншого, по-перше, у виборі і способі демонстрації свого письменницького іміджу (і належній йому манері поведінки), а по-друге, в більш-менш чіткій орієнтації на визначене читацьке коло, артикуляції пріоритетних критеріїв оцінки для того чи іншого твору. Не варто забувати також, що автор виступає повноправним членом референтної групи (разом із читачем), що є відповідальною за легітимацію тексту. Отож те, чи займе автор пасивну роль щодо функціонування своїх текстів чи активно увійде в процеси виробництва репутацій і канонів, багато в чому визначить подальшу інтерпретаційну долю конкретного твору (а отже, і механізми його, твору, взаємодії з категорією «культурного канону»).

В літературний процес 1990-х твори, позначені жіночим авторством входять під рубрикою «жіноча проза» плюс «інша проза», «нова проза», «новітня проза», підкреслюючи тим самим свій маргінальний щодо офіційної літератури характер і всіляко акцентуючи, за словами відомих російських фемінологів, «право на свій “третій шлях”» [37, 96], тобто свою альтернативність в заданім культурнім контексті. Чому саме про жінок-авторок найчастіше говорять у зв'язку з механізмами «позитивної дискримінацією» і практиками «розхитування канону»? Жіноча проза як цілісний художньо-естетичний і соціокультурний феномен формується в процесі освоєння жінками публічного культурного простору і легітимації в ньому гендерно маркованих культурних практик і в першу чергу, маргінального за визначенням жіночого досвіду. «Коли чоловік пише про чоловіків, він пише про людське взагалі; коли жінка пише про жінку, вона творить жіночу літературу» [30], – озвучує звичну критичну рецепцію жіночого твору французька письменниця Поль Констан. І питання тут

більш значуще за цементований пріоритет «літератури загальнолюдських проблем» (саме цю категорію зазвичай протиставляють жіночій прозі) над вузько-спеціально-тематичними текстами. Популярний пізньорадянський критик вдало уподібнює цю рису жіночої прози дитячій грі у луно: «Героїня встала б посередині землі і закричала: Я слабка. Я жінка і хочу любити! Хочу, щоб мене любили! І серце читачки відгукнеться: Били! І мене!» [46, 63]. Йдеться не лише про те, що читацька аудиторія жіночої прози – переважно жіноча аудиторія, а отже вона спроможна артикулювати і реагувати на, скажімо так, досвід гендеру (детальніше про це ми поговоримо, коли йтиметься про феномен жіночого читання). Зокрема маємо тут указівку на механізми репрезентації жіночої суб'єктності (і відповідні до них зображувальні засоби): а саме, неодмінним фактором конкурування жіночої ідентичності у тексті, який є маркований в якості жіночого, є свідомо апеляція до внутрішнього жіночого досвіду. За таких умов «грав луно» обертається успішним, більш того – чи не єдино можливим засобом перевести маргінальне в центр, а отже і деконструювати опозицію як таку (за Жаком Деридо). В свою чергу наріжним каменем легітимації жіночих практик в межах Великого канону стає категорія самоідентифікації, а становлення жіночого тексту розглядають в якості акта політичного, спрямованого на модифікацію існуючих патріархатних структур. Таким чином, вельми актуальним постає питання про творчі стратегії, що ними прислуговується авторки і що вони співвідносяться з концептом «жіноча проза». Саме про таке переломлення категорії жіночого авторства в світлі виробництва репутацій і канонів пише мистецтвознавка Лінда Ночлін в класичній феміністичній праці «Чому не має визначних художниць?», коли з'ясовує, що «наполягаючи на інституціональних, тобто суспільних, а не індивідуальних чи приватних передумовах художньої творчості, ми отримуємо дослідницьку модель потенційно широкого застосування» [12, 176].

