

31. Горленко В. Крестовский-псевдоним (Воспоминание) / В. Горленко // Русский архив. – 1897. – № 4. – С. 658–663.
32. Белецкий А.И. Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830–1860 гг. I–V / А.И. Белецкий. – Харьков, 1919. Отдел рукописей Института литературы НАН Украины, фонд 162, ед. сб. 519.
33. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 12-ти тт. – М.: Гослитиздат, 1948–1953.
34. Н.И. Романы и повести В. Крестовского, шесть томов. – СПб., 1859 / Н.И. // Отечественные записки. – 1859. – № 6. – С.102–112.
35. Крутікова Н.Є. Сторінки творчого життя. (Марко Вовчок в житті і праці) / Н.Є. Крутікова. – К.: Дніпро, 1965. – 390 с.

УДК 82+81'42-055.2

ФЕМІННИЙ ГЕНДЕР ЯК ЧИННИК ВИДІЛЕННЯ МАСИВУ “ЖІНОЧОЇ” ПРОЗИ: АРГУМЕНТИ PRO I CONTRA

Рижкова Г.М., к.філол.н.

Міністерство освіти і науки України

У статті здійснена спроба дати визначення поняттю "жіноча" проза, виділити й проаналізувати його основні складові компоненти.

Ключові слова: "жіноча" проза, "жіночий лист", "жіночий роман", "жанрові очікування", гендер.

Рижкова Г.Н. ФЕМИННЫЙ ГЕНДЕР КАК ФАКТОР ВЫДЕЛЕНИЯ МАССИВА “ЖЕНСКОЙ” ПРОЗЫ: АРГУМЕНТЫ PRO И CONTRA / Министерство образования и науки Украины, Украина.

В статье осуществлена попытка дать определение понятию «женская» проза, выделить и проанализировать его основные составляющие компоненты.

Ключевые слова: «женская» проза, «женское письмо», «женский роман», «жанровые ожидания», гендер.

Ryzhkova G.M. FEMALE GENDER AS A FACT OF FILE ALLOCATION OF “FEMALE” PROSE: ARGUMENTS PRO AND CONTRA / The Ministry of Education and sciences of Ukraine, Ukraine.

An attempt to define a concept of "female" prose, to allocate and analyse its basic making components are carried out in this article.

Keywords: "female" prose, "female letter", "female novel", "genre expectations", gender

“Жіноча” проза – це досить умовна назва того масиву вітчизняної літератури, що створюється в динаміці літературного процесу представницями жіночої статі, а отже, відображає не так тематику, проблематику, світоглядні риси, жанрово-стильові особливості творів, як гендерний чинник продукування певних художніх текстів. У той же час “жіноча” проза має й певну специфіку, що дозволяє виділяти цей шар літературного потоку в окремий ієрархічний рівень розвитку національної літератури.

У концептуальному плані “жіноча” проза та гомологічне їй поняття “жіночого письма” традиційно є майже синонімічними дефініціями якщо не “низькопробного”, то вже апіорі “слабкого” (слабшого від чоловічого – письма). Тому ті достатньо нечисленні дослідження, що стосуються “жіночої” прози і що можемо їх виділити в літературознавстві та критиці, як правило, відкриваються своєрідною конвенцією, тобто угодою дослідника з читачами на умовах певного наукового припущення.

Так, Н. Габріелян у статті “Єва – це означає “життя” (Проблема простору в сучасній російській “жіночій” прозі) [1] зразу ж підкреслює конвенціональний тип терміну “жіноча” проза, що, на її думку, стосується “прози, написаної жінками”. Поняття “жіноча” проза перебуває як носій певної семантики в опозиції дихотомічному йому поняттю “чоловіча” проза, що написана, відповідно, чоловіками. “При всьому вдаваному тавтологізму цих понять, – наголошує Н. Габріелян, – подібне уточнення дозволяє більш-менш запобігати деяким символічним пасткам, які закладені в словах “чоловіче” і “жіноче”. Ці поняття є в певній системі значеннєвих координат дефініціями не тільки біологічно-фізіологічного типу “жінка” та “чоловік”, а й оцінними, де “чоловіче” – це “верх”, “довершеність”, а “жіноче” – “низ”, “відсутність чи брак досконалості”.

