Санкт-Петербургский государственный университет

**Шустикова Анна Германовна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Языковая репрезентация автора в романтическом фэнтези XXI в.: гендерный аспект**

**Уровень образования: магистратура**

**Направление 45.04.02 «Лингвистика»**

**Основная образовательная программа ВМ.5621. «Русский язык»**

Научный руководитель:

доцент, Кафедра русского языка,

Митрофанова Ирина Анатольевна

Рецензент:

доцент, Кафедра социальных технологий и массовых коммуникаций в спорте,

ФГБОУ ВО «Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья имени П.Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург»,

Бердышева Наталья Юрьевна

Санкт-Петербург

2023

**СОДЕРЖАНИЕ:**

[**Введение** 3](#_Toc135743733)

[**Первая глава. Гендер и гендерные исследования** 7](#_Toc135743734)

[**1.1 Возникновение и развитие понятия «гендер»** 7](#_Toc135743735)

[**1.2 Гендерные исследования** 10](#_Toc135743736)

[**1.3**  **Гендерный аспект в языке** 17](#_Toc135743737)

[**1.4 Отражение специфики «мужского» и «женского» в языке и литературе** 21](#_Toc135743738)

[**Общие выводы к главе:** 27](#_Toc135743739)

[**Вторая глава. Проблема репрезентации «автора» и «читателя» в филологической науке** 29](#_Toc135743740)

[**2.1 Образ автора и образ читателя** 30](#_Toc135743741)

[**2.2 Проблема языковой и текстовой экспликации категорий адресата и адресанта** 40](#_Toc135743742)

[**2.3 Гендерный анализ категорий адресанта и адресата в тексте** 41](#_Toc135743743)

[**Общие выводы к главе:** 44](#_Toc135743744)

[**Третья глава. Способы гендерной репрезентации абстрактного автора в текстах романтического фэнтези** 47](#_Toc135743745)

[**3.1 Романтическое фэнтези как жанр массовой литературы** 47](#_Toc135743746)

[**3.2 Методы лингвистического анализа** 51](#_Toc135743747)

[**3.3 Эксплицитные средства гендерной вербализации категории автора** 52](#_Toc135743748)

[**3.4 Имплицитные средства вербализации авторской фигуры с точки зрения гендера** 66](#_Toc135743749)

[**Общие выводы к главе:** 71](#_Toc135743750)

[**Заключение** 73](#_Toc135743751)

[**Список используемой литературы:** 77](#_Toc135743752)

# **Введение**

Триада «автор – текст – читатель» привлекает внимание исследователей уже давно. Первые работы на данную тему появились еще в Древней Греции, а пик дискуссий об образе автора и образе читателя пришелся на прошлое столетие, когда были написаны феноменальные работы М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Б.О. Кормана, У. Эко, М. Фуко, Р. Барта, посвященные этому вопросу. Парадигма постмодернизма оставила практически на периферии фигуру автора, направив внимание на текст как на самостоятельную категорию, на фигуру читателя и на взаимоотношения текста и читателя [Бурмистрова, 2013].

Однако в начале XXI в. интерес к проблематике категории автора возродился, а новые научные открытия в разных гуманитарных областях позволили рассматривать ее под принципиально новым углом. Так, особенно популярно сегодня изучение авторской фигуры с точки зрения гендера.

Появившийся в начале 90-х гг. в отечественной науке термин «гендер», т.е. социальный пол человека, стал точкой соприкосновения и пересечения культурологии, социологии, психологии, философии и филологии. Открытие гендера как феномена серьезно повлияло на антропоцентризм филологической науки, так как применение гендерного анализа позволило углубить уже имеющиеся знания об языковой личности, расширить представление о ее культурно-национальных, социальных, ментальных особенностях.

Если первые работы по гендерной лингвистике были направлены на анализ именно живой разговорной речи (например, цель показать вербализацию гендерных особенностей в языке мужчин и женщин реализована в трудах Е.И. Горошко, Е.А. Земской, М.А. Китайгородской и т.д.), то постепенно исследователей начало привлекать изучение гендера в письменном тексте, и, следовательно, фигура автора как заложника определенной гендерной идентичности.

Работ, в которых последовательно рассматривается гендер в художественном дискурсе, на сегодняшний день написано много: гендер может восприниматься как ключ к познанию творчества одного автора, целого художественного направления или эпохи. Например, большое количество статей посвящено выражению гендера в романах Достоевского: «Гендерологические искания Ф.М. Достоевского в творчестве докаторжного периода» Н.А. Макаричева, «Образная система романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание” в гендерном аспекте» А.П. Власкина. Е.В. Суркова отмечает возросший интерес исследователей к гендерной репрезентации авторской фигуры в массовой литературе [Суркова, 2005], так, серьезное исследование языковой личности автора в детективных романах с позиций гендерологии было проведено Т.В. Овсиенко [Овсиенко, 2010].

Анализируя уже существующие работы, мы отметили характерную особенность: в них скорее диагностируется авторская принадлежность к тому или иному гендеру. Исследователи обращают внимание исключительно на автора как реальную личность, чей пол уже известен. Это находит отражение в диссертациях Л.В. Балакиной, Е.В. Сурковой, О.М. Холомеенко, А.М. Шабановой, в статьях О.В. Пензиной, О.В. Пермяковой, Г.А. Пушкарь, И.А. Шидловской и др. Однако, на наш взгляд, изучение категории автора осуществлено недостаточно.

Благодаря научным исканиям прошлого века, в науке закрепился термин «образ автора», введенный В.В. Виноградовым и позже осмысленный его преемниками. Под образом автора Г.В. Степановым понимается сложная категория, соединяющая в себе несколько параллельно существующих уровней адресации и позволяющая сконструировать разные элементы художественной структуры произведения. Таким образом, образ автора включает в себя реального автора (историческую личность), эксплицитного или эксплицированного автора (фигуру, влившуюся в текст и ставшую его непосредственным участником), имплицитного или абстрактного автора (антропоморфную субстанцию, являющуюся создателем текста, незримо присутствующую в тексте и инициирующую многоуровневый диалог с читателем).

Если реальный автор и автор эксплицитный, ставший действующим персонажем художественного мира и анализирующийся наравне с героями, с позиций гендерной лингвистики изучаются, то абстрактный автор остается на периферии научно-исследовательского внимания. Именно поэтому в представленной работе мы обращаемся к категории абстрактного или имплицитного автора, пытаясь проанализировать ее с точки зрения гендерной теории.

Главная цель заключается в установлении способов гендерной репрезентации фигуры именно абстрактного автора в текстах романтического фэнтези. Отметим, что термины «абстрактный автор» и «имплицитный автор», которые были введены в научный обиход В. Шмидом, употребляются в данной работе как синонимы.

Поставленная цель достигается решением следующих исследовательских задач:

1. уточнить понятие гендера в отечественной науке;

2) проследить развитие гендерной лингвистике, проанализировать существующие методики, способствующие вербальной репрезентации языковой личности говорящего и пишущего;

3) создать классификацию языковых и текстовых единиц, выражающих категорию имплицитного или абстрактного автора, опираясь на уже существующую теоретическую базу;

4) определить гендерные доминанты, формирующие пространство художественного текста в романтическом фэнтези.

Таким образом, объектом изучения выступает категория абстрактного или имплицитного автора в текстах романтического фэнтези; предметом исследования являются гендерные и психологические маркеры, позволяющие сформировать представление об имплицитном авторе.

Актуальность данного исследования обусловлена несколькими выше названными аспектами: во-первых, недостаточной степенью изученности гендерной проблематики массовой литературы и, в частности, романтического фэнтези; во-вторых, повышенным интересом к категории автора в художественном тексте. Новизна же представленной работы заключается в концентрации нашего интереса на фигуре имплицитного автора. Практическая ценность работы состоит в возможности дальнейшего применения разработанной нами классификации, позволяющей сфокусироваться на вербализации имплицитного автора.

Данная ВКР выполнена на материале русского языка. Источниками для исследования послужили роман Юлии Шкутовой «Моя лесная фея» и роман Алекс Найт «Истинная для Грифона». Оба текста относятся к романтическому фэнтези (специфическому, но крайне популярному жанру в России XXI в.) и были напечатаны в 2021 году.

Основные методы, легшие в основу исследования: метод сплошной выборки, метод лингвистического анализа, метод классификации и систематизации, герменевтический метод.

В процессе написания ВКР мы опирались на работы по гендерной лингвистике (O.A. Ворониной, Е.И. Горошко, A.B. Кирилиной, Д. Таннен и т.д.), по литературоведению и герменевтике (М.М. Бахтин, А.А. Белецкий, Б.О. Корман, Ю.М. Лотман и т.д.), по теории коммуникации между автором и читателем (Е.И. Бударагина, Ю.И. Левин, И.Д. Чаплыгина и т.д.).

Предложенная работа состоит из нескольких частей: Введения, трех в глав с выводами для каждой из них, Заключения, Списка литературы.

# **Первая глава. Гендер и гендерные исследования**

Гендер и его значение до сих пор являются предметами научной дискуссии, часто подвергающимися критике. Эта область особенно уязвима в российском обществе, где многие острые гендерные вопросы не получают должного освещения, хотя понятие гендера знакомо отечественной науке с 1990-х гг., а в мировом дискурсе социокультурное значение гендер обрел уже во второй половине двадцатого столетия. До сих пор во многих существующих монографиях и статьях, посвященных гендерному вопросу, можно прочитать, что гендерные исследования – это молодой виток гуманитарного знания (такая трактовка, например, встречается в статье М.Ю. Товкес «Лингвистические средства конструирования феминной идентичности: на материале современной английской лексикографии»), вместе с тем это кросс-культурное направление очень популярно. А его перспективы привлекают ученых из разных областей знания.