Говорячи про канон, ми говоримо про комплекс зовнішніх по відношенню до художнього твору історичних обставин, суспільних зв'язків та власне історико-літературних процесів (звичайно, якщо не належимо до послідовників теорії самоканонізації тексту Гарольда Блума). Формування і перегляд канону (в значенні «літературна традиція») відбиває виключно ідеологічну боротьбу, а не органічні естетичні перетворення – такою є опорна конструкція представленої теоретичної моделі. Орієнтуючись на подібну описову схему [Див.: 2; 34], можна стверджувати, що канон не нав'язує жодного визначеного набору цінностей, але сприяє «напрацюванню» цінностей і орієнтацій серед ціннісних систем, котрі знаходяться у стані суперництва. Соціальна основа і значущість каноноформування очевидні тією ж мірою, якою безсумнівним є прагнення кожної соціокультурною групи (в тому числі і гендерної) декларувати ті чи інші інтереси, що слугують вираженню її – групи – статусу і «працюють» на підтримку її єдності. Процеси виробництва канону відтворюють більш-менш сталі структури соціально-політичної влади, формуючи у такий спосіб набір текстів не стільки репрезентативний, скільки ієрархічний. Простіше кажучи: формування культурними елітами художнього канону є невід'ємним від його, канону, ідеологічного (де ідеологія – уявлене ставлення до реального даного) присвоєння. Ключовим моментом каноноформування виступає за таких умов ідея власних стосунків, а точніше – перерозподіл поля впливів і влади (в раннім фукіанським значенні поняття). Канон у свою чергу постає певною легітимізуючою основою культурної і політичної ідентичності, єдиного потрактування про походження,

котре узаконює владу на основі спеціально відібраних текстів. Звідси й критика вибіркового характеру канону, його расового і статевого «виключення»: ідея творення альтернативного канону (ініційована жіночими і етнічними студіями, аналітичними підходами в руслі нового історизму – так звана «школа непокори» [Див.: 9; 6; 5; 3; 1]) ґрунтується на скасуванні культурної гегемонії європейської традиції, влади “білих мертвих чоловіків”. Фактично йдеться про протистояння тому явищу, котре в західному літературознавстві прийнято означати терміном “запізнюванням”. Сенс цього поняття зводиться до наступного твердження: не має і ніколи не буде можливості скласти перелік значних творів, які можна було б прочитати протягом одного людського життя, а отже виключення з канону не свідчить про наявність чи відсутність у певному тексті якоїсь ознаки (скажімо, естетичної вартості). А це в свою чергу скеровує нас до питання позитивної дискримінації, що є базовою для стратегій «викриття канону».

Описову категорію «позитивна дискримінація» прийнято співвідносити з загальними положеннями політики політкоректності – з одного боку, та з реальним комплексом і механізмами підтримки пригнічених культур (культурних сфер, галузей, напрямів тощо) – з іншого боку. У зв’язку із сучасним літературним процесом ідея ця – навіть більшим ступеню, ніж відповідні їй дії – виявляється одним з опорних пунктів формування літературного канону. Проблематичність ситуації загострюється з оглядкою на те, яке саме слово акцентується у словосполученні «позитивна дискримінація» в реальних практиках: йдеться про систему квот, які натомість мають сприяти вільному і успішному розвитку ослабленої галузі чи про модифікацію практик соціокультурного пригноблення. Російська критикиня Наталя Іванова в міркуваннях про народження Російським Букером автобіографічного роману Романа Гонсалеса Гал’єго «Білим по чорному» побіжно окреслює список «позитивно дискримінованих»: «Я за політ коректність по відношенню до інвалідів, по відношенню до людей іншого кольору шкіри, по відношенню до людей іншого віросповідання – взагалі до іншого, до жінки як іншого» [31, 12]. Але разом із тим концентрує свою увагу критик і на основній проблемі побідних практик щодо, скажімо так, ціннісних настанов літературного побуту: «Текст Гал’єго дуже добрий. Як текст. Но це все одно що на Венеціанському фестивалі влаштувати перегони між фільмом Германа і документальною стрічкою. Хто переможе?» [31, 13]. Так чи інакше, наголошеним словом в наведеному логічному ряді виявляється протиставлена власне концепту «художня цінність» категорія «політкоректний». А отож питання в тому, чи не суперечить сама ідея заохочення, «приспосована» до літературного процесу, із домінантою художньо-естетичних критеріїв. Про це, до речі, міркує відомий дослідник гомосексуальної альтернативи Джонатан Долімор, коли вказує на різницю між культурною дискримінацією – а говорити тут доводиться і про жорсткі репресії Іншого – і того типу соціокультурних відносин, який прийнято називати культурною диференціацією («а перший варіант, – наголошує Долімор, – куди ближчий до другого, ніж це визнають прихильники останнього» [27, 43]). В контексті «позитивної дискримінації» як засобу оформлення канону актуалізується, таким чином, поняття «виключені інші» та одночасна його деконструкція. Суто на цих двох етапах (розширення канону за рахунок того, що відкидалося раніше і скасування канону через ствердження значущості всіх артефактів культури) і ґрунтується критична робота із художнім канonom, яка виходить з того, що культурна гегемонія за своїм характером – це наслідки контракту домінантних і пригнічених груп, а отже визначається вона процесами «опертя»

і «прийняття», а не лінійно задається владними структурами. В означених координатах проводять свою роботу з каноном (найчастіше теоретично її не осмислюючи) і російські жінки-прозаїки кінця ХХ століття. Ходовою стратегією/практикою «розкриття» канону (тобто модифікацій механізмів структурування в руху літературного потоку) виявляється у випадку російської жіночої прози пострадянської доби маніфестований груповий прорив (тут: діяльність літературних жіночих груп як, скажімо, «Нові амазонки» чи авторський колектив альманаху «Перетворення», видання тематичних збірок прози на кшталт «Чистенького життя» і «Жінка, що вміла лігати» і гендерно маркованих книжкових серій типу «Жіночого почерку» або «Слабкої статі»). Натомість актуалізуються в зазначеному процесі формування канону поняття жіночої солідарності як утопічного проекту, відтворення неперервної традиції жіночої (національної) літератури, формування певних, пов'язаних з гендером автора/споживача читацьких очікувань. Останнє наразі виявляється фактором безпрецедентної важливості: соціокультурна значимість тієї чи іншої літературної стратегії визначається, як відомо, інституціональними можливостями референтної групи; згрубша кажучи: репутацію жінки-прозаїка підтримують її читачки (а це, до речі, найактивніша читацька група пострадянського простора). А перш за все тут варто звернутися до твердження Юргена Габермаса про те, що зміна горизонтів очікування завше тісно пов'язана із конструюванням нового світогляду і нового способу життя даного суспільства [Див.: 23]. Природа співвідношення «жанру» і гендера показово, по-перше, через ієрархію масових і високих жанрів, а також місце в ній культурного жіночого (див. конотацію словосполучення «жіночі жанри»), а по-друге, тим, що акцентований зміст і стилістика жіночих текстів в цьому випадку апелює до жіночої аудиторії, а не до жіночого авторства, стимулюючи відповідні видавничі практики. При цьому «заохочувальний» характер видавничих стратегій співвідноситься не з необхідністю легітимації (визнання) «репресованого» автора, а з функціонуванням канонотвірної концепції гендерно чутливого читання. Подібний стан речей означає горизонт очікування і сприйняття щодо жіночого твору, а разом з тим сприяє більш легкому виходу авторки в публічну сферу.

Жіноча література – поняття дискримінаційне (тою ж мірою, якою дискримінаційним є, до прикладу, поняття «національна література»); і в такому сенсі категорія, що мала на меті запобігти ситуації оцінки, натомість провокує її: як і будь-який критерій, за яким розрізняють людей і явища відповідно їхнім груповим органічними ознакам (такими як, скажімо, раса чи вік), маркування того чи іншого феномену за ознакою статі містить у собі небезпеку дискримінації. Але очевидно, що не можна говорити про серйозний аналіз ідеї культури, історії etc., якщо не взяти до уваги, перефразуючи Едварда Саїда, поля їхньої силової конфігурації. Саме про це говорить Тоні Моррісон, аналізуючи канон американської літератури, який послідовно виключає афро-американські голоси і, тим не менш, є зумовленим «темною і певною африканською присутністю» [11, 5]; а феміністські критики Гризельда Полок і Розі Паркер роблять висновок про фалогоцентричну історію мистецтва, котра структурно ґрунтується на категорії відкинutoї жіночості [Див.: 13]. Далекі традиція залишається традицією, відгалужуючи жінок в «гендерні» рамки чи зображуючи їх в якості політкоректних додатків. Міркуючи про механізми канону відомий літературознавець Гарольд Блум стверджував, що канонічні тексти принципово аполітичні, імморальні і призначені для індивідуального

споживання [20, 84–85]. Відома феміністська критик Анет Колодни в своїй програмній щодо формування жіночої альтернативи статті “Танці на мінному полі” цитує висловлювання свого колеги з приводу виключення з канону авторів-жінок: “Коли б Кейт Шопен була дійсно варта того, щоб її читали, вона залишилася б в літературі так само як Шекспір”. Для нього, – міркує Колодни, – входження до канону позначало якість, і те, що Шопен до нього не входила, доводило лише те, що вона того не варта” [29, 829–830]. Формування канону – процес темпоральний, циклічний та історичний: культурні уподобання сьогодення змінюють сприйняття культурного минулого і прогнозують майбутню шкалу цінностей. Проте ідея «позитивної дискримінації» для творів в межах феномену пострадянської жіночої прози, обходячи реальну практику квот, обертається на ще один успішний механізм формування узвичаєного масиву текстів за вимогами «мертвих білих європейців»: якщо на тому чи іншому творі міцно висить ярлик «політкоректне», міркування про його художню специфіку, естетичну значимість, адекватній актуальній культурній ситуації і таке інше стають зайвими, а частої і небезпечні (скажімо, для публічного іміджу критика чи автора). І, таким чином, історично успішна модель «руйнуції канону» (йдеться про фемінну альтернативу) відповідно до пострадянського етапу російської літератури має забагато «побіжних ефектів», дискримінаційних за своєю суттю: стратегічно зумовлений привілей для культурного Іншого не звільняє його (а точніше – її) від «завдання» бути іншим в межах домінуючого дискурсу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Aiken S.H. Women and the Question of Canonicity // *College English*. – 1986. – № 48 (March). – P. 288–299.
2. Altieri C. *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. – Evanston, IL: Northwestern U. P., 1990. – 370 p.
3. Buell L. Literary History without Sexism? *Feminist Studies and Canonical Reconception* // *American Literature*. – 1987. – Vol. 59. – P. 102–114.
4. Burke K. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. – Baton Rouge, 1941. – 345 p.
5. Fleischmann F. *On Shifting Grounds: Feminist Criticism and the Changing Canon of American Literature* // *Works and Days*. – 1986. – Vol. 1. – P. 43–56.
6. Gates H.L.-jnr. *Whose Canon Is It Anyway?* // *New York Times Book Review*. – 1989. – 26 February. – P.17–42.
7. Gilbert S., Gubar S. *The madwomen in the attic: the women writer and the nineteenth-century literary imagination*. – New Haven: Yale University Press, 1979. – 1194 p.
8. Lerner G. *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*. – New York: Oxford University Press, 1979. – 217 p.
9. McKay N. *Reflections on Black Women Writers: Revising the Literary Canon* // *The Impact of Feminist Research in the Academy* / by ed. C.Farnham. – Bloomington: Indiana U.P., 1987. – P. 174–189.
10. Miller N. *Getting personal: feminist occasions and other autobiographical acts*. – New York : Routledge, 1991. – 164 p.
11. Morrison T. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992. – 91 p.
12. Nochlin L. *Women, Art and Power & Other Essays*. – New York: Harper & Row, 1988. – 181 p.
13. Parker R., Pollock G. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. – London: Pandora Books,



1996. – 185 p.

14. Sammons J.L. *Literary Sociology and Practical Criticism*. – Bloomington: Indiana University Press, 1977. – 235 p.

15. Williams R. *The analysis of culture // Cultural Theory and Popular Culture*. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.

16. Ажгихина Н. Новые амазонки изящной словесности. Писательницы России, Украины и Белоруссии выступили с феминистским манифестом // НГ-ExLibris. – 2000. – № 16 (51). – 6 октября.

17. Александр Давыдов, Лев Данилкин, Вячеслав Курицын, Андрей Немзер, Татьяна Нестерова, Александр Нилин: *Литература вне литературных изданий // Знамя*. – 1999. – № 5. – С. 45–68.

18. Бек Т. *До свидания, алфавит: Эссе, мемуары, беседы, стихи*. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2003. – 639 с.

19. Берг М. *Литературократия*. – М.: НЛЮ, 2000. – 357 с.

20. Блум Г. *Элегия о Каноне // Вопросы литературы*. – 1999. – № 1. – С. 70–97.

21. Быков Д. *Люди моего мира // Новый мир*. – 2005. – № 7. – С. 178 – 181.

22. Василенко С.В. «Новые амазонки». Об истории первой литературной женской писательской группы. *Постсоветское время // Женщины: свобода слова и свобода творчества*. – М., 2001. – С. 80 – 90.

23. Габермас Ю. *Структурні перетворення у сфері відкритості*. – Львів: Літопис, 2000. – 318 с.

24. Габриэлян Н. М. *Взгляд на женскую прозу // Преображение*. – 1993. – №1. – С. 102–108.

25. Дамзер С. *Трубный глас (Амели Нотомб. Метафизика труб. Косметика врага) // Книжное обозрение*. 2003. – № 6 (1912). – С. 5.

26. Делез Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* – М.-СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.

27. Долімор Д. *Сексуальне дисидентство. Від Августина до Вайда, від Фрейда до Фуко*. – К.: Основи, 2004.– 558 с.

28. Иванова Н. ЖП // *Русский журнал. Колонки. Режим*. – 2004. – 13 февраля. – <http://www.russ.ru/columns/condition/20040213.html>.

29. Колодны А. *Танцы на минном поле. Некоторые наблюдения относительно теории, практики и политики феминистской литературной критики // Введение в гендерные исследования. – Часть 2: Хрестоматия.*– Харьков-СПб.: Алетейя, 2001. – С. 822–851..

30. Констан П. *Что такое женщина, которая пишет? // Простор*. – 2001. – № 4. – <http://prostor.samal.kz/texts/num0401/kon0401.htm>.

31. *Литература в эпоху СМИ // Вопросы литературы*. – 2004. – № 4. – С. 5–39.

32. Мария Рыбакова, Наталья Иванова: *Писатель и его критик / Записала Ирина Пантелей // Московские новости*. – 2002. – № 50.

33. Москвина Т. *Всем стоять!* – СПб.: Амфора, 2006. – 448 с.

34. Павличко С. *Канон з погляду боротьби центру і маргінесу / Маргінальність як об'єкт теорії // Павличко С. Теорія літератури*. – К.: Основи, 2002. – С.627–637.

35. Петрушевская Л.С. *Маленькая девочка из «Метрополя»*. – М.: Амфора, 2006. – 464 с.

36. Полянская И. *Литература – это послание // Вопросы литературы*. – 2002. – № 1. – С. 243 – 260.

37. Ровенская Т., Михайлова М. *Феминизм и женская литература в России. История последнего десятилетия // Литературная учеба*. – 2004. – № 1 (январь–февраль). – С. 93–97.

38. Салецл Р. *(Из)вращения любви и ненависти*. – М.: Художественный журнал, 1999. – 206 с.

39. Славникова О. *Запретный сад // Новый мир*. – 2002. – № 3. – С. 215–221.

40. Тынянов Ю.Н. *Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. – М.: Наука, 1977. – С. 255–270.

41. Тынянов Ю.Н. *О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. – М.: Наука, 1977. – С. 270–281.

42. Ульченко Е. Интервью с Ниной Садур // Труд. – 2002. – 28 марта.
43. Улюра А. Сборники женской прозы в постсоветской России: создание прецедента // Русская и белорусская литературы на рубеже ХХ–ХХІ веков: сборник научных статей: В 2 ч. / Под ред. С.Я. Гончаровой-Грабовской. – Ч. 1. – Минск: РИВШ, 2007. – С. 123–127.
44. Улюра Г. Видавничі стратегії щодо сучасної жіночої літератури в Україні та Росії // Мова і культура. – Вип.. 7. – Т. VII. – Ч.1: Художня література в контексті культури. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 46–53.
45. Улюра Г. Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасній українській та російській літературі // Сучасність. – 2005. – № 7–8 (липень – серпень). – С. 115–128.
46. Харламова Р. Другие девочки // Литературное обозрение. – 1989. – № 3. – С. 63–64.
47. Эйхенбаум Б.М. Литература и литературный быт // Хрестоматии по теоретическому литературоведению. – Тарту: Изд-во Тартуского государственного университета, 1976. – Часть 1. – С. 183.