

Філоненко С.О.,
кандидат філологічних наук,
Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка

ЖАНРИ ТА УПЕРЕДЖЕННЯ: ГЕНДЕРНИЙ КРИТЕРІЙ В ОЦІНКАХ ЖАНРІВ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Об'єктивному дослідженню масової літератури протягом тривалого часу заважало негативне ставлення до неї з боку прихильників «серйозного» мистецтва. Автори підручника «Література і суспільство» називають дві лінії «дискредитації» масової літератури: її звинувачували в «художній низькопробності й шаблонності, псуванні читацького смаку», «дорікали розважальністю, відсутністю серйозних проблем, прагненням затуманити свідомість читача і всього-на-всього потішити його» [2]. Майкл Шадсон і Чандра Мукерджі говорять про критику популярної культури як «правими», так і «лівими» теоретиками: «Чи то любовні романи, якими у XVIII столітті зачитувалося багато жінок, чи масові газети кінця XIX століття, які були особливо популярні серед робітників, чи дешеві кінотеатри, які на початку нинішнього століття користувалися у США великим успіхом в іммігрантів, чи комікси 1940-х і 1960-х років, – захисники елітарної культури в усьому вбачали серйозну загрозу високій культурі як хранительці «істинних» стандартів освіти й соціалізації. Нові форми масової культури звинувачували в численних гріхах: вони, мовляв, апелюють до почуттів, а не до розуму; демонструють і тим самим заохочують злочинність і сексуальну розбещеність; легко засвоюються неосвіченими чи погано освіченими людьми й не вимагають від останніх жодних інтелектуальних зусиль» [3].

Низькопробність масової літератури, як зауважив Пітер Свірські, доводилася її «жанровістю», що ототожнювалася із шаблоновістю, схематичністю [20, 198]. Жанр і справді є однією з ключових категорій для функціонування масової літератури. За словами Кена Гелдера, «популярна белетристика – це по суті жанрова белетристика» [13, 2]. Однак, замість розглядати «жанровість» як оцінювальну категорію, слід використати її як дослідницьку, що допомагає з'ясувати специфіку масового письменства.

Суттєвою проблемою в дослідженні масової літератури є вивчення взаємодії гендеру і жанру. Говорячи про гендерне означення якогось жанру популярного письменства, найчастіше мають на увазі його адресацію до певного сегменту аудиторії – жінок, чоловіків чи геїв / лесбійок. Тобто головне питання, що дозволяє провести гендерну ідентифікацію жанру: для кого він створюється? ким він споживається? За таким принципом визначають, приміром, «жіночі жанри» у різних сферах культури – літературі, кіно, телебаченні – Черіз Крамаре і Дейл Спендер: «Вважають, що так звані жіночі жанри – любовні романи, телевізійні мильні опери, мелодрами в кіно – адресовані спеціально до жінок і споживаються в кожному випадку частіше жінками, аніж чоловіками (хоча, звісно, існують і чоловіки, які їх споживають)» [19, 198].

Часом гендерна адресація здається «очевидною», яскраво вираженою: наприклад, романс чи мелодрама – «жіночі» жанри, а бойовик, вестерн і трилер – «чоловічі». Із-посеред жанрів із явною адресацією номінативно вирізняється також «гей / лесбійська література» як окрема категорія. Проте є жанри нейтральніші щодо гендерного маркування, як-от наукова фантастика і фентезі. У визначенні гендерної адресації йдеться про переважання чоловічого або жіночого сегменту аудиторії, але воно не є абсолютним. Адже існують жінки, які захоплюються трилерами, і чоловіки, які читають дамські романи, – такі випадки, проте, сприймаються як виняткові.

Гендерне маркування жанрів популярної белетристики згідно маркуванню, що існує в кіно чи на телебаченні, де жанри також характеризують як «чоловічі» і «жіночі» відповідно до їх адресатів. У зарубіжній гуманітарній науці існує досить велика група досліджень цієї проблематики: «У скриньці: жінки й телебачення» Гелен Баер і Джілліан Дайер, «Жанр і Голівуд» Стіва Ніла, «Телебачення й жіноча культура: політика популярного», «Мильні опери й жіноча розмова: задоволення від опору» Мері Еллен Браун, «Феміністка, домогосподарка і мильні опери» Шарлотти Брансдон, «Жіноче кіно: екран боротьби» Елісон Батлер, «Кіноматеринство: фільми, матері, жанр» Люсі Фішер, «Кохання та ідеологія після обіду: мильні опери, жінки й телевізійні жанри» Лаури С. Мамфорд, «Леді та джентльмени, хлопці та дівчата: гендер у кіно наприкінці ХХ століття», «Жінки дивляться телебачення: гендер, клас і покоління в досвіді американського телебачення», а також статті Розалінд Ковард, Джой Леман, Джілліан Скірроу, Джулі Левінсон, Анетти Кун та ін.

Так, приміром, розкриваючи суть поняття «жіночий фільм», Марія Лаплейс стверджувала, що він «...вирізняється через жінку-протагоніста, жіночу точку зору та наратив, який найчастіше обертається навколо традиційних реалій жіночого життя – сімейного, домашнього та романтичного – тобто тих царин, де кохання, емоції та досвід превалюють над діями та подіями. Один із найсуттєвіших аспектів цього жанру – велике значення, яке надається взаєминам між жінками» [Цит. за 15, 39].

Дослідники прагнуть встановити не тільки гендерний компонент адресації жанру, але й розглянути співвідношення «фемінних» / «маскулінних» жанрів. Альміра Усманова зазначає: «Історія дослідження жанрів має тривалу передісторію в «культурних студіях». Першими ж об'єктами аналізу виявилися типово чоловічі жанри, такі як «film noir», детективи, вестерни. Це свідчить про те, що в контексті загальної зневаги до жанрів масової культури, всередині її, тим не менш, існує власна диференціація й ієрархія, в котрій ті самі чоловічі жанри посідають більш високе становище в «табелі про ранги», ніж типово жіночі форми видовища – наприклад, мелодрами» [9, 455].

Літературознавці відзначають критичну настанову саме щодо «жіночих» жанрів популярної белетристики. Джоан Голлоуз, розглядаючи стійку асоціацію між жінками та жанром любовного роману (романсу), зазначає, що саме вона «...протягом багатьох років виступала «доказом» їхньої маловартісності»: «Багато хто з критиків розглядав романтичну белетристику як межовий приклад тривіальних та небезпечних фантазій, що характеризували масову культуру, створювану для

бездумних, пасивних споживачів» [15, 68]. Такої ж думки дотримувалися й феміністичні критики, вважаючи романи політично небезпечними.

Реза Дудовіц, аналізуючи жіночі бестселери, стверджувала, що вони потерпають подвійно: від «ігнорування та нападок і традиційного літературного істеблішменту, і жінок-теоретиків» [12, 1]. Феміністично налаштовані дослідниці трактують жіночі розважальні жанри вороже – як «некоректні в ідеологічному сенсі і такі, що підтримують патріархальні цінності» [12, 1]. На карб жіночим жанрам ставили те, що читачки пасивно засвоюють їх зміст, у якому наявні неправильні рольові моделі. Але, зазначає Р. Дудовіц, дозвілля переважно і є пасивним сприйняттям, і чомусь критики не докоряють чоловікам за те, що вони пасивно сприймають вестерни і детективи.

Подібні спостереження висловила Таня Модлескі в передмові до другого видання книги «Кохання з надлишком», де, посеред інших питань, вона обговорює негативне сприйняття критиками нового жанру «чикліт», який полонив Америку та інші країни – через цей успіх формули один із критиків порівняв чикліт із пандемією, від якої треба імунізувати читачок за допомогою щеплення Великими Книгами [17, xxii]. Чикліт сприймають як загрозу США, трактують як жанр, який марнує час людини, критики стверджують, що він гірший за жовту пресу, детективи і комікси про супергероїв [17, xxiii]. Чикліт звинувачують у тому, що вона не дає пробитися до читачів авторкам серйозної жіночої прози. Т. Модлескі говорить про «подвійний стандарт» у ставленні критиків до жіночих розважальних жанрів, адже аналогічні звинувачення не висувають до «чоловічих жанрів»: авторів «чоловічої» популярної белетристики не засуджують за те, що вони перешкоджають читачам насолодитися серйозною прозою [17, xxiv].

Альміра Усманова у зв'язку з маргіналізацією жіночих розважальних жанрів згадує питання, яке непокоїть феміністичних теоретиків: «...чи випадкова асоціація «жіночий жанр – це щось банальне, тривіальне, не варте уваги, що перебуває на найнижчому щаблі естетичної ієрархії, позбавлене соціального престижу»? Історія культури подає нам чимало прикладів того, що щойно певна культурна практика в очах громадської думки отримувала статус «жіночого зайняття», то її символічний статус негайно знижувався (так трапилося, наприклад, з квітковими натюрмортами або з орнаментальною вишивкою)» [9, 454-455].

Крістін Гледхілл наголошує, що «...перевага певних культурних форм чи характеристик має також розглядатися як складова боротьби в патріархальній культурі за визначення «реальності» [14, 349]. Щоб проілюструвати цю тезу, вона наводить таку таблицю:

Масова культура / розвага
Конвенції популярних жанрів
Романтизовані стереотипи
Гламур
Емоції
Експресивне вираження
Розмови про почуття
Фантазії
Ескапізм

Висока культура / мистецтво
Реалізм
Вивершена психологічна характеристика
Суворість
Думки
Стриманість, притлумлення емоцій
Мовчазність, рішучі дії
Реальні проблеми
Прийняття умов

Домашній приватний світ
Задоволення
Мильна опера
Фемінність

Світ публічного життя
Труднощі
Вестерн
Маскулінність

К. Гледхілл наголошує, що цей перелік протиставлень має тенденцію до поширення і може легко бути продовжений. До того ж, наведені протиставлення не є жорстко зафіксовані, але існують у взаємній напрузі, у відношеннях, що постійно змінюються, коливаються. Тому ця таблиця допоможе з'ясувати, чому, приміром, вестерн є жанром культурно схвалюваним і вартим поваги, а мильна опера не перестає бути мішенню для журналістського гумору. Коментуючи його, вчена зазначає, що «із перспективи високої культури всі масові розваги є низькими, маловартісними і асоціюються із питомо фемінними якостями, у той час як золотий стандарт реалізму в культурі рівняється на цінності, характеризовані як маскулінні» [14, 349]. Дж. Голлоуз підсумовує: «...у дискусії про масову культуру жіночі якості – емоції, почуття, пасивність – використовуються, щоб позначити невагтисність масової культури» [15, 71].

Джон Кавелті в статті «Маскулінні міфи та феміністичний перегляд: кілька думок про майбутнє популярних жанрів» стверджує, що найбільш суттєву їх реінтерпретацію було здійснено завдяки тому, що вчені нарешті звернули увагу на жанри популярної белетристики, які масово створювалися і прочитувалися жінками. Це, зокрема, сентиментальний роман і романс [11, 123]. Дослідник наголошує, що культурологічні студії 1960-х і 1970-х років приділяли увагу переважно таким жанрам, як вестерн, детектив, шпигунський роман, кримінальна чи гангстерська сага і соціальний роман-бестселер на зразок творів Гарольда Роббінса, Ірвінга Воллеса, Джеймса Міченера чи Жаклін Сюзанн. Самі це жанри розумілися як основні для популярної белетристики. Дж. Кавелті ставить на карб критиці те, що вона оминала цікаві та успішні твори в жанрі «соціального роману-бестселера», якщо вони створювалися жінками – Даніелою Стіл та Джудіт Кренц, наприклад. Та й сам учений зізнається, що приділив недостатню увагу жіночим жанрам у своїй класичній праці. Хоча вона названа «Пригода, таємниця і романс: формульні історії як мистецтво й популярна культура», але романс майже не розглядається в ній. Таке ігнорування тепер викликає сором у вченого. Натомість у нових студіях Дженіс Редвей, Кеті Девідсон, Джейн Томкінс і Ніни Баум жіночі жанри були піддані докладному вивченню в гендерному аспекті. «Ці студії прояснили тяглість, життєвість і культурне значення переважно жіночих популярних жанрів» [11, 123].

Дж. Голлоуз у книзі «Фемінізм, жіночість і популярна культура» присвятила розділ другий «Жіночі жанри: тексти та аудиторія» розгляду трьох головних жанрів, адресованих жінкам: жіночі фільми, романси і мильні опери. Вона стверджує, що з 1970-х років у феміністичних дослідженнях популярної культури і медіа відбувся поворот від вивчення «образів жінок» до вивчення «образів для жінок», із цього часу дебати стали вестися навколо жіночих жанрів [15, 38]. На думку Дж. Голлоуз, їх студіювання випливає із двох початкових тез. По-перше, теоретики прагнули довести, що ті масові культурні форми, які були марковані як «жіночі» і асоціювалися з жіночою публікою, все ж варті серйозного розгляду. По-друге,

феміністичні теоретики прагнули з'ясувати, що відділяє ці жанри від тих, що є менш специфічними в гендерній адресації або адресуються чоловікам [15, 38].

Подібну тезу розгортає А. Усманова: «Феміністський інтерес до проблеми *гендеру і жанру* пов'язаний зі спробою з'ясувати, як конструюється статева різниця засобом відмінних означувальних практик. Якщо існують особливі «фемінні форми» репрезентації, то питання полягає в тому, чи конструюють вони жінок інакше, ніж «маскулінні» форми? Чи передбачають жанрові конвенції особливі типи адресації до жіночої аудиторії (чи достатньо для цього експліцитної концентрації на житті жінок і висування жінок на перше місце серед усіх персонажів фільму)?» (*курсив у тексті.* – С.Ф.) [9, 455].

У вищезгаданій статті Дж. Кавелті висока оцінка дається дослідженню Дженіс Редвей «Читаючи романс» як такому, що спричинило поворот у дослідженні жіночих жанрів, гендерної складової жанрів. Дж. Редвей першою відкрила, що сам акт читання міг бути підривом патріархальних цінностей, незалежно від того, що з поверхового погляду романси стверджують саме такі цінності.

Дж. Кавелті згадує про феміністичні студії над таким жанром, як вестерн. У працях Джейн Томкінс ідеться про те, що вестерн був відповіддю впливовому в Америці жанру сентиментального роману, який стверджував культ родини і домашнього вогнища. Наприкінці ХІХ століття сентиментальний роман став знаряддям боротьби за збереження християнських чеснот, які витіснялися капіталістичним культом індивідуалізму. Духовні цінності утверджували через свої творіння жінки-автори: сентиментальний роман поставав історією порятунку душі чоловіка, навернення його до сімейних цінностей. Відбулася певна «фемінізація» американської культури, за словами Енн Даглас. Вестерн народився як антитеза сентиментального роману. Дж. Кавелті продовжує міркувати над питаннями, порушеними Дж. Томкінс. Він висловив певні зауваження щодо її аналізу вестерна: вчена не врахувала етапи історичного розвитку жанру, адже вестерн ХІХ століття відмінний від вестерна ХХ століття. Дж. Кавелті говорить про жорсткість гендерної структури вестерна, про закріпленість традиційних чоловічих і жіночих ролей у ньому.

На думку літературознавця, вестерн відобразив зростання соціальної мобільності американців, стверджував цінності індивідуалізму і прославляв світ чоловічої агресії і змагань через образ протагоніста – чоловіка-переможця, який виконав важливу історичну місію підкорення Дикого Заходу. Жінка символізує у вестерні сімейно-домашні цінності, але вона мусить підкоритися і визнати переваги цінностей чоловічого світу. При цьому героїня мала залишитися «жіночною». Саме це зумовлює жорсткість гендерної структури вестерна, на думку Дж. Кавелті.

Ця жорсткість впадає в очі при зіставленні вестерна і детективу. Вчений наголошує, що хоча більшість детективів презентували чоловіка-слідчого, завжди залишалася частина творів із героїнею-жінкою. Навіть «крутий детектив» дозволяв зображувати жінку як протагоніста (у творах Сарі Парецькі, Сью Графтон і Лінди Барнес). Ця можливість стала перспективою розвитку жанру в майбутньому. Вестерн же, із закріпленими гендерними ролями персонажів, такої перспективи позбавлений, тому цей жанр поступово занепадає, улюблені герої 1950-х років тепер

уже сприймаються як «привиди минулого», а саме читання вестернів забарвлене ностальгією.

Останнім часом у полі зору гендерного літературознавства опинився такий жанр як детектив – один із трьох «китів» популярної белетристики. Це пов'язано як із пошуком шляхів оновлення традиційних підходів до аналізу жанру – структурного, соціально-історичного, феноменологічного, рецептивного, так і з тим, що в детективній літературі відбиваються актуальні соціальні й культурні явища, зокрема, посилення ролі жінки в суспільстві, ревізія традиційних гендерних стереотипів. Жінка, яка виступає як активна, діяльна особа у творі (слідчий, поліцейський, приватний детектив), а не лише як об'єкт розслідування – злочинець або жертва, вимагає перегляду жанрового канону, в тому числі з погляду репрезентації гендеру. Зарубіжне літературознавство на сьогодні нагромадило значний досвід подібних студій. Для прикладу назвемо праці Кетлін Грегорі Кляйн «Жінка-детектив. Гендер і жанр» (Kathleen Gregory Klein, «The Woman Detective. Gender and Genre»); Мішель Б. Сланг «Злочин у неї в голові: п'ятнадцять оповідань про жінок-детективів від вікторіанської епохи до сорокових» (Michele B. Slung, «Crime on Her Mind: Fifteen Stories of Female Sleuths from the Victorian Era to the Forties»); Саллі Ровени Мант «Убивство за допомогою книги? Фемінізм і детективний роман» (Sally Rowena Munt, «Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel»); Кетрін Нікерсон «Павутиння беззаконня: рання детективна проза американських письменниць» (Catherine Nickerson, «The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women»); Джозефа А. Кестнера «Сестри Шерлока: британський жіночий детектив, 1864-1913» (Joseph A. Kestner, «Sherlock's Sisters: The British Female Detective, 1864-1913»); Карли Терези Кунгл «Створюючи образ жінки-детектива: героїні-нишпорки у книгах британських жінок-письменниць, 1890-1940» (Carla Teresa Kungl, «Creating the Fictional Female Detective: The Sleuth heroines of British Women Writers, 1890-1940»). У цих і багатьох інших дослідженнях аналізується своєрідність творчості жінок – авторок детективів, простежується рання історія жіночого детективу (XIX – початок XX століття), розвиток образу жінки-детектива, взаємодія детективного жанру і феміністичної ідеології в її різноманітних версіях.

Починаючи з 90-х років XX століття, гендерний підхід до масової літератури актуалізувався в українському та російському літературознавстві, очевидно, у зв'язку з бурхливим розвитком жанру жіночого детективу (романи Олександри Мариніної, Дар'ї Донцової, Поліни Дашкової, Тетяни Устінової, Вікторії Платової, Юлії Шилової; Алли Серової, Ірен Роздобудько, Наталки Шевченко, Марини Меднікової, Євгенії Кононенко). У значному числі публікацій детективний жанр розглядався крізь призму категорії гендера; у російській критиці – в працях Ірини Савкіної, Олени Трофімової, Галини Пономарьової, Анни Оксенчук, Марії Черняк, Ірини Гаврикової, в українській – Ганни Улюри, Анни Таранової.

Пильна увага до гендерного аспекту детективів наприкінці 90-х – у 2000-х роках була викликана появою в російській літературі серії романів Олександри Мариніної. Надзвичайна популярність її книг, нетрадиційна в пострадянській культурі роль жінки як авторки детективів, оригінальність образу головної героїні романної серії Насті Каменської стали «викликом» для сучасної

критики, яка, очевидно, мусила пояснити чинники успіху письменниці (за допомогою проведення тематичних конференцій, круглих столів, публікацій збірників наукових праць тощо). Сам художній матеріал – тексти романів О. Мариніної – примусив філологів міркувати про інновації в гендерному дискурсі детективного жанру. У статті «Жінка як «межа» у творах Олександри Мариніної» Г. Пономарьова пов'язала своєрідність образу головної героїні із «кризою гендерної ідентифікації» у пострадянській Росії, оскільки образи «жіночності» та «мужності», створені в попередній період, вступають у різку суперечність із новими гендерними ролями і статусами, формування котрих спостерігається в сучасній російській культурі» [4, 181]. Дослідниця звернула увагу на зміну статусу жінки порівняно з класичним жанровим каноном: у О. Мариніної «...жінка не стільки стражденниця, не стільки жертва, скільки активний суб'єкт, який організує обставини, а не підкоряється їм» [4, 182]. На думку Г. Пономарьової, численні «нежіночні» якості Каменської: розсудковість, емоційна ущербність, асексуальність, – а також професійна реалізованість героїні на «чоловічому» полі (де домінують міліціонери та злочинці) вказують на «межовість» нового образу жіночності, який суперечить традиційним патріархальним гендерним стереотипам. «Інакшість» героїні виявляється в тому, що «жінка стає сильною, самодостатньою, професійно реалізованою одиначкою, яка сподівається лише на себе» [4, 190].

Цикл творів про Каменську став предметом розгляду в статті О. Трофімової «Феномен детективних романів Олександри Мариніної в культурі сучасної Росії». Дослідниця пояснює популярність письменниці відбиттям її багатого життєвого досвіду, ефектом достовірності, актуальністю тематики в романах. Разом із тим, за словами критика, чільний секрет літературного успіху детективів – це головна героїня, «...безумовна удача письменниці, яка зуміла створити привабливий і чарівний образ сучасної жінки, котра спроможна конкурувати з чоловіками у царині професійної діяльності і не відмовлятися від своїх принципів у житті особистому» [7]. О. Трофімова слушно вказує на новаторство письменницької стратегії Мариніної, яка не злякалася раніше татуйованої для жінок території детективного жанру. Саме ефективність літературно-культурного перевороту призвела до появи у Мариніної численних послідовниць. Критик вписує образ Каменської в літературну традицію жіночої прози 70-80-х років ХХ століття (Петрушевська, Розумовська, Толстая), де було виведено «особливий тип жінки», який демонстрував, за всієї соціальної і психологічної вразливості, незахищеності, здатність до виживання у важких, а часом і неможливих умовах.

Для О. Трофімової образ Каменської – це «ідеологічний гендерний конструкт», що сприяв подоланню патріархальних настанов російського суспільства. У ньому вбачається «нова, сучасна стратегія репрезентації жіночого», «ліберальна модель» із її акцентами на «самостійності, унікальності, незалежності й самоцінності». Критик солідарна із Г. Пономарьовою у тому, що головна героїня романного циклу Мариніної втілює не «розрив із жіночністю», а «її нову іпостась», коли жінка самостійно обирає елементи для демонстрації своєї статі» [7].

У вивченні феномену романів О. Мариніної в гендерному аспекті особливий інтерес становить стаття І. Савкіної «Історія Асі Каменської, яка хотіла, та не змогла... (національні особливості російського фемінізму в детективах

О. Мариніної)». Дослідниця поставила собі за мету проаналізувати міф про феміністичну спрямованість романів Мариніної. І. Савкіна розглянула їх у широкому літературному контексті сучасної зарубіжної масової літератури із врахуванням новітніх гендерних тенденцій. Критик чітко провела тезу про перформативний характер жіночності Каменської. І. Савкіна аналізує «феміністичність» детективів Мариніної, виходячи із визначення «феміністського детективу», що було вироблено європейською та американською наукою: «...текст, де письменниця виступає проти патріархатної ідеології, ставиться критично до стереотипних статевих ролей, створює новий тип жінки-слідчого, яка дивиться на світ із жіночої перспективи» [5]. Вчена не обмежує розгляд даного питання лише першою частиною циклу про Каменську, а залучає й пізніші тексти Мариніної, що дозволяє відтворити картину в цілому і дійти доволі неочікуваних висновків. Розвиток образу героїні веде її до «повернення на круги своя», «у добре відомі рамці «жіночої сутності» і «жіночої природи». Таким чином, авторка детективів «закриває проблему», полишає аналіз «соціальних проблем» задля «філософсько-містичних мотивів» [5]. І. Савкіна пов'язує цей факт із «національними особливостями» російського фемінізму.

М. Черняк аналізує детективи Мариніної «у дзеркалі сучасного іронічного детективу». Дослідниця міркує про гендерну диференціацію сучасних російських детективних серій: «Гадаю, що жіноча аудиторія обирає «затишні», «неквапливі» чи іронічні детективи, написані жінками (О. Мариніна, Д. Донцова, П. Дашкова, М. Серова, Т. Полякова та ін.). ...Чоловіча аудиторія, скоріше за все, традиційно обирає бойовики, «круті», шпигунські детективи й детективи сатиричні» [10]. Як видно, гендерний розгляд жанру включає і фігуру читача, активно включеного в процес формування поля масової літератури. М. Черняк звернула увагу і на гендерний компонент піар-технологій, задіяних у створенні публічного іміджу Мариніної («культ Мариніної»). Вчена вказала на зміни у внутрішній ієрархії масової літератури у зв'язку з появою жіночого (й іронічного) детективу: тепер до традиційно «жіночих» жанрів віднесена не лише мелодрама, та й статус «жіночого детективу» як явища успішного є вищим.

І. Гаврикова у своїй праці співвіднесла два близькі жанри: жіночий роман і жіночий детектив, які визначені нею як «написані жінками», а не «написані для жінок» [1]. Критик помітила тенденцію до синтезу цих жанрів, приміром, у прозі Тетяни Устінової. На думку І. Гаврикової, успіх жіночого субжанру «іронічний детектив» пояснюється інтересом до побутових подробиць, ігровою стихією, комічністю і посиленням ролі любовної лінії, другорядної в класичних зразках жанру. Плідною видається ідея вченої розглядати обидва жіночі жанри у взаємозв'язку і списувати їх у «культурний код свого часу»: «...автори прагнуть показати не лише унікальний світ зі своїми особливими законами життя, але і трансформацію «маленької людини» на новому витку історії, що свідчить про виявлення прихованих сутностей повсякдення, стереотипів мислення, які руйнують природний розвиток життя» [1].

Дослідженню українського матеріалу присвячена стаття Г. Улюри «Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу». Авторка розглянула книжкову серію «Жіночий кулак» львівського видавництва «Кальварія»

у зв'язку із сучасними видавничими стратегіями, гендерно-орієнтованими або на стать автора, або на стать читача. Г. Улюра відзначає, що згадана серія – перша в Україні «модель масової літератури... «із жіночим обличчям» [8, 66]. Більше того, проект «репрезентує візуальні жіночі практики» разом із літературними текстами. Критик міркує про феміністичний дискурс у книгах серії і визначає його як скоріше «антифеміністичний». За словами Г. Улюри, у серії відбувається «карнавалізація гендеру» [8, 70] як вивертання й висміювання самої ідеї статі.

Гендерний аналіз детективного жанру здійснено в статті А. Таранової «Детектив очима жінки». У ній розглянуто феномен успіху сучасного жіночого детективу на пострадянському просторі в контекст історії розвитку зарубіжного жіночого детективу, еволюції образу жінки-слідчого, яка репрезентує «новий тип успішності» [6, 232]. Як вказує А. Таранова, «жіночий детектив» у сучасній літературі розвивається як опозиція до «чоловічих» жанрів (бойовик і трилер). Критик піддає сумніву можливість визначати «жіночий детектив» виходячи з категорії авторства, у масовій літературі досить умовного, акцентуючи на значенні образу жінки як протагоністи. Це пов'язано із зображенням побутових деталей жіночого життя, включно із так званим «продакт-плейсментом», і «зрощення... з глянсовими журналами» [6, 235]. Також «жіночий детектив» специфічний пропагандою традиційних сімейних цінностей, посиленням ролі любовної лінії. А. Таранова описала дві стратегії розвитку сучасного жіночого детективу: «детективно-жіночий», іронічний» (лінія Донцової, Устінової) і серйозний, наближений до англійських зразків із активною позицією жінки (лінія Мариніної, Полякової). У відповідності до цього диференціюється й публіка, яка чи то жадає підтвердження традиційних патріархальних гендерних стереотипів у першому випадку, чи то «нових матриць жіночої поведінки в суспільстві» – у другому. Дослідниця звертає увагу на досі нечисленні сучасні українські твори детективного жанру (Наталки Очкур, Марини Меднікової, Євгенії Кононенко, Дани Дідковської, Наталії Коробко та ін.), позиціонує їх у загальному контексті популярної белетристики.

Традиційним об'єктом для гендерних досліджень є такий популярний жанр масової белетристики, як «романс» (дамський роман, жіночий, любовний, рожевий роман). Феміністично налаштовані критики виступали із засудженням патріархальних гендерних моделей, стереотипів жіночності й мужності, закладених у цьому жанрі. Якщо жінки й писали про жіночі романи, то, як зазначила Т. Модлескі, з однієї із трьох позицій: «презирства», «ворожості», «бездумного висміювання» [17, 14]. Учена закликала не засуджувати, а вивчати жанр у теоретичному аспекті. Сучасні гендерні студії виходять із більшої довіри до жіночої аудиторії, підключають такі методи, як самоаналіз, самоспостереження (Розалінда Ковард), анкетування, інтерв'ю і групові дискусії із читачками (Дженіс Редвей). Акцент у таких працях робиться на одночасному стрімкому розвитку фемінізму та поширенні жанру «романсу». При цьому вчені заперечують, що читання жіночих романів свідчить про відданість патріархальним цінностям – скоріше, в акті читання вони вбачають елементарний протест, вираження незадоволення жіночим становищем, долання болі і страждань. Феміністична критика залучає психоаналітичний інструментарій для аналізу «романсу». Визнаючи цей жанр

«регресивним», учені твердять, що він примушує читачку знову пережити драму едіпового комплексу, переносить її у світ дитячої сексуальності. У «любовному романі» знаходять відображення тривоги і страхи жінки (страх перед чоловічим насильством і перед власною сексуальністю). Жанр моделює безпечний світ, де жінка водночас і залежна, і має владу над чоловіком. Дж. Редвей зазначає, що «романтична фантазія – це не фантазія про успішні пошуки надзвичайно цікавого супутника життя, а ритуальне бажання відчувати піклування, любов і власну значущість» [18, 83].

Серед найцікавіших досліджень жанру «романсу» в гендерному аспекті варто згадати праці Тані Модлескі «Кохання з надлишком: масові фантазії для жінок» (Tania Modleski, «Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women»), Розалінди Ковард «Жіноче бажання: жіноча сексуальність сьогодні» (Rosalind Coward, «Female Desire: Women's Sexuality Today»), Дженіс Редвей «Читання романсу: жінки, патріархат і популярна культура» (Janice Radway, «Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature»), Діани Холмс «Романс і читачі у Франції ХХ століття» (Diana Holmes, «Romance and Readership in Twentieth-Century France»), Джоанн Холлоуз «Фемінізм, жіночність і популярна культура» (Joanne Hollows, «Feminism, Femininity and Popular Culture»), Дженніфер МакНайт-Тронц «Погляд кохання: мистецтво любовного роману» (Jennifer McKnight-Trontz, «The Look of Love: the Art of the Romance Novel»), Керол Торстон «Революція романсу: еротичні романи для жінок і пошук нової сексуальної ідентичності» (Carol Thurston, «The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity») та інші. Серед російських досліджень жанру любовного роману в гендерному аспекті слід особливо відзначити статті Ольги Вайнштейн «Рожевий роман як машина бажання», Володимира Березіна «Лавбургер як він є: найсокровенніше знання», Ольги Бочарової «Формула жіночого щастя. Нотатки про жіночий любовний роман», Тетяни Максимової «Жіночі романи і журнали на тлі постмодерністського пейзажу, або «кожна маленька дівчинка мріє про велике кохання». Дослідженню сучасного стану жанру присвячено спеціальні глави монографії Марії Черняк «Масова література ХХ століття» та навчального посібника Наталії Купіної, Марії Литовської і Наталії Ніколиної «Масова література сьогодні». У цих студіях «романс» піддається структурно-семіотичному та психоаналітичному розгляду, зміст дамських романів співвідноситься із процесами гендерних трансформацій у сучасному суспільстві. Цікавими є і спостереження про специфіку російського романсу, про спроби перенести на російський ґрунт інтернаціональну формулу популярної белетристики, зіставлення жіночого роману і детективу, глянцевого журналу.

Таким чином, гендерна парадигма є надзвичайно продуктивною при дослідженні масової літератури. Гендер включається у вивчення різних рівнів жанротворення в популярній белетристиці: авторство, видавнича стратегія, рецепція, образна система тощо. Цей аспект дозволяє актуалізувати питання про літературний канон, про внутрішню ієрархію жанрів масової літератури, про співвідношення «жіночого» й «феміністичного» у художніх творах, про зв'язок жанрових інновацій зі змінами гендерного дискурсу сучасної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврикова И. Женский роман и женский детектив в современном литературном пространстве / Ирина Гаврикова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://natara.msk.ru/biblio/sborniki/andreevskie_chteniya/gavrikova.htm.
2. Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы / Лев Гудков, Борис Дубин, Витторио Страда. – М. : РГГУ, 1998. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.iek.edu.ru/publish/slcont.htm>.
3. Мукерджи Ч., Шадсон М. Новый взгляд на поп-культуру // Полигнозис. – 2000. – № 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sociologist.nm.ru/articles/mukerji_schudson_01.htm.
4. Пономарева Г. Женщина как «граница» в произведениях Александры Марининой // Пол. Гендер. Культура (немецкие и русские исследования). – М., 1999. – С. 181-191.
5. Савкина И. История Аси Каменской, которая хотела, да не смогла... (национальные особенности русского феминизма в детективах А. Марининой) / Ирина Савкина // Гендерные исследования. – № 13 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.gender.univer.kharkov.ua/gurnal/gurnal-13-10.pdf.
6. Таранова А.О. Детектив очима жінки / А.О. Таранова // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. статей / Відп. ред. В.А. Зарва. – Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. – Вип. XIV: Лінгвістика і літературознавство. – С. 231-239.
7. Трофимова Е. Феномен детективных романов Александры Марининой в культуре современной России / Елена Трофимова // Общественные науки и современность. – 2001. – № 4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ecsocman.edu.ru/images/pubs/2003/11/24/0000133244/tROFIMOWAx20e.i..pdf>.
8. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу» / Ганна Улюра // Слово і Час. – 2005. – № 3. – С. 65-71.
9. Усманова А. Гендерная проблематика в теории культуры // Введение в гендерные исследования. Ч.1.: Учебное пособие / Под ред. И. А. Жеребкиной – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 427-465.
10. Черняк М. «Наше все». Александра Маринина в зеркале современного иронического детектива / Мария Черняк // Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности: Сборник статей / Под ред. Е. И. Трофимовой. – М.: ИНИОН РАН, 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/cherniak.htm.
11. Cawelti, John G. Masculine Myths and Feminist Revisions: Some Thoughts on the Future of Popular Genres // Eye on the Future: Popular Culture Scholarship into the Twenty-First Century in Honor of Ray B. Browne / Ed. by Marilyn F. Motz, John G. Nachbar, Michael T. Marsden, Ronald J. Ambrosetty. – Bowling Green State University Popular Press, 1994. – P. 121-132.

12. Dudovitz, Resa L. *The Myth of Superwoman: Women's Bestsellers in France and the United States*, 1990. – London; New York: Routledge, 1990. – 224 p. – Bibliography: p. 193-202.
13. Gelder, Ken. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. – Abingdon: Routledge, 2004. – 192 p.
14. Gledhill, Christine. *Genre and Gender: The Case of Soap Opera // Representation: Cultural Representations and Signifying Practices / Edited by Stuart Hall*. – London, Sage/Open University, 1997. – P. 337-386.
15. Hollows, Joanne. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. – Manchester: Manchester University Press, 2000. – 240 p.
16. Modleski, Tania. *Femininity as Masquerade: A Feminist Approach to Mass Culture // Popular Culture: a Reader / Ed. By Raiford Guins and Omayra Zaragoza Cruz*. – Sage Publications Ltd, 2005. – P. 47-54.
17. Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. – London, New York: Routledge, 2007. – 176 pp.
18. Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
19. *Routledge international encyclopedia of women: global women's issues and knowledge / Edited by Cheri Kramarae, Dale Spender* – Routledge, 2000. – 2288 pp.
20. Swirski, Peter. *Popular and Highbrow Literature: A Comparative View // Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. – West Lafayette, Purdue UP. – 2003. – PP. 183-205.

Анотація

У статті розглядається проблема співвідношення гендеру і жанру при дослідженні масової літератури. Йдеться про подвійну маргіналізацію жіночих жанрів популярної белетристики як належних до царини масової літератури та за гендерною ознакою. Висвітлюється гендерний компонент при вивченні детективного жанру (жіночий детектив) та «романсу» (любовного роману).

Ключові слова: масова література, масова культура, жанр, гендер, популярна белетристика.

Аннотация

В статье рассмотрена проблема соотношения гендера и жанра при исследовании массовой литературы. Речь идет о двойной маргинализации женских жанров популярной беллетристике как принадлежащих сфере массовой литературы и по гендерному признаку. Освещается гендерный компонент при изучении детективного жанра («женский детектив») и «романса» (любовного романа).

Ключевые слова: массовая литература, массовая культура, жанр, гендер, популярная беллетристика.

Summary

The article deals with the problem of correlation of gender and genre while studying popular fiction. The double marginalization of women's genre as a part of popular art and

after gender criteria are discussed. The gender component in studies of the detective genre (women's crime fiction) and romance are highlighted.

Key words: mass literature, mass culture, genre, gender, popular fiction.