Первая глава данной работы является кратким экскурсом в историю гендерных исследований: в ней будут уточнены используемые нами термины (например, подробно разобрано соотношение понятий «гендер» и «пол»), проанализированы работы, играющие ключевую роль в создании теоретической базы гендерной теории. В последней части главы мы обратимся к гендерной лингвистике, к ее методам и задачам.

# **1.1 Возникновение и развитие понятия «гендер»**

Гендер переводится с латинского как ‘род’, и именно в таком значении он функционировал в лексикографических изданиях, написанных на английском языке. Свое второе значение термин обрел лишь в 1950-х гг. с появлением теории социального конструктивизма, в основе которой лежат не естественные биологические признаки, а культурные интерпретации пола.

Ключевая роль в ее создании принадлежит Т. Парсону, рассмотревшему человека как продукт социализации. По Т. Парсону, колоссальное давление на индивида оказывает общество, в котором он воспитывается и проходит социальную адаптацию. Во всех общественных группах распределены социальные роли, они достаются новым членам социума и затем позволяют пройти обряд инициации в конкретном обществе [Кириллина, 2001].

Идея Парсона была подхвачена, и в 1968 г. американский психоаналитик Р. Столлер опубликовал программную работу под названием «Пол и гендер». Его монография в значительной степени повлияла на повестку социально-культурного дискурса второй половины ХХ в. Ученый отмечал, что кроме биологического пола на человека влияет множество факторов, способствующих его развитию. Это наблюдение позволило Столлеру ввести термин «гендерное самосознание», с помощью которого он разграничил культурный и биологический пол. Таким образом, пол (sex), по мнению психолога, должен был изучаться биологами и физиологами, тогда как культурологи и социологи должны были обратить свое внимание на гендер (gender) [Пушкарева, 2005].

Парсон, Гоффман и Столлер были первопроходцами в гендерном вопросе, именно они нащупали многие проблемы, к которым подкрадывались на протяжении всего ХХ в. сексологи и физиологи. Но наиболее целостно к вопросу формирования пола подошел их коллега – американский исследователь Дж. Мани. И для гендерных исследований ключевую роль играет разработанная им характеристика пола как многокомпонентного целого [Бутовская, 2015].

Пол, по представлениям Мани, включает в себя восемь составных элементов: шесть биологических, один психологический и один социологический.

В работе Мани впервые самоидентификация (психологический признак, включающий в себя отождествление себя с тем или иным полом и принятие в себе мужских или женских признаков) и воспитание стали предметом рассмотрения и были включены в процесс формирования половых особенностей. Мысль ученого подхватила социолог Э. Оукли. Она описала пол как естественную, природную характеристику. Гендер же появляется только с впитыванием культурно-социальных норм, пониманием выдвинутых социумом рамок и предопределяется их степенью влияния на мышление и менталитет индивида [Агинская, Баразгова, 2008].

Таким образом, изучая разные формы общества, сравнивая их, ученые пришли к выводу, что на развитие и поведение человека биологические и физиологические параметры влияют в такой же степени, как исторические и социальные, так как в каждом культурном сообществе есть определенный набор характеристик, которые стараются привить индивиду. Так в исследовательский аппарат вошел термин «гендер».

На сегодняшний день гендер принято понимать как выражение структурных и идеологических межполовых отношений в рамках общественного пространства, поэтому очень важно с какой точки зрения мы обратимся к данному понятию. Например, под гендером можно понимать: социальный институт, социально достигаемый и одобряемый статус, закрепленная и пропагандируемая система ценностей и т.д.

В нашей работе будет использовано определение, представленное в монографии «Антропология пола», так как оно представляется нам наиболее полным. Гендер – это «социальный конструкт, обозначающий социальные аспекты взаимоотношений между полами; в психологии и социологии под этим термином понимают психологические и поведенческие характеристики, отличающие мужчин от женщин» [Бутовская, 2013, с. 237].

Рассмотрение гендера как конструкта позволяет выделить не только набор характеристик симптоматичных для одного конкретного пола, а говорить о нем как об институте, состоящим из множества взаимосвязанных между собой компонентов: гендерной идентичности – субъективного восприятия собственной половой принадлежности; гендерных убеждений – признания или отрицания доминирующей в обществе гендерной иерархии и идеологии, гендерной самопрезентации основанной на гендерном, брачном, репродуктивного статусах.

На наш взгляд, специального комментария требует вопрос о количестве полов. Европейская культура до ХХ в. признавала только два пола: мужской и женский. Вместе с тем, в иных культурах давно (индейской, тайской, филиппинской и т.д.) принимается большее количество полов, так как у их представителей мужские и женские признаки часто соединяются в одном теле – это явление получило название интерсексуальность [Бутовская, 2015].

И.А. Жеребкина, представительница украинской феминологической школы, пишет, что в современной науке принято выделять как минимум пять полов: женский, мужской, гетеросексуальный, гомосексуальный и транссексуальный, каждый из них является самостоятельной единицей для изучения [Введение в гендерные исследования, 2001].

Несмотря на это, в нашем исследовании акцент сделан лишь на проявлении мужского и женского гендера, что связано со спецификой изучаемого нами материала.

# **1.2 Гендерные исследования**

Вынесенный в заглавие термин (*гендерные исследования*) многозначен и может трактоваться в широком и узком смысле. Узкое значение предполагает рассматривать гендерные различия как социальный конструкт. В широком смысле под гендерными исследованиями понимаются исследования разной теоретической направленности и включающие в себя такие дисциплины как социология, культурология, психология, антропологии, философия и т.д. Широкая дефиниция имеет большее распространение, именно указанное значение мы используем в нашей работе.

Прежде всего, говоря о гендерных исследованиях необходимо дифференцировать «женские» исследования и собственно гендерные исследования: данные направления возникли практически в одно время и развивались параллельно, о чем было написано ранее, кроме того, интегрирование феминисткой повестки в гуманитарный дискурс расширил сферу гендерной теории.

Гендерные исследования не сразу превратились в самостоятельную дисциплину, в то время как термин «гендер» был необходим науке ХХ в., ведь именно он позволял определить роль человека в обществе, не акцентируя при этом половые признаки. Поэтому гендер стал очень популярен именно в «женских» исследованиях (многие даже начинают историю гендерных теорий именно с этого момента). В «женских» или «феминистских» исследованиях гендер воспринимался как синоним исключительно женского опыта, мужской же опыт не котировался.

Н.Л. Пушкарева отмечает: «Термин «гендер» употреблялся в тех случаях, когда речь шла о социальных, культурных, психологических аспектах «женского» в сравнении с «мужским», то есть «при выделении всего того, что формирует черты, нормы, стереотипы, роли, типичные и желаемые для тех, кого общество определяет как женщин» [Пушкарева, 2009, с.78]. Однако постепенно гендерные исследования обособились от академического феминизма и гендер получил новую дефиницию.

Термин гендер, как было указано ранее, возник в 1958 г., но интересу к биологическому полу и социальным рамкам, формирующим личность, во многом поспособствовал массовый всплеск феминизма второй половины ХХ в., в результате которого произошла серьезная трансформация понятий «мужское» и «женское».

Прежде всего, целью борющихся за женские права было сделать женщину «видимой», показать ее место в обществе, культуре и истории. Однако говорить о женской роли было недостаточным, ведь за гранью научного дискурса оставался уникальный женский опыт, радикально отличающийся от мужского, считавшегося универсальным и рациональным и положенного в основание всех социологических и антропологических теорий. Для подробного изучения жизни женщины в американских университетах была создана самостоятельная дисциплина, получившая говорящее название «женские» (или «феминистские») исследования [Введение в гендерные исследования, 2001].

Возникший в это же время в научном дискурсе термин «гендер» прижился в «женских» исследованиях. Причина этого, по мнению Дж. Скотт, заключается в том, что гендер понимался как что-то нейтральное, тогда как упоминание пола в контексте «женских» исследований могло звучать вызывающе [Scott, 2007].

Н.Л. Пушкарева отмечает, что под гендером в работах ученых-феминисток понимался набор психологических и социокультурных аспектов, свойственный «женскому» и несвойственный «мужскому». Поэтому для раннего этапа гендерных исследований автор использовала номинацию «феминологический». Связано это с тем, что в 1970-х гг. гендерные исследования еще не отделились в самостоятельную дисциплину, а их зачатки появились именно в рамках академического феминизма. И успехи, достигнутые в области научного знания с помощью нового метода, были очевидны. Пушкарева подчеркивает, например, что, во-первых, была достигнута основная задача – женские имена стали узнаваемы, а заслуги женщин в истории, науке и культуре преданы гласности; во-вторых, предметом всеобщей дискуссии стало различие полов, этот фактор начал учитываться в традиционном социальном и социально-стратификационном анализах; были разрушены многие мифы и стереотипы, укоренившееся в патриархальном обществе и многое другое [Пушкарева, 2005].

Основательницы «женских исследований» активно изучали вопросы сексизма, гендерных ролей, стереотипов, укрепившихся в сознании и в коммуникативных практиках, а затем, опираясь на гипотезу лингвистической относительности Сепира-Уорфа, обратили внимание на заложенные в языке конструкции, формирующие определенное отношение к женщинам в обществе [Кириллина, Томская, 2005].