Російська дослідниця в цьому сенсі цитує монографію американського психолога Ж. Чаплін, яка пише про “патріархальну парадигму” понять “маскулінного” і “фемінного”, котрим вповні властиві такі якості, як дихотомічність та ієрархічність: “Чоловіче” ототожнюється з духом, логосом, культурою, активністю, силою, раціональністю, світлом і таке ін., а “жіноче”, навпроти, – з матерією, хаосом, природою,

пасивністю, слабкістю, емоційністю, темрявою... Причому “чоловічий” символічний ряд розцінюється в цій парадигмі як більш значущий, більш цінний для людства і світу, ніж “жіночий”.

Це й породжує певні типові кліше в критичних розглядах та анотаціях, “родзинкою” яких є стереотипне заперечення приналежності письменниці N до “жіночої” прози, її “вищості” в порівнянні з “жіночим письмом”. Тобто й самі авторки, що номінально асоціюються з “жіночою” прозою, демонструють певне дистанціювання від неї, а критики, що пишуть про жінок-письменниць, часто також воліють виділити об’єкт свого аналізу з меж “дискредитованого” літературного масиву, яким постає “жіноча” проза в цьому сенсі. Така декларація, наприклад, присутня в анотації до двох романів С. Зарівни на обкладинці.

Б. Матіяш [2] пояснює подібне ставлення таким чином: “З’ява потужної лавини текстів жінок-авторок... видається мені певним симптомом. З одного боку, така потужна (кількісно) пропозиція жіночих голосів прорвала якщо не патріархальний, то напевно-таки маскулінний пласт письма... Із другого боку – попри сьогочасну “цілеспрямованість поступу”, перепрошую, начебто поступу жінок-письменниць, таке багатоголосе демонстрування різних взірців жіночого письма, його пропозиція часто є слабкою...”. Тобто тут імпліцитно присутня бінарна опозиція “кількості” та “якості”, де “жіноча” проза радше стосується першого шару, тобто вирізняється квантитативністю, а не, навпаки, квалітативністю.

При цьому радикально налаштовані авторки в руслі “жіночої” прози сповідують ті ж принципи, як одна з “корогв” жіночого руху в Україні, про котру М. Денисенко у статті “... Бути собі ціллю!” (феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської) [3] говорить: “І Кобилянська, і її Царівна обидві є: 1) ніщанками; 2) феміністками; 3) патріотками своєї батьківщини; 4) схильними до нарцисизму”. Можемо зіставити це твердження з оцінкою Н. Зборовської у статті “Феміністичний триптих Євгенії Кононенко” [4] наскрізного гендерного типу однієї з провідних фігур модерного “творчого вибуху” української літератури: “У жіночих образах Є. Кононенко представлено архетипічний образ бунтівної Ліліт, яка покидає ненависну патріархальну структуру, не оглядаючись ні на що”. Тут добре видно чітке акцентування революційного дискурсу певного масиву “жіночої прози”, педалювання феміністичних ідеологем.

А. Богданов [5] вважає, що американський фемінізм ментально є чужим пострадянському соціуму, адже в СРСР була реалізована модель, що її критик називає “вимушена” рівність”: “Більшість росіянок “заражені” крамольною для фемінізму думкою, що “чоловік теж людина”, а не просто лінива агресивна істота з іншої планети, якій ще треба позбавлятися своєї звіриної сутності”. Тому не дивно, що найбільш часто згадуваними в нас дискримінаційними явищами є “сімейна нерівність”, тобто робота працюючої жінки “на двох фронтах” – виробничому і домогосподарницькому, і насильство в сім’ї чи нерівність у статевих зносинах.

Нерівність же економічна в національних умовах має на увазі скоріше не характер меншої оплати за еквівалентну працю, а працю на менш престижних посадах з, відповідно, меншою платнею. Це породжує ефект “фемінної бідності”, котрий характеризується, як зауважує Є. Друзі [6], тим, що “жінки, які не мають матеріальної, соціальної і моральної підтримки, зіштовхуються з серйозними труднощами в справі забезпечення засобів існування...” Крім того, демонтаж планової економіки й запровадження ринкових механізмів господарювання в цілому створюють той же феномен, що був властивий для США: “Станом на 2000 рік, – наголошує В. Герасименко, – середні особисті доходи жінок становили лише 69 % особистих доходів чоловіків” [7, 53].

Тобто фемінізм має в своїй основі цілком закономірні чинники стимулювання, де домінує економічна нерівність. Але певна революційна ейфорія від ідеології фемінізму та боротьби за права фемінного гендеру в умовах “спадання” радикальної хвилі в Україні редукується з часом, що дає змогу М. Крупці констатувати в дослідженні “Художнє моделювання проблеми материнства та творчості в анти-романі Зборовської “Українська Реконкіста” [8]: “Сучасна жіноча проза стає менш епатажною та полемічною, відходить від ілюстрації конфлікту між статями, перестає демонструвати свою опозицію щодо літературного процесу”.

У цій тезі виділимо три принципових поняття – епатажність, полемічність та опозиційність. Виклик існуючому суспільному статус-кво і схильність до відстоювання свого життєвого кредо – ключові ознаки “жіночої” прози з акцентованими феміністичними інтенціями, звідки й епатаж, “матріархальна парадигма”, про яку мовилося вище, і принцип дзеркального перевертання ідеологем з різкою трансформацією уявлень про “верх” і “низ”. Ці інтенції можуть простягатися надто далеко, аж до створення “феміністичної утопії”, тобто бажаної феміністками свідомо чи несвідомо країни без чоловіків, як характеризує, наприклад, Г. Біберова [9] контекст поеми О. Забужко “Клітемнестра”, в якій поетизується вбивство власного чоловіка дружиною заради встановлення вищості фемінного гендеру.

Якщо для достатньо масованої появи радикально налаштованих жінок-авторок дуже природно звучать публіцистичні кліше “увірватися в літературу”, “заявити про нагальні потреби жінки”, “поборювати сексизм”, то менш радикально налаштовані письменниці можуть взагалі не звертати особливої уваги на “жіноче питання”, завдяки чому Н. Герасименко в статті “Особливості творчої манери Ірен

Роздобудько” [10] наголошує: “У творах Ірен Роздобудько немає притаманного жіночим романам (чи романам, написаним жінками) самоутвердження авторки як жінки через мову. Зрештою, відсутнє в їх творах і чоловіче самоутвердження. Герої І. Роздобудько “лінгвобезстатеві”.

Як бачимо, у процитованому дослідженні робиться спроба створити типологію “жіночої” прози – це, по-перше, суто жіночі за жанровими моделями романи, по-друге, твори, написані жінками, – а також визначаються ключові ознаки ідейної, так би мовити, “жіночої” прози і прози, що, попри авторство жінки, не може бути стовідсотково асоційована з жіночою. У перших двох випадках художньою домінантою є лінгвальне самоутвердження, форсування тем “війни між статями”, виразні феміністичні мотиви, про які Н. Зборовська в монографії “Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків” [11] каже, що “феміністична проблема – проблема самозвільнення і самоствердження жінки, проблема духовної жіночої свободи, – є проблемою власного жіночого вибору, жіночого волевиявлення”, в останньому – певний відхід від проблем гендеру, як фемінного, так і маскулінного, індиференція до самоутвердження в царині літератури, вирішення суто художніх завдань без ідеологічних, інспірованих феміністичною теорією й практикою, надзавдань.

Такий розподіл багато в чому породжується спробою вийти за надто жорсткі рамки “фемінного дискурсу”, адже російська дослідниця Є. Трофимова декларує ту ж тезу, про яку ми вже говорили вище: “... У культурі, що склалася, “жіноче” й “чоловіче” є не тільки біологічним визначенням, а й оцінним” [12, с. 147], тобто жінка-авторка та її твір – це, без застережень, щось нижче за загальнолітературне, під чим розуміється маскуліне, без будь-яких застережень якісне. Компромісна дефініція “жіночої” прози, що її дає Є. Трофимова є спробою подолати цю надто радикальну полярну протиставленість: “Під “жіночою літературою” ми будемо розуміти те, що написане жінкою. Звичайно, не кожна жінка – феміністка, але кожна письменниця жінка”. Інакше кажучи, “жіночий роман”, “твір з феміністичними ідеологемами” – лише окремі випадки “жіночої” прози, яка розширювально тлумачиться як література, написана жінкою, тобто апіорі авторство жінки означає вирішення саме жіночих проблем, але аж ніяк не “лінгвобезстатеве”, за виразом Н. Герасименко [10], безвідносно до фемінного гендеру творче начало.

Чоловік-письменник у межах “патріархальної парадигми” – це, як правило, носій загального, глобального, універсального, тоді як жінка-авторка, за зауваженням Н. Габріелян, відображає переважним чином “приватне, специфічне, статеве” [1, с. 38], що, у свою чергу, є відображенням динамічних стереотипів, які асоціюються з чоловіком та жінкою. Чоловіче “его” – це активний суб’єкт статевого начала, тоді як жінка – пасивний об’єкт “полювання” на її тіло, споживання задоволення її тілесною привабливістю, що реалізується через символику мисливця і здобичі, хижака й жертви.

Звідси характерні особливості такого, наприклад, надзвичайно показового жанру, як “жіночий роман”. “Жіноча” проза з приглушеним чи відсутнім феміністичним дискурсом у Н. Герасименко [10] описується “від протилежного”: “Відсутність “тілесних” деталей, спрощених схем і чіткого хепі-енду”, тобто “жіночий роман” – це, якщо розвернути тезу на сто вісімдесят градусів: по-перше, педалювання плотського, тілесного, сексуального; по-друге, певний перелік стереотипних сюжетних і образних схем; по-третє, достатньо жорстка співвіднесеність з “маскультом”, звідки хепі-енд і ж еротика, що в “серйозній” літературі майже відсутня чи редукується більш масштабними завданнями художності.

Хоча при цьому дослідниця досить спрощено підходить до поняття “жіночого роману”, який водночас вона зближує і з “жіночою” прозою взагалі: для неї “жіночий роман” – це винятково царина “масової літератури”, що актуально лише для так званого “мейнстріму”, але “не працює” в межах більш елітарно спрямованої літератури, наприклад, постмодерністського роману з його запозиченнями з “масової літератури”. Але навіть і канонічний “жіночий роман” не має тих концентрованих ознак “тілесного”, що властиві іншому піджанрові “маскульту” – еротичному роману.

Останній жанр С. Бук у статті “Сповідь механічного секс-апельсина” [13], маючи на увазі тексти автора-чоловіка (Ю. Винничука), визначає так: “Відверті сцени, детальні описи поз та ерогенних зон – те, чого, на думку критиків, до недавнього часу так не вистачало сучасній українській літературі, – тепер заповнюють твори, які мають амбіції стати культовими або принаймні популярними”. Насправді класичний “жіночий роман” має еротичу лише доволі “прохідним” елементом сюжету, в якому значно важливішими моментами є, “казка” про чарівне кохання та заміжжя як хепі-енд.

При цьому дуже актуальним саме для “жіночого роману”, що є лише одним з рівнів “жіночої” прози, є не менш актуальна для нього фігура “справжнього чоловіка”, котрий водночас є і казковим персонажем, і певною омріяною міфологемою, адже для останніх десятиліть, як наголошує Л. Таран у статті “Жінка і чоловік на межі епох” [14]. “Крива кохання” на прикладі роману Надії Тубальцевої “Визига потьмутороканськи”, “конструкти “мужність” і “жіночість” піддаються суттєвій деформації.., аж до розмов про “фемінізацію” чоловіків, хоча насправді можна говорити лише “про інфантилізацію чоловіка”. Тобто відбувається редукція маскулінного й фемінного начал, що на рівні моди, наприклад, породжує такий стиль, як “унісекс”, а на рівні поведінкових стереотипів максимально стирає межі між статями у плані поводження жінок і чоловіків у соціальних групах, особливо молодіжних як найбільш “просунутих”.

“Жіночий роман” же достатньо помітно ігнорує ці процеси, керуючись архаїчними архетипами реалізації жіночих мрій. Якщо згадати класичну працю В. Проппа “Морфологія казки” [15], то з семи груп персонажів, що їх виділяє фольклорист, – 1) протагоністи; 2) антагоністи (шкідники); 3) ті, хто дарують протагоністам магичні здібності чи речі; 4) помічники; 5) персонаж, якого шукає протагоніст (зазвичай це наречена); 6) персонаж-посередник, той, хто направляє пошуки героя; 7) обманний герой, – то протагоністами “жіночого роману” є “він” і “вона”, котрі долають часто-густо непереборні перешкоди, щоб у підсумку поєднатись у сім’ю, любовний союз.

“Жіноча” проза в цьому сенсі – ширше явище, ніж “жіночий роман”, тому що пошуки нареченого тут здебільшого є невдалими чи надто важкими, а жінка зазвичай є самотньою чи має значні проблеми в інтимній сфері, інакше кажучи, маємо не казку, не підігнану під певні шаблонні уявлення жанрову схему, а концентровану навколишню реальність, тоді як казкова генологічна парадигма, за зауваженням С. Лазутіна [16], “полягає в своєрідному поєднанні в ній реального та вигаданого”, “в основі естетики казки – незвичайне і розважальне”.

Російська дослідниця О. Вайнштейн [17], характеризуючи “жіночий роман” та супутні жанри, що їх вона об’єднує під доволі саркастичною в семантичному плані рубрикою “рожева белетристика”, чітко протиставляє “жіночу літературу” феміністичного дискурсу та “жіночий роман”, “лав сторі”, “дамський роман”: “Зараз “рожева” словесність багато в чому є ідеологічним опонентом феміністичній літературі, підтримуючи ті штампи по відношенню до жінок, які розхитує фемінізм” [17, с. 9]. “Дамський роман”, як гадає О. Вайнштейн, “при всіх відхиленнях у відверту еротику”, в основному своєму змісті “залишається пуритським, консервативним, орієнтованим на традиційні чесноти”.

У цьому сенсі можна вжити поняття “жанрові очікування”, що постійно задовольняють запити читачів отримати продукт із заздалегідь визначеними характеристиками. М. Тугушева [18], яка розглядає “жіночий роман” у діахронії, зазначає, навіть статево розкута героїня популярних у 1970-ті рр. романів американки Ж. С’юзен, у підсумку мріє про добродійний буржуазний шлюб, а “в 80-ті роки “love story” все частіше дає крен у бік “традиційної” моралі”. Поняття “традиційного” тут – це практично те ж саме, що й “патріархальне”, заломлене на вищість чоловіка над жінкою, мотивовану не тільки ментально, а й соціально-економічно.

Т. Морозова у статті “Після довгого стримування. Еволюція російського любовного роману” [19] наводить таку типологію жіночого роману на Заході:

- 1) “червоний”, “де пристрасть кипить, буяє і навіть виплескується”;
- 2) “рожевий”, де “до приходу пристрасті жах як романтично, довершено і красиво, а головне – чоловік у ролі прохача, напіввідота – приємно!”;
- 3) змішані – любовно-історичні, любовно-детективні і таке інше.

В основі “рожевої белетристики” майже нав’язливо реалізований сюжетний каркас з використанням архетипів “Попелюшка” і “принц”. На заваді героїв стоять певні перешкоди, що долаються з певними стандартизованими перипетіями, у фіналі ж нас очікує екстатичне злиття двох тіл чи, що більше відповідає заявленій сюжетній схемі, весілля. Тобто до такого типу архітекτονіки чітко підходить термін В. Проппа “морфологія [тексту]” з взаємозамінними “блоками”, адже “всі чарівні казки однотипні за своєю побудовою”.

Інша дослідниця “жіночого роману” Є. Максимова [20], характеризуючи підвид “дамської белетристики” – “романи шаленої пристрасті” (у Т. Морозової – “червоні”), говорить також про архетипи матері-землі й “деміурга, культурного героя”, що запліднює жіноче лоно (спраглу землю), досягаючи тим самим вселенської гармонії. Крім того, виділяються архетипи “верху” і “низу”, де роль низу відіграє жінка. У той же час жінка-героїня не бажає бути тільки коханкою, сексуальним партнером, прагнучи рівноправності, емансипації, створення гармонійного союзу під знаком егалітаризму, що вносить у канонічний “жіночий роман” риси феміністичного дискурсу, але приглушені базовою його ознакою – консерватизмом, патріархальною ієрархічністю розстановки персонажів.

Тепер можемо визначити опозиційність цих рис “жіночого роману” в межах мейнстріму роману з феміністичним модусом: останній якраз жорстко опонує спробам тлумачити жінку як архетипічну міфологему “низу”, маючи інтенції до вищості жінки над чоловіком, героїня феміністичного роману невдоволена функцією “сексуального інструменту”, “знаряддя чоловічого задоволення”, “пасивного об’єкту сексуальних домагань”, але досягає цим, як правило, не рівності, а самотності, позаяк сексисти (чоловіки-шовіністи) просто ігнорують подібного роду жінку-“емансипе”, орієнтуючись на так званих “кішечок, сексапільних красунь”. Останніх феміністки з більш чи менш акцентованою люттю ненавидять як внутрішнього ворога власного радикально рецепіюваного гендеру.

Інакше кажучи, “жіноча література” не має ідейної та художньої єдності. Хоча в ній є й інтегральне начало. Йй, як переконливо доводить М. Рюткенен у статті “Гендер і література: проблема “жіночого письма” і “жіночого читання” [21], властивий так званий гендер: “Під гендером ми розуміємо

соціокультурну конструкцію і розмежовуємо поняття “гендер” (gender - соціальна стать) і “стать” (sex – біологічна стать). Гендер створюється у відношенні до соціокультурної ситуації в суспільстві, яка зумовлює одні риси як жіночі, а інші як маскуліні. Ми соціалізуємося в чоловіків і жінок. Це дуже складний процес розвитку людини в члена суспільства й соціокультурного середовища, де важливу роль відіграє засвоєння дитиною мови”.

Отже, “жіноча” проза – поняття не просто неоднозначне, а багато в чому оцінне, йому властиві максимально віддалені акценти в характеризванні, хоча переважна більшість цих оцінок породжені певним вакуумом дослідження феномену “жіночої літератури”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Габриэлян Н. Ева – значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской «женской» прозе) /Н. Габриэлян // Вопросы литературы. – 1996. – июль-август. – С. 38.
2. Матіяш Б. Міти й мітології HERSTORIES / Б. Матіяш// Критика. – 2006. – № 9. – С. 14-16.
3. Денисенко М. “... Бути собі ціллю!” (феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської) /М. Денисенко// Слово і час. – 1997. – № 5-6. – С. 48-52.
4. Зборовська Н. Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської тематики : рецензія / Н. Зборовська //Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 57-68.
5. Богданов А. Доигрались... до литературы. Женская фэнтези в России нового тысячелетия /А. Богданов// Литературная учёба. – 2002. – май-июнь. – С. 44-58.
6. Друзь Е.С. Социальное положение женщины в обществе/ Е.С. Друзь. – Харьков: Консум, 2001. – 424 с.
7. Герасименко В. Гендерні особливості рівня життя населення України /В. Герасименко// Формування гендерного паритету в контексті сучасної соціально-економічної перспективи: Матеріали міжнародної наукової конференції (м. Київ, 5-7 грудня 2002 р.). – К.: Український інститут соціальних досліджень, 2002. – С. 52-55.
8. Крупка М. Художнє моделювання проблеми материнства та творчості в анти-романі Зборовської “Українська Реконкіста” /М. Крупка// Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 12-17.
9. Біберова Г. Месниця? Зрадниця? Феміністка? Міф про Клітемнестру в поезії Оксани Забужко /Г. Біберова// Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 53-63.
10. Герасименко Н. Особливості творчої манери Ірен Роздобудько /Н. Герасименко// Слово і час. – 2005. – № 11. – С. 36-39.
11. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків/ Н. Зборовська. – Львів: Літопис, 1999. – 336 с.
12. Трофимова Е.И. Женская литература и книгоиздание в современной России / Е.И. Трофимова// Общественные науки и современность. – 1998. – № 5. – С. 147-156.
13. Бук С. Сповідь механічного секс-апельсина /С. Бук// Критика. – 2005. – № 11. – С. 23.
14. Таран Л. Жінка і чоловік на межі епох. “Крива кохання” на прикладі роману Надії Тубальцевої “Визига по-тмутороканськи” /Л. Таран// Кур’єр Кривбасу. – 2006. – грудень (№ 205). – С. 166-179.
15. Пропп В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
16. Лазутин С.Г. Поэтика удивительного в сказках /С.Г. Лазутин// Вопросы литературы и фольклора. – Воронеж: Издательство Воронежского ун-та, 1973. – С. 167-180.
17. Вайнштейн О. «Розовая» беллетристика: вчера и сегодня /О. Вайнштейн // Книжное обозрение. – 1996. – № 25. – С. 9.
18. Тугушева М. Замыкание разомкнутого круга (Кое-что о «женской» литературе) /М. Тугушева// Иностранная литература. – 1985. – № 12. – С. 175-181.
19. Морозова Т. После долгого воздержания. Эволюция российского любовного романа /Т. Морозова// Дружба народов. – 1997. – № 9. – С. 177-184.
20. Максимова Е. Фольклорный подтекст дамского романа /Е. Максимова// Книжное обозрение. – 1996. – № 25. – С. 9-10.
21. Рюткэнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» /М. Рюткэнен// Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 5-17.