Ключевой работой, позволившей говорить о сексизме в языке, стало совместное исследование Р. Холл и Б. Сандлера, посвященное вербальным стратегиям и невербальным методикам в образовании студентов и студенток [Hall, Sandler, 1982]. Система образования США последних десятилетий ХХ в. пережила серьезную реформацию: количество студентов увеличилось, а половое, этническое и социальное разнообразие выросло. Однако ученых поразили данные из высших учебных заведений, свидетельствующие о значительном преимуществе в успеваемости молодых людей над девушками. В процессе изучения этой проблемы авторы пришли к выводу, что низкие показатели студенток связаны с социокультурной и речевой парадигмами, заложницами которых оказались обучающиеся.

Так, преподаватели склонны не дослушивать до конца или перебивать представительниц женского пола, подшучивать над ними, обращаясь к юношам, обесценивая таким образом интеллектуальные способности девушек.

Кроме того, речь профессоров, незаметно для них самих, была наполнена мизогинными конструкциями, например, они подчеркивали пол или цвет волос учениц ("My God, you're as incompetent as my wife! Go home where you belong!") [Hall, Sandler, 1982]. Таким образом, оказавшись в уязвимом положении, девушки просто не могли чувствовать себя защищенно и комфортно, чтобы демонстрировать свои знания.

Изучение гендерного аспекта до сих пор невозможно без методологии, которую разработали в русле «феминисткого» направления: язык анализировался не только с позиций лингвистики, но и с точки зрения социальной стратификации, исторической парадигмы, психологии.

Постепенно гендерные исследования превратились в самостоятельную дисциплину: в 1975 г. Н. Дэвис отметила, что интерес к исторически угнетаемому полу не предполагает фокусирования только на нем, и цель гендерных исследований шире: понять значение полов, изучить половые роли, парадигму их формирования, постигнуть вопросы, связанные с сексуальными практиками в мировых традициях. Задача же «женских» исследований заключается в том, чтобы стимулировать общественный интерес к гендерному аспекту [Scott, 2007]. И действительно существенное воздействие развитие «женских» исследований оказало на идеи социологии. Так, параллельно с «женскими» исследованиями начали развиваться и «мужские» исследования, в которых были обозначены схожие вопросы, например, как общество влияет на формирование самосознания, какие требования предъявляются мужчинам в патриархальных обществах. Создатели «мужских» исследований (андрологи) поставили задачу изучения мужской идентичности и ставили акценты на стереотипах, приведших к кризису концепт «мускулинности», все дальше отходя от биологических и физиологических различий [Вершинина, 2009].

Последовательная работа феминологов и андрологов привела к ответвлению гендерных исследований от «женских» и «мужских» исследований.

Тереса де Лауретис, итальянская писательница и теоретик феминизма, видит причину обособления гендерных исследований в отдельное направление в ограничениях, которые накладывал ярлык феминизма. Речь идет не только о желании расширять границы познания, но и о тех ассоциациях, которые вызывал термин «женские» исследования у большинства. Отход от ангажированности тем в сторону абстрактного социального контекста стал выходом для многих ученых интересующихся не только иерархией полов. Гендерные исследования предоставили больший потенциал для изучения, тогда как феминизм в некотором смысле изолировал и ограничивал предмет исследования [Введение в гендерные исследования, 2001].

Так, Н.Л. Пушкарева отмечает, что актуальность иерархической парадигмы в социуме постепенно отошла в сторону (что, между прочим, подверглось серьезной критике со стороны теории феминизма), историческая эволюция взаимодействия мужчин и женщин наоборот вызывали больший интерес, поэтому гендер получил новое определение и перестал соотноситься только с женским опытом [Пушкарева, 2011].

Эта идея находит отклик и у других исследователей. Например, Е. Мещеркина указывает, что призма гендерной теории позволяет рассматривать пол и гендер (как биологический и социальный конструкты), которые многое предопределяют в жизни мужчин и женщин: от условий их существования до формирования определенной системы мышления, социокультурных и физиологических ожиданий (сексуальности). Кроме того, именно гендер отвечает за самоидентификацию, самоопределение человека и идентификацию личности в коммуникативном пространстве (встраивание личности в коммуникативную систему общества). Вероятно поэтому гендерный аспект в скором времени привлек внимание антропологов, психологов, историков, и затем, прижившись в социальных науках, был принят в филологии [Введение в гендерные исследования, 2001].

Отдельно хочется написать про становление гендерной теории в отечественной науке: если на Западе уже в 1980-х гг. гендерные исследования превратились в самостоятельную дисциплину, то в постсоветское пространство термин «гендер» пришел лишь в 1990-ые гг. Такой разрыв объясним историческими и политическими событиями, однако, как отмечают С.И. Реснянский и И.С. Амиантова, гендерная проблематика быстро набирает популярность: на данную тему проводятся конференции, появляются специальные журналы и даже монографии, посвященные гендерному неравенству. А И. Жеребкина даже называет этот период «гендерными девяностыми» [Амиантова, Реснянский, 2019].

Любопытно, что гендерные исследования прошли в постсоветском пространстве тот же путь, что и во всем мире, но в более короткий срок. Первоначально термин «гендер» использовался как средство заявить о дискриминации, существующей в обществе, в котором привыкли считать, что все равны. Общее историческое прошлое создало благотворную почву для принятия новой, гендерные исследования оказались востребованы научным сообществом. В некоторых учебных заведениях стран СНГ ввели феминологию как самостоятельную академическую дисциплину, а в 1991 в столице России был создан институт гендерных исследований. Позже такие центры появились в Санкт-Петербурге, Иваново и других городах.

Однако, как отмечает Н.Л. Пушкарева, социальная востребованность гендерных исследований и феминологии оказалась недостаточной из-за патриархального склада русского общества, именно поэтому работы, посвященные гендерным проблемам, носят скорее иллюстративный характер.

Несмотря на негативные коннотации, которые закрепились в русской языковой картине мира за терминами «феминизм» и «гендер», многие исследователи понимают, что гендерные отношения – это необходимый элемент социальной и культурной организации общественного миропорядка. И немалая роль в формировании гендерных представлений лежит на языке.

На сегодняшний день в русской филологической науке существуют разные точки зрения на соотношение гендерных и «женских» исследований: иногда указанные номинации используются как полноценные синонимы; кто-то считает, что это две разные области научного знания; в некоторых случают «женские» исследования рассматриваются как часть гендерных исследований. Последняя точка зрения является основой и для представленной работы.

# **1.3 Гендерный аспект в языке**

Гендер является продуктом исторического и культурного наследия целого народа: он отражает поведенческие привычки этнических общностей, стереотипные установки о мужественности, женственности и гендерных ролях, которые закреплены в мифологии и традициях конкретной группы людей. И, конечно, проанализировать гендерные модификации, речевое поведение людей друг с другом позволяют именно вербальные средства.

Одним из первых, кто обратил на это внимание, стал Ф. Маутнер, австрийский писатель и журналист. В 1921 году он выпустил работу, посвященную речевому поведению мужчин и женщин.

Важно отметить, что на тот момент оба пола уже активно изучались, правда, под другим углом. Вплоть до второй половины ХХ в. принято было считать, что на развитие личности влияют два начала «мужское» и «женское». В науке преобладал биологический детерминизм, подкрепляемый не религиозными представлениями, но и суждениями известных ученых. Так, З. Фрейд определил анатомическое строение человека как его судьбу, предрекающую его дальнейшее развитие. Для психолога пол был ключом к внутреннему «я» индивида, так как именно с полом, по его мнению, каждый приобретает совокупность идентифицирующих человека комплексов, передающихся ему или от отца («Эдипов комплекс»), или от матери («комплекс Электры») [Введение в гендерные исследования, 2001].

Однако новизна работы Ф. Маутнера заключалась не в теме, а в подходе: при анализе речи мужчин и женщин, автор впервые обратил внимание на исторический и социальный контекст. Например, он отметил, что в среде рабочих ненормативная лексика употребляется исключительно мужчинами, а в аристократических кругах, где обсценная и вульгарная лексика была табуирована, эвфемизмы употребляли как мужчины, так и женщины [Скачкова, 2009].

Ф. Маутнер сделал важные наблюдения и об языковой социализации. «Исторический подход привел автора к выводу о том, что общество восприняло «женский» язык тогда, когда женщинам позволено было выступать». Таким образом, был сделан вывод о неравном положении «женского» и «мужского» языка.

Работу Ф. Маутнера осталась практически незамеченной современниками, однако ее по достоинству оценили через несколько десятилетий лишь после возникновения гендерной лингвистики.

Примерно в это же время внимание датского лингвиста О. Есперсена привлекли дистинктивные признаки языка. Исследователь подробно описал языковые различия индейских племен на фонетическом и словообразовательном уровнях [Скачкова, 2009]. На вербальные отличия в речи мужчин и женщин обратил внимание и Э. Сепир. А гипотеза языковой относительности Сепира-Уорфа легла в основу многих исследований, в том числе и феминистских.

Показательно, что феминистская критика уже на ранних этапах сформулировала гипотезу, согласно которой язык является главным способом дискриминации женского пола. Одной из первых, кто заговорил про языковой андроцентризм, была Д.Батлер. Опираясь на теорию речевых актов, исследовательница доказывала, что субъективизм в оценке и в отношении к полу уже заложен в языке, так язык становится средством конструирования гендерного восприятия [Введение в гендерные исследования, 2001]. На становление гендерной лингвистики повлияли труды Р. Лакофф, С. Тремель-Плетц, Л. Пуш.

Говоря о влиянии языка на гендер, нельзя не вспомнить о работе Д. Скотт, посвященной историческому анализу гендера. Исследовательница предлагает рассматривать гендер как ядро, которое состоит из четырех взаимосвязанных элементов: культурные символы, их интерпретации, критический анализ бинарных гендерных репрезентаций и субъективная идентичность. Про сам язык Д. Скотт практически ничего не пишет, но в ее статье есть очень важная мысль: анализируя составляющие гендер звенья, автор обращает внимание, что ни одна из академических школ, занимающихся гендерным вопросом, не уделяет должное внимание языку тогда, как все ценности человека и общества воплощены через лексическую многозначность, метафоры, фразеологизмы и т.д. Все концепты, господствующие в картине мира конкретного социума, например, «женственность», «мужественность», «сексуальность» и др. закрепляются в сознании носителей языка именно с помощью их словесного воплощения.

Таким образом, язык становится своеобразным ключом к познанию гендера, а гендерная концепция в свою очередь позволяет познать язык [Scott, 2007].

Если на ранних этапах гендерная лингвистика частично занималась дискриминацией женщин в языке, то в дальнейшем были обозначены три подхода: социальный, социопсихологический и когнитивный.

Социальный подход фокусируется на социальной природе языка обоих полов и направлен на определение языковых различий. Например, он реализован в книге Д. Таннен «Ты меня не понимаешь!», цель которой проанализировать влияние пола и гендера на коммуникацию. Основные задачи, поставленные автором, – это, во-первых, выявить отличия в речи мужчин и женщин, а также проследить стратегии, к которым они прибегают, чтобы решить коммуникативные неудачи. Анализ нескольких разговор показал, что женщина часто занимает роль респондента, когда же мужчина выступает не только инициатором, но и стремится полностью контролировать диалог, превращая беседу в монолог и выступая в роли лектора, что вызывает у женщин неприятные ощущения [Таннен, 1999].

Для социопсихологического подхода характерно рассматривать особенности языкового поведения мужчин и женщин. Так, данные, полученные в результате подобных исследований, нередко используют в криминальных экспертизах [Гомон, 2008].

В когнитивном подходе главенствующую роль занимают лингвистические категории, положенные в основание стереотипных моделей мира. Коннотации, заложенные в языке, анализируются, например, при изучении фразеологического пласта. Фразеологизмы являются отражением языковой картины мира, и именно с их помощью передается бинарная оппозиция «мужское» / «женское». Так, глубоко изучается отечественными учеными гендерный компонент как основная образующая фразеологических единиц.

Любопытна в этом плане работа И.В. Зыковой, выполненная на материале английского языка [Зыкова, 2003]. Описывая фразеологические единицы, исследовательница столкнулась с проблемой, что феминность и мускулинность английских фразеологизмов могут быть неявно эксплицированы, но при этом гендерный макрокомпонент идиомы считывается носителями языка. С помощью когнитивного анализа автору удалось установить, что в основе английских фразеологизмов лежит антропоцентрическая сущность. Таким образом, фразеологизм как бы передает лингвокультурному социуму знания, заложенные в нем о месте мужчин и женщин в окружающем их мире.

Однако перечисленные направления на данном этапе существуют неразрывно друг от друга и тесно переплетены между собой. К примеру, продуктивным оказывается взаимодействие социопсихологического и когнитивного подходов в работе «Особенности мужского и женского вербального поведения: психолингвистический анализ» Е.И. Горошко, в которой рассматривалось влияние пола на ассоциативное мышление с целью создать описательную характеристику мужской и женской речи. Более того, опираясь на результаты свободного ассоциативного эксперимента, проведенного в ходе исследования, автор попробовала реконструировать речевые модели, характерные для обоих полов [Горошко, 1996].

Симбиоз всех трех подходов, на наш взгляд, имеет большую результативность. Поэтому мы постараемся выстроить анализ текстов, опираясь на каждый из этих методов.

# **1.4 Отражение специфики «мужского» и «женского» в языке и литературе**

Принадлежность к разному полу отражается в используемых человеком вербальных средствах. В последние десятилетия появилось большое количество работ, в которых гендерные особенности анализируются на определенном языковом уровне.

Так, Н.В. Белая в статье «О проявлении гендерных различий в языке» отмечает, что различия между женской и мужской речью лежат в области фонетики, фонологии и лексики [Белая, 2006]. Однако существенная разница есть и в грамматических категориях, которыми предпочитают пользоваться мужчины и женщины, и в речевых стратегиях, и в композиции.

Интересные наблюдения, касающиеся связи гендера, лексики и мифопоэтики, имеются в учебном пособии В.А. Масловой по лингвокультурологии [Маслова, 2001]. Автор отмечает, что в речи мужчин больше неологизмов и специальных терминов, а женская речь тяготеет к ближе к литературной норме, кроме того, именно в женской речи можно чаще встретить устаревшие слова или обороты. Речь же мужчин более экспрессивна. Им свойственно употреблять стилистически сниженные слова и выражения. Маслова отмечает эмоциональность женской речи и связывает это с большим употреблением междометий, прилагательных и наречий, а также слов для описания эмоций или состояний. «В ходе изучения частоты употребления отдельных частей речи было установлено, что в речи женщины больше сложных прилагательных, наречий и союзов. Женщина в своей речи чаще используют конкретные существительные, а мужчины — абстрактные; мужчины чаще пользуются глаголами активного залога, женщины — пассивного. Это объясняется более активной жизненной позицией мужчин. При этом было установлено, что с повышением уровня образования различия в речи стираются», – пишет она [Маслова, 2001, с. 112].

Обзор работ по гендерной лингвистике был бы неполным без упоминания совместного труда Е.А. Земской, М.В. Китайгородской, Н.Н. Розановой. Отдельная глава книги «Язык как деятельность» посвящена речевому поведению мужчин и женщин, в ней приведена подробная классификация разных уровней языковой системы, которые позволяют лучше понять речевые модификации обоих полов [Земская, Китайгородская, Розанова, 2015].

1. Фонетика и орфоэпия.

Мужчины произносят гласные, не широко раскрывая рот, их гласные более узкие, поэтому они сильнее деформируются при произнесении. Намного ярче особенности мужской речи проявляются в сфере согласных.

1. Грамматика.

Авторы рассматривали междометия как часть речи, с помощью которого передаются различные чувства, эмоции, ощущения и чувства. Так, излюбленным способом для выражения реакций в женской речи является междометие *ой*. Значение его всегда контекстуально обусловлено: удивление, испуг, радость, согласие. Кроме того, это междометие практически не встречается в мужской речи.

1. Словообразование.

Словообразовательная система языка интересует авторов книги лишь с двух аспектов: формы и способы наименования женщин и формы субъективной оценки.

Прежде всего, анализ речевых ситуаций показал, что преобладание диминутивов в женской речи – это стереотип, который не подтвердился в ходе эксперимента. Уменьшительные формы используются мужчинами наравне с женщинами. И, по мнению ученых, употребление диминутивов связано с уровнем образования, возрастом и социальным статусом.

Что касается номинаций женщин, то исследователи отмечают, что корреляты женского рода зачастую не воспринимаются как уважительные, поэтому женщины предпочитают называть себя по форме мужского рода. Однако, мы можем заметить, что сейчас ситуация несколько изменилась: большинство женщин стараются сделать указание на принадлежности к женскому полу для чего используют специальные сууфиксы (-*ка, -иня*).

1. Лексика.

В центре внимания оказываются слова, использующиеся образно в конкретном контексте, т.е., средства выразительности. Разница в использовании метафор и сравнений в речи мужчин и женщин связана с разными ассоциативными полями, составляющими их семантическое пространство: женщинам присущи общекультурные и гуманитарные ассоциации, когда для мужчин типичными ассоциативными образами являются сравнения людей с машинами, игрой, войной или досугом (охотой).

Кроме того, удалось выявить типично женские обороты, не встречающиеся в речи мужчин. Например, к ним относятся конструкции с местоименными словами, выражающими нерасчлененную ярко негативную оценку (*устала как не знаю кто, надоело не представить как*)

1. Речевое поведение.

Для женской речи свойственны самоперебивы, вставки, переходы на тему, не имеющую отношения к сюжету. Вместе с тем женщины чаще дослушивают собеседников до конца, мужчины же наоборот склонны вмешиваться в разговор и перебивать говорящих. Все эти наблюдения можно связать с устоявшимися в русскоязычном обществе стратегиями поведения.

Таким образом, Земская, Китайгородская и Розанова указали на некоторые тенденции, свойственные людям, относящим свою гендерную идентичность к какому-либо полу. Однако их замечания не являются непреложными истинами: речь индивида обусловлена большим количеством факторов, например, возрастом, образованием, статусом в обществе.

Предложенный обзор существующих исследований показывает, что при изучении гендерной специфики используются в основном различные качественные методы, например, анализ содержательного и функционального аспектов речи.

Однако языковая специфики пола – это не единственная проблема, которая волнует исследователей гендерного аспекта. На сегодняшний день очень актуален вопрос о языковых средствах конструирования гендера в устном и письменном дискурсе.

Вклад в развитие данной темы был сделан А.В. Кириллиной, посвятившей диссертацию исследованию феминности и мускулинности в языке печатных изданий советского и постсоветского времени. Принципиально важно отметить авторскую методологию. В выборку были включены: во-первых, тексты, предназначенные для определенной аудитории («Мужской клуб», «Дама и Адам»), во-вторых, контексты, дающие представление о картине мира и соотносимые с мужчинами и женщинами (направляющие вопросы, заголовки и т.д.), в-третьих, языковые примеры, в состав которых входили обозначения лица по половому признаку (за исключением тех, которые подчеркивают принадлежность пола на морфологическом и словообразовательном уровнях).

О вербальных средствах формирования гендерной идентичности пишет Е.С. Гриценко. В ее диссертационной работе гендер рассматривается как институализированное явление, что позволяет автору привлечь к анализу кроме собственно лингвистических факторов, контекст и существующие в обществе конвенциональные нормы и стереотипы, зафиксированные в языке.

Как уже отмечалось во введение, особое внимание в последнее время уделяется отражению гендерной идентичности фигуры «автора». Лингвистический аспект данной проблематики затрагивается в работе «Проявление гендерного фактора в художественном тексте» [Балакина, 2005]. Рассмотренные примеры позволили сделать выводы об языковой дифференциации мужской и женской речи в художественных произведениях на всех уровнях языка. Например, женщины чаще употребляют страдательный залог, качественные прилагательные в превосходной степени. В мужских текстах преобладает будущее время, когда в женских – прошедшее время.

Конструирование гендера может прослеживаться на всех уровнях текста. Именно поэтому гендерный аспект интересует не только лингвистов, но и литературоведов. Однако проблема состоит в том, что в литературоведении методология гендерного анализа не разработана до конца. Во многих исследованиях гендер используется как средство для психологического анализа действий героев и сюжетных поворотов. Особенно хорошо это прослеживается в ряде работ, посвященных поэтике Достоевского.

Так, в начале 2000-х гг. появилась статья А.П. Власкина, в которой ставились вопросы о соотношении полов в романах писателя. Ученый выделяет два основных уровня взаимодействия между героями: внутренний диалогизм – форма общения мужчин и женщин в романе; авторский уровень – явное и косвенное отношение имплицитного автора к героям. Художественно-стилистические особенности языка Достоевского позволили Власкину сделать вывод о разной степени проясненности женских и мужских фигур в романах, которую лингвист называет «перспективой непонимания». Вывод о том, что герои не могут договориться между собой не только из-за идеологических и философских конвенций, но и из-за гендерных особенностей, диктующих им разные нормы поведения [Власкин, 2003] кажется нам важным. Но автор не приводит конкретных примеров, позволяющих читателю убедиться в точности его метода и (как следствие) заключения.

Тем не менее статья Власкина породила ряд работ о гендерологии в текстах Достоевского. «Мужское» и «женское» начало в романах Достоевского анализировала Н.А. Макаричева. Например, в князе Мышкине исследовательница выделяет внеполовую доминанту, что и делает его непохожим и непонятным для остальных [Макаричева, 2012]. Гендерная многовалентность героев прослеживается в «Братьях Карамазовых» [Макаричева, 2019]. Понятие «гендер» стал способом анализа текста романа «Униженные и оскорбленные» [Макаричева, 2018]. Феминность и мускулинность в описании персонажей позволяют автору статьи сделать вывод о значимости психотипических образов в художественной прозе писателя. Типологию женских персонажей Достоевского на основе гендерной характеристики создала Н.А. Шишкина.

Перечисленные работы снимают только верхний пласт гендерной проблематики: их основная цель – анализ мужских / женских персонажей и любовного конфликта. Кроме того, собственно литературоведческий инструментарий оказывается мало удобным (большинство выводов, полученные при гендерном анализе приведенных ранее текстов, были сделаны задолго до появления гендерной теории). Намного перспективнее представляются нам работы, во-первых, написанные с помощью синтеза гендерных методов и литературоведческих, во-вторых, фокус внимания которых смещен на реализацию и динамику гендера в литературе.

Так, гендерные особенности творчества Н.В. Гоголя изучались С.В. Синцевой. Рассматривая произведения писателя как единое целое, исследовательница обратила внимание на межтекстовые связи, формирующие гендерный интертекст. Форма гендера на протяжении всего творческого пути Гоголя является динамичной: гендер проходит развитие от одного из объектов авторского внимания (в ранних произведениях гендер сформирован скорее под влиянием романтической традиции) до центрального смыслопорождающего начала, которое появляется уже в тех произведениях, где Гоголь обретает самостоятельный идиостиль [Синцева, 2011].

Ряд работ, написанных на стыке гендерологии и литературоведения, посвящены проблеме автора и будут разобраны в следующей главе.

# **Общие выводы к главе:**

Гендер – это социальный конструкт, с помощью которого выявляются различные аспекты в форме взаимоотношений между полами, можно назвать гендер своеобразной проекцией культуры, истории и языка на человека. При этом иерархия отношений между людьми в гендерной системе формируется достаточно жестко: «если пол осмысляется в категориях «мужчина» и «женщина», то гендер - в терминах «мужественность» (мужское начало, маскулинность) и «женственность» (женское начало, фемининность) [Рябова, 2008].

В психологии, социологии, языке и литературе гендер проявляется по-разному и позволяет нам глубже посмотреть на закрепившиеся в картине мира стереотипы, проанализировать их, а также выявить поведенческие особенности, которые заложены в индивиде и закреплены в социуме.

Гендерный подход, получивший распространение в конце ХХ в., позволяет филологам изучать язык определенного стиля, конкретной группы людей, кроме того, именно с помощью гендерной теории можно по-новому взглянуть на художественные тексты, идейные конфликты и систему ценностей авторов, чье творчество казалось уже хорошо исследованным. Так, например, мы обратились к гендерным категориям в романтическом фэнтези, с целью выявить «мужское» и «женское» начало для категории автора и читателя.

На данный момент гендерные методы исследования редко функционируют самостоятельно. Богатый научный аппарат для исследования гендерных проблем предоставляет лингвистика, благодаря которой письменные и устные тексты можно анализировать не только как продукт социально-исторической среды, но и определять их прагматическую ценность.

В следующей главе мы рассказываем о категориях «автор» и «читатель», их способах языковой экспликации и гендерной репрезентации автора в литературе.

**Вторая глава. Проблема репрезентации «автора» и «читателя» в филологической науке**

Категории «автор» и «читатель» привлекают к себе внимание со времен Древней Греции, где письменное или устное высказывание осмыслялось как средство диалога, имеющее определенную прагматическую цель.

На протяжении прошлого столетия особенно активно исследовалась категория адресата. В работах, посвященных способам авторско-читательского диалога в художественном тексте, читатель является сложной многоуровневой моделью повествования, предусматривающую взаимодействие автора и реального читателя с помощью различных средств адресации. В данном понятии синтезируются все существующие в тексте ипостаси читательской фигуры, именно поэтому образ читателя является одним из главных средств, влияющих на структуру художественного текста. По мнению Р. Барта, М. Фуко, У. Эко и др, фигура читателя занимает главное место в тексте: провозгласив «смерть» автора, постмодернисты и рецептивисты изъяли из текста субъектность и децентризовали мир художественного текста [Макеенко, 2013]. Однако полное декодирование произведения невозможно без конструирования и модифицирования всех точек соприкосновения объекта с субъектом.

В первом разделе главы кратко обозначена история вопроса об образе читателя и образе автора в научной литературе; также представлены основополагающие концепции, повлиявшие на создание выделенных понятий и их закрепление в современной науке. Мы акцентируем внимание на фигуре не только автора, но и читателя, несмотря на завяленную тему, потому что репрезентация адресанта и адресата в языке тесно связаны и, на наш взгляд, многие исследовательские приемы, позволяющие анализировать именно диалог с читателем, могут быть полезны для нашей работы.

Во втором разделе мы обращаем внимание на лингвистические способы репрезентации категории «автор» и «читатель»: методология, позволяющая эксплицировать фигуру читателя в пространстве художественного произведения; анализ существующих классификации языковых и текстовых средств, которые позволяют обозначить адресата и адресанта текста, особенности гендерного подхода к данной проблеме.

**2.1 Образ автора и образ читателя**

К проблеме авторства и рецепции неоднократно обращались как ученые, так и писатели. Так, в 1913 г. О.Э. Мандельштам опубликовал статью «Слово и культура», в которой он одним из первых обозначил диалогическую природу лирического текста. В работе поэзия мыслится как обращение к неизвестному адресату. Мандельштам метафорически описывает творца лирического текста, главная задача которого видится поэту в предвидении душевного отклика на созданный материал: писатель назван в статье «Страдивариусом, великим мастером по фабрикации скрипок», а психика читателя – футляром для музыкального инструмента [Мандельштам, 1987, с. 49]. Тезисы, завуалированные Мандельштамом образной лексикой, позднее будут развиваться в литературоведении при изучении субъектно-объектной структуры текста.

Например, продолжение мыслей Мандельштама мы найдем в статье А.И. Белецкого «Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя)», опубликованной в 1922 г. [Белецкий, 1989]. Указывая на диалогическое начало любого творческого акта, исследователь подчеркивает необходимость рассматривать литературный процесс как историю писателей и читателей. Вероятно, восприятие автора не мыслилось в отрыве от исторической личности, поэтому об авторе Белецкий не пишет, уделяя все внимание роли читателя. В представлении Белецкого читатели выступают эстетическими и идейными диктаторами, от их литературных пристрастий полностью зависит идейная целостность текста. При этом фигура читателя, в понимании исследователя, троична и воплощается через исторического читателя (физическое лицо, которое существует в конкретном времени); воображаемого читателя (образ, созданный в тексте); фиктивного читателя (абстракцию, рожденную сознанием автора).

Новаторство подхода Белецкого заключалось в том, что он, во-первых, предложил рассматривать взаимосвязь указанных категорий, во-вторых, подчеркнул, что развитие литературы во многом зависит от эволюции отношений между автором и его аудиторией.

Однако, обозначив функциональный потенциал исторического читателя, Белецкий оставил вопрос об эстетической и философской роли автора открытым. Но, следует отметить, что многие мысли, возникшие у исследователя, стали своеобразными катализаторами в изучении авторско-читательского диалога.

Лакуны, существующие в системе отношений между автором и его потенциальным собеседником, заполнила концепция «большого диалога» [Бахтин, 2012, с. 35], которую практически одновременно с Белецким разрабатывал М.М. Бахтин. Художественное произведение рассматривается ученым как результат совместного творчества двух сознаний – автора и читателя; из пассивного воспринимающего читатель превращается в активного участника, работающего с текстом и конструирующего его смыслы. Бахтин использовал меткое сравнение творческого акта с высказыванием автора, на которое читателю непременно следует ответить. Отношение к тексту как к реплике позволило исследователю ввести понятия адресанта и адресата, закрепившиеся в научной среде. Для первого принципиально важной остается позиция собеседника, точка зрения которого влияет не только на стиль высказывания, но также на его жанровые и композиционные особенности. Таким образом, в концепции «диалога» особенное положение занимает именно исторический читатель, вкусы и интересы которого во многом зависят от эпохи, поэтому литераторы просто не могут не считаться с ними.

Бахтина в большей степени интересовал процесс рецепции: для него был важен механизм, запускающий «большой диалог», и все субъектно-объектные отношения. Поэтому ученый более подробно, чем Белецкий, рассматривал формы авторского и читательского сознаний.

Исследователем было выделено две формы имманентного читательского образа, помещенные в произведении. Во-первых, это авторское видение адресата (такой читатель представлен как условная фигура, выполняющая рецептивную функцию); во-вторых, читатель, введенный в пространство текста как литературный герой, художественный образ. По мнению ученого, доминирующее положение занимает первый тип, так как он оказывает влияние на сознание автора, занимает позицию его потенциального слушателя или даже собеседника. Автор же остается творцом не только произведения, но и потенциально прогнозирует модус текста, фигуру реципиента.

Таким образом, в интенциональной концепции Бахтина литературный процесс является именно диалогом двух «я», в котором сознание автора оказывается уравнено с сознанием читателя, так как взаимное признание чужого «я» оказывается единственным способом осуществить подобный диалог. При этом, можно заметить, что в терминологическом плане понятия, используемые ученым, остаются непроясненными.

Формирование теоретических представлений об отношениях автора и читателя происходило на протяжении всего ХХ в. не только в советской, но и в европейской научной литературе. Особый вклад в освоение этой проблемы в области литературоведения внесли такие исследователи, как Ю.М. Лотман, В. Шмид, В. Изер и др.

Подробнее следует остановиться и на теориях, возникших в рамках констанцской школы, а именно – на концепциях представителей немецкой рецептивной эстетики – В. Изера и Х.-Р. Яусса. Ключами к пониманию текста исследователи считали исторический контекст и временное пространство, позволяющие тексту актуализироваться, однако ими были сделаны важные наблюдения, расширившие представление о фигуре создателя текста.

Для Яусса наибольший интерес представляет проблема читательской рецепции как двигателя литературного процесса. В знаменитой статье «История литературы как провокация литературоведения» [Яусс, 1995, с. 34] ученый продолжает мысль о необходимости рассматривать литературный процесс как разговор троих: автора, текста и читателя. Исследователь обращается к герменевтическому термину «горизонт ожидания»: читатель любого времени является представителем определенных требований и воззрений эстетического характера, которые определяют отношение аудитории к тексту. Яусс подчеркивает, что автор всегда находится в зависимой позиции от тех установок, которые уже вложены в сознание его аудитории. Поэтому историк литературы, оценивая любое произведение искусства в парадигме культурного опыта человечества, должен помнить про определенную дистанцию, сохраняющуюся между автором и реципиентом, и, следовательно, должен обратиться к контексту произведения, встать на позицию читательской аудитории.

«Горизонт ожидания» и эстетический опыт читателей формируются внутритекстовой действительностью (жанром, например, что особенно отчетливо прослеживается в текстах массовой литературы) и внешними факторами (уникальным личным опытом), а их изменения исторически обусловлены. Автор, ориентируясь на сознание своей публики, стремится предугадать, как именно читатель воспримет его текст – предопределить «горизонт ожидания» целевой аудитории.

С другого угла зрения рассматривает проблемы восприятия и прагматики текста В. Изер [Ляпушкина, 2002, с. 96]. Он не обесценивает роль автора, но наделяет текст особым функциональным потенциалом, с помощью которого читатель может создавать бесконечное множество интерпретаций: реакции и впечатления людей, знакомящихся с той или иной книгой, уже предусмотрены художественной структурой произведения, что порождает смыслы и домыслы. Таким образом, для В. Изера первостепенны поиск и вычленение текстовых конструкций, влияющих на читателя.

Идеи М.М. Бахтина и представителей рецептивной эстетики активно развивались представителями тартуской семиотической школы, в частности они нашли отражение в работах видного отечественного теоретика литературы Ю.М. Лотмана. Выше мы указывали на глубокую мысль Бахтина – рассматривать историю литературы как диалог между автором и читателем. В монографии «Структура художественного текста» Лотман разворачивает этот принцип и предлагает рассматривать искусство целиком как акт коммуникации.

Главную характеристику художественного произведения Ю.М. Лотман определяет как невозможность дать тексту однозначную оценку и интерпретацию [Лотман, 1970, с. 13]. Данное свойство позволяет неоднократно обращаться к тексту, так как при каждом повторном прочтении он способен открываться читателю под новым углом зрения. Необходимо заметить, что исследователь обосновывает использование терминов адресант и адресат, которые остаются наиболее востребованными на данный момент.

Адресант – передающий языковое сообщение; адресат – принимающий языковое сообщение. При этом важно, что информация передается не в пространстве, а во времени, так как она может связывать представителей разных эпох, и за адресатом в таком случает стоит общемировая культура.

В более поздней работе «О двух моделях коммуникации в системе культуры» (1973) исследователь обнаруживает два способа осуществления диалога. Наиболее привычен и распространен первый: передача сообщения происходит от адресанта к адресату (модель «я» – «он», содержимое сообщение неизвестно получателю); второй способ Лотман назвал автокоммуникацией, он производится по модели «я» – «я». Автокоммуникация происходит в тех случаях, когда адресант может взглянуть на свой текст с иной позиции. В такие моменты осуществляется перекодирование информации, и под ее влиянием трансформируется личность автора.

Крайне важна и другая мысль Лотмана, которая находит отражение во многих его работах: литературный текст следует рассматривать целиком, анализируя не только его композиционную структуру, но и языковую природу, позволяющую понять, во-первых, роль коммуникантов, во-вторых, открыть возможности, предлагаемые им всей сущностью художественного высказывания.

Большой вклад в формирование теоретических представлений о феномене читателя внесли представители нарратологии: именно благодаря этому направлению появляются термины «нарратор» и «наррататор».

Для описания взаимодействия между автором, текстом, читателем В. Шмид использовал категории конкретного автора и автора абстрактного. Под первым подразумевается реальная личность, живущая в определенный исторический период. Абстрактный автор – это личность, воплощаемая в тексте с помощью различных текстовых и метатекстовых знаков и кодов. Он существует только в тексте, несмотря на его реальность и ощутимость, и всецело зависит от субъективного прочтения читателя.

Нарратор в этой схеме занимает особое положение. Он является изображением абстрактного автора, тем коммуникантом, которого читатель чувствует и которому верит («созерцающим умом», как называет его Шмид).

Подобная иерархия была создана и для категории читатель. Во-первых, Шмид ввел термин наррататор, т.е. разновидность внутреннего адресата, который может быть как явленным собеседником рассказчика-нарратора, так и подразумеваться им. Сообразно конкретному автору в фикциональном мире существует конкретный читатель – это совокупность всех реально существующих людей, которые обращались к тексту и становились реципиентами художественного произведения вне зависимости от него.

Абстрактный читатель представлен, по мнению Шмида, двумя разновидностями. Во-первых, предполагаемым адресатом, во-вторых, идеальным реципиентом автора. При этом они различаются функциональным потенциалом, который закладывает в них авторское сознание. Так, предполагаемый адресат автора – это читатель, способный понять эстетические и идеологические принципы текста. А идеальный реципиент – это читатель, который сможет принять смысловую данность текста и осмыслить ее (в частности, если текст транслирует непризнанную в обществе позицию). Характерно, что автор в концепции Шмида оказывается практически безволен, так как он практически не может повлиять на восприятие своего текста. Рецепция осуществляется исключительно под действием специфики текста и тех кодов, которые служат его актантами.

Основным достоинством данной работы можно назвать попытку систематизировать формы авторского соприсутствия в художественном пространстве и указать на их многоаспектность. В отличии от представителей других направлений Шмид подчеркивает обязательное включение категории автора в анализ художественного произведения, ведь именно авторский замысел позволяет воплотиться читательским формам сознания.

Особый взгляд на феномен читателя присущ Б.О. Корману. В работе «Автор литературного произведения и читатель» (1977 г.) он, опираясь на труды предшественников, составил оригинальную типологию, которая позволила проследить отношения между автором и читателем [Корман, 2006].

В центре литературного процесса, по мнению Б.О. Кормана, стоит именно автор, позволяющий рассматривать литературное произведение как единую целостную систему. Художественный текст целиком является результатом творческой активности автора, именно поэтому особое внимание исследователя привлекает фигура «говорящего».

Исследователь выделяет несколько форм сознания, которые совмещаются в едином тексте: реального или биографического автора; автора-идеолога – носителя определенной концепции; читателя как существующего в действительности культурно-исторического типа; концепированного читателя – идеально воспринимающего адресата. Как биографический автор порождает автора-идеолога в процессе работы над художественным текстом, так и исторический читатель создает читателя концепированного в процессе чтения, под влиянием концепции текста. На формирование такого читателя влияют способы выражения авторского сознания, благодаря которым читателю удается слиться с субъектом говорения.

Исследуя прежде всего композиционную структуру произведения как соотношение точек зрения в тексте, Корман называет их совпадение главной формой слияния сознаний автора и читателя. Так, читатель может принимать позицию «говорящего» в пространственном, временном и оценочном плане. Кроме этого, немаловажную роль играет и фразеология, выбранная автором.

Напомним, что еще В.В. Виноградов, анализируя субъектно-объектную структуру произведения, ввел термин «образ автора», который рассматривался исследователем как синоним для понятия рассказчик [Виноградов, 1980]; впоследствии семантика указанной дефиниции сместилась. Так, Б.О. Корман пишет, что образ автора – это художественный субъект, помещенный в литературное произведение. И если в прозаическом тексте образ автора является проекцией реального биографического автора, то в лирике образ автора отражает особую форму сознания, которая будет одновременно отличная от героя-рассказчика и от реального автора [Корман, 1977, с. 517].

В последнее время прослеживается тенденция по воскрешению научного интереса к разным аспектам авторской фигуры. Так, например, Е.В. Макеенко обращает внимание на автора и читателя, которые выступают в литературе модернистов как персонажи, действующие в художественном тексте эксплицитно [Макеенко, 2013]. Особое внимание исследовательница уделяет креативной рецепции, то есть такому способу авторского взаимодействия с читателем, благодаря которому, читатель ощущает себя создателем текстовой реальности. При этом собственно языковое коммуникативное начало в тексте может быть ослабленно или (на первый взгляд) даже отсутствовать.

Большое количество работ посвящены и изменениям в отношениях автора с читателем, которые приходятся на конец ХХ в., когда начался период своеобразного «омассовления» литературы и на передний план вышли детективы и фэнтезийные романы (в России, например, в этот момент начали публиковаться такие авторы, как Д. Донцова, В. Угрюмова, Н. Васильева и др.)

Кардинально меняется роль автора в литературном процессе: читатель эпохи потребления ищет в книге спасение от быта и отдых. М.А. Черняк связывает с этим клишированность, формульность, предсказуемость большинства книг массовой литературы, способствующей эскапизму читателя в эпоху симулякров [Черняк, 2009].

К. Блум, британский писатель и профессор филологических наук, анализируя явление массовой литературы, отмечает, что массовая литература не просто изменила сознание аудитории и восприятие текста, она сформировала новый тип читателя, для которого эстетическая функция искусства теряет значение, и на передний план выходит «терапевтический» эффект. В этот момент и становятся популярны и востребованы книги, написанные в жанре романтического или любовного фэнтези [Струкова, 2017].

Отношения автора и читателя настолько тесно связаны друг с другом, что невозможно представить деформацию одного участника литературного процесса без другого.

И действительно, во-первых, меняется роль автора как участника «большого диалога». В статье «Массовая литература как социально-культурный феномен» Т.Г. Струкова подчеркивает мысль Т. Иглтона о важности индустриальной составляющей в развитии массовой литературы: издание книг подобного толка прежде всего имеют коммерческую цель. Если автор (следует отметить, что мы имеем в виду живую личность) хочет достигнуть успеха у массового читателя, он выпускает книги в большом количестве.

Это приводит ко второму пункту изменений авторской фигуры: он сознательно упрощает текст, сводит художественное произведение к инфантильности, воспроизводит стереотипы, бытующие в том или ином культурном обществе. Большая роль отдается авантюрному сюжету, который может повторяться. При этом читатель чувствует себя в безопасности (условно), ведь построенный по шаблону текст не принесет ему разочарования или огорчения – «горизонт ожидания» автора и читателя в данном случае практически совпадают [Черняк, 2010].

Еще одной ключевой чертой автора массовой литературы М.А. Черняк называет анонимность: большинство пишущих в рамках массовой литературы выбирают себе псевдоним, что, с одной стороны, стирает границы авторской субъективности, а, с другой, позволяет автору включиться в игру с читателем.

Понимание взаимосвязи категорий автора и читателя позволит нам глубже анализировать вербализацию и репрезентацию авторских стратегий в художественной прозе. Объектом изучения в представленной работе является образ адресанта в романтическом фэнтези, поэтому для нас так важно учитывать специфику автора в массовой литературе.

Мы будем использовать в нашей работе уже устоявшуюся терминологию, описывающую всю многогранность авторской фигуры. Для нас важно выделить реального автора – личность, имеющую определенную биографию и живущую в конкретный исторический промежуток; автора имманентного или абстрактного (несмотря на попытки расщепить данную категорию, принципиальная разница осталась неясна) – некий идеальный собирательный образ творца, знающего все о тексте и читателе.

**2.2 Проблема языковой и текстовой экспликации категорий адресата и адресанта**

Осознание коммуникативной природы текста поставило перед исследователями художественного дискурса проблему, связанную со способами обозначения механизмов читательской рецепции. Разделение теоретической поэтикой категории читатель на эксплицитного и имплицитного позволяет сделать вывод о двойственности форм авторско-читательского диалога. Таким образом, уместно говорить о разных уровнях адресованности – специфических коммуникативных вертикалях текста. Уровень адресованности всегда можно выделить в художественном дискурсе, при этом он всецело зависит от адресанта, на которого ориентировано конкретное литературное высказывание [Бударагина, 2006].

Данное положение отражено еще в монографии Шмида, о которой ранее уже шла речь. Так, художественные приемы, заданные автором и рассчитанные на включение читательской рецепции, можно разделить на скрытые и явленные.

Так, В. Шмид выделяет шесть способов экспликации для фигуры нарратора: 1) подбор нарративного материала (персонажи, ситуации, истории и т.д.), 2) детализация, 3) композиция текста, 4) языковая презентация, 5) оценка, 6) размышления, комментарии и обобщения. Важно, что нарратор антропоморфен, то есть он может обладать яркими чертами личности, но при этом это повествующая инстанция.

Систематизация и вербализация языковых сигналов, предназначенных для читателя, описана в работах И.Д. Чаплыгиной и Е.И. Бударагиной, [Бударагина, 2006]. Классификацию по эксплицитности и имплицитности Бударагиной мы планируем частично использовать для изучения категории автора, так как она кажется нам удобной для анализа языковых единиц, характеризующие субъектно-объектные отношения в художественном тексте. Однако исследование такой тонкой материи, как гендер, с использованием исключительно лингвистических методов оказывается невозможным. На протяжении многих лет в филологии разрабатывалась собственная методология, позволяющая рассматривать гендерную атрибуцию, данному вопросу посвящен следующей параграф.

# **2.3 Гендерный анализ категорий адресанта и адресата в тексте**

Гендерная направленность практически всегда считывается носителями языка в процессе обиходного общения, так как высказывание адресовано конкретному человеку. Однако в тексте образ адресант абстрактен, и, следовательно, гендерная адресация выражается иначе. Между тем, перспективы гендерного анализа в художественной литературе значительны. А.В. Кириллина отмечает, что содержание гендера может быть раскрыто с помощью лингвистического анализа: любой текст содержит в себе не только проявления гендерных стереотипов, бытующих на момент его создания, но и следы гендерной идентичности адресанта и адресата. Эстетическое целое текста позволяет репрезентировать коммуникацию автора и читателя и раскрыть субъектность этих фигур.

Так, применительно к фигуре «автора» своеобразие женской прозы второй половины XIX в. с точки зрения гендерной теории описала О.В. Пензина [Пензина, 2009]. Ее работа базируется на симбиозе описательного и гендерно-исторического методов (т.е. учитывается скептическое отношение к женскому творчеству, закрепленные в обществе гендерные стереотипы, предписываемые женщины литературные жанры), семантическом анализе языковой картины мира, анализе дискурса и т.д. Все это позволило Пензиной объемно рассмотреть корпусов «женских» текстов и выявить уникальный авторский идиостиль писательниц той эпохи. Например, в текстах Е.П. Свешниковой доминирует «женское» начало, однако оно дистанцировано, самостоятельно от субъекта речи, в текстах подчеркивается отнесенность не только к полу, а к человеческому роду в целом, что может быть связано с феминистскими взглядами писательницы.

Интересное исследование на материале русской и немецкой литературы было проведено Е.В. Сурковой. Цель работы заключалась в гендерном анализе авторской репрезентации через эмотивную лексику. Лингвистический интерес Сурковой вызвали конструкции несобственно-прямой речи и распространители эмотивного поведения, т.е. «слова автора».

Применение гендерного анализа позволяет глубже раскрыть фигуру именно «имплицитного» автора, так как ни в одной из указанных работ способы экспликации других форм авторской фигуры не принимались во внимание. Нам же важно обратить внимание не только на имплицитного автора, но и на его текстовое воплощение. Именно поэтому нас интересует не массовая литература в целом, как в работе Сурковой, а отдельный пласт: романтическое фэнтези [Суркова, 2005].

Активно изучают и гендер адресата. От выбранных говорящим речевых стратегий зависит успех коммуникации, именно поэтому адресант сознательно или бессознательно подбирает те языковые средства, которые будут правильно восприняты реципиентом. Например, для достижения более тесного контакта с аудиторией в тексте используются гендерные маркеры, т.е. специфические фрагменты высказывания, дискурса или текста, позволяющие отличить по полу или гендеру мужчин от женщин.

Подробно гендерные конструкции изучались Е.Д. Назаровой, результаты ее наблюдений представлены в работе «Гендер адресата как прагматический маркер коммуникации» [Назарова, 2009]. Прежде всего, уже существующая классификация гендерных маркеров (фонетические, морфологические, лексические, стилистические, тематические) дополняется стереотипными маркерами – своеобразными представлениями, закрепленными в языке, о том, что свойственно полу. Однако новизна работы заключается последовательном сравнительном анализе, который проводит автор: гендерная адресация в бытовом общении сравнивается с гендерной адресации в печати (материалами послужили «глянцевые» журналы и рекламные тексты). Гендер является одной из важнейших категорий, на которую опираются говорящие и пишущие, так как именно он диктует средства и способы взаимодействия с реципиентом. Несмотря на значимость гендера для устной речи, он может быть обозначен косвенно или вовсе не маркирован, что связано с четким представлением о собеседнике. Наиболее значимым представляется раздел, посвященный гендерным маркерам, дающим представление о читательской фигуре. На наш взгляд, гендерные маркеры также во многом способствуют репрезентативности авторской фигуры.

Ранее мы уже писали, что пол и гендер реализуются на всех уровнях языка. Любое художественное произведение является своеобразным аккумулятором ценностей этноса, его представлений, поэтому для анализа гендерной репрезентации крайне важно учитывать языковую картину мира автора, отражением которой являются стереотипы. В след за А.А. Романовым мы предлагаем понимать под гендерными стереотипами по «устойчивые, регулярно повторяющиеся формы поведения, отражающие культурные традиции и этническое своеобразие участников коммуникативного обмена» [Романов, 2000, с. 16]. При этом сами гендерные стереотипы могут включать в себя как вербальные, так и невербальные компоненты [Кириллина, 1999]. Стереотипы реализуются именно на текстовом уровне, поэтому необходимо анализировать контекст, в котором воспроизводится гендерный стереотип.

Таким образом, изучение гендера как социокультурного института и его репрезентации в языке могут быть изучены только посредством синтеза методологии лингвистики, психологии, социологии, истории. Понятийный аппарат языкознания для изучения вербализации категории «автора» и «читателя» был несколько расширен нами: при работе с гендерной репрезентации авторской фигуры мы старались обращать внимание также на языковые особенности мужской и женской речи и стереотипы, воплощенные в тексте.

**Общие выводы к главе:**

В предложенных параграфах нами был представлен краткий экскурс в историю изучения фигур автора и читателя в рамках текста. На данный момент образ адресата изучен с разных сторон: например, выработано большое количество классификаций, позволяющих рассматривать фигуру читателя с разных сторон его функционального потенциала.

В этом плане категория автора (особенно идеального автора) оказывается затушеванной, что связано во многом с повесткой эпохи постмодерна. Основная задача настоящего исследования заключается в анализе вербального выражения категории автора, поэтому нас прежде всего интересуют не герои текста, не реципиент, а инициатор «большого диалога». Для нас принципиально важными категориями становятся абстрактный автор и нарратор.

Отношения между нарратором и абстрактным автором крайне сложны: граница между ними зачастую едва уловима. Принципиально важно отметить, что нарратор – это фиктивная инстанция, созданная в тексте автором и реализующая авторскую задумку (несмотря на то, что нарратор может быть более ярко эксплицирован). Абстрактный автор – это эстетический субъект, который существует отдельно от всех героев текста, но влияющий на семантическую и структурную целостность произведения. Абстрактного автора некоторые исследователи даже предлагают выдвинуть за пределы авторско-читательского диалога, так как считают, что он выполняет исключительно модулирующую функцию. Однако несомненно, что абстрактный автор – это действующий субъект, указывающий на адресанта текста.

В работах, посвященных способам построения авторско-читательского диалога, выделяются следующие средства: обращения, местоимения, особые глагольные формы, указывающие на адресата, особо обращают внимание на точку зрения, метатекстовые конструкции, гендерные стереотипы, гендерные метафоры, темы, отдельно анализируется эмоциональный диапазон текстов. Мы обращаемся к очень популярному на сегодняшний день в русской литературе жанру – романтическое фэнтези. Массовую литературу, как было указано ранее, отличают шаблонные сюжетные ходы, персонажи, построенные по канону авантюрных романов, известные хронотопы. Культура «розового» или «женского романа предполагает, что автор подобных книг женщина, которая пишет для женщин. Книги же, представляющие данное направление, окружены гендерными стереотипами. Поэтому, на наш взгляд, именно в произведениях, построенных на любовном конфликте между полами, должна максимально реализовываться гендерная идентичность автора.

# **Третья глава. Способы языковой репрезентации гендерной идентичности абстрактного автора в текстах романтического фэнтези**

Последняя глава данной работы носит практический характер. Уточнив в пункте 3.1 некоторые особенности романтического фэнтези, влияющие на образ автора и его вербализацию, мы переходим к анализу отобранных нами текстов, в которых, на наш взгляд, особенно отчетливо прослеживается с помощью каких языковых средств конструируется гендерная идентичность автора – внутреннее самоощущение пишущего, его образ, закрепленный в сознании.

Языковыми и текстовыми единицами, позволяющими сформировать и эксплицировать гендер абстрактного автора, по-нашему мнению, являются психологические и гендерные маркеры, которые могут быть явлены прямо или косвенно.

# **3.1 Романтическое фэнтези как жанр массовой литературы**

Фэнтези – это особый жанр массовой литературы, начавший свое самостоятельное существование в ХХ в, его система крайне специфична и существует по своим довольно четким законам. Краткая литературная энциклопедия трактует фэнтези как вид фантастической литературы или литературы о необычайном, в основе сюжета всегда лежит действие иррационального толка, которое не имеет логической или научной мотивации в тексте и не поддается научному объяснению. Многие исследователи отмечают, что это определение недостаточно точно [Демина, 2015]. Однако в нем весьма емко отмечена главная особенность фэнтезийной литературы – нереалистичность, на что также указывали и братья Стругацкие.

Наиболее полная классификация данного жанра была создана Е.А. Афанасьевой. Исходя из тематического разнообразия, исследовательница выделила: эпическое фэнтези; темное фэнтези; мифологическое фэнтези, мистическое фэнтези и романтическое фэнтези. Конечно, границы в такой классификации размыты и проницаемы: конфликты в произведениях могут пересекаться и решать проблемы подобного характера приходится интуитивно. Афанасьева составила классификацию, опираясь на разные параметры текста. Кроме сюжетно-тематического принципа разделение включает в себя национальный аспект, также предлагается учитывать адресата. Однако, на наш взгляд, наиболее удобным остается группировка по темам, так как, например, как адресат выделяются только дети и женщины, что не полностью отражает фигуру массового читателя [Афанасьева, 2007].

Предметом нашего интереса выступает романтическое фэнтези. Многие исследователи отмечают, что в ХХ веке почувствовался сдвиг литературных эпох, когда художественное сознание читателя стало меняться и, следовательно, требовать новые формы. Например, на это указывал в книге «Писатели и читатели» О. Хаксли. Читателю становится сложно воспринимать авторскую игру, его сознание требует упрощения [Хаксли, 1998].

После краткого описания категории автора в массовой литературе мы представим авторов, чьи романы были отобраны нами в качестве анализируемого материала – Юлию Шкутову и Алекс Найт, двух писательниц, являющихся нашими современницами и продолжающих печататься до сих пор.

Юлия Шкутова родилась в 1986 г. Ее первая работа была опубликована только в 2012 г., однако, как сама признается писательница, она с детства зачитывалась фантастическими историями и мечтала написать свою книгу.

Алекс Найт – это псевдоним девушки по имени Алина (фамилия неизвестна). Она родилась в Казани в 1990 г., где живет и сейчас. Свой псевдоним девушка придумала случайно, когда публиковала свой первый рассказ, а позже не стала менять.

Обе писательницы активно печатаются. Под их именами выходит несколько романов в год, многие из которых можно найти на витринах популярных книжных магазинов. Также они проводят встречи со своими поклонниками и охотно делятся своими мыслями с читателями (Алекс Найт ведет страницу в популярной сети ВКонтакте).

Мы взяли два романа: «Истинная для Грифона» (Алекс Найт) и «Моя лесная фея» (Юлии Шкутовой). Оба выбранные произведения принадлежат к одному жанру – романтическое фэнтези. Их героини относятся к категории «попаданок», т.е. тех, кто переместился во времени или в пространстве и оказался в другом мире или эпохе. Сюжет романтических фэнтези, завязанных на этой коллизии, практически идентичен и легко вписывается в формулу, предложенную еще В. Разиным: неуспешная (как в романе Алекс Найт) или обычная (главная героиня Юлии Шкутовой) девушка становится борцом со злом, обретая любовь, проходя через трудности [Разин, 2000]. В новом типе «женского» или «розового» романа женская фигура подвержена фиктивной эмансипации: героиня, с одной стороны, самодостаточна и становится борцом со «злом» (в том или ином проявлении), с другой стороны, главным сюжетным двигателем становятся ее отношения с властным и успешным мужчиной [Кургузова, 2019].

Роман Юлии Шкутовой «Моя лесная фея» представляет собой типичное романтическое фэнтези, в центре которого стоит сюжет обряда инициации: главная героиня попадает в иной мир через водный портал (важная деталь для мифологического сознания) и становится лесной феей. Марине, главной героине Шкутовой, необходимо помочь своим соплеменницам и освободить их от заклятья. Попутно девушка влюбляется в богатого графа, который в конце женится на юной красавице.

В тексте Ю. Шкутовой есть очень важная деталь, на которую стоит обратить внимание:

Высоко в небесах, в скрытом облаками парящем дворце перед магическим хрустальным шаром ***сидела миниатюрная блондинка и смотрела***…

Таким образом, в текст вводится оракул, наблюдающий за происходящим, появляющийся лишь в вставных фрагментах, которые не влияют на развитие сюжета, и в действии не участвующий. Тем не менее его фигура очень значима: именно всевидящая девушка частично исполняет роль фиктивного нарратора и становится сознанием, через призму которого читатель воспринимает происходящее. Помимо того, что прямая речь девушки (монолог, обращенный к себе) часто превращается в речь косвенную в последующих главах, конец романа заставляет задуматься о переносе на нее автором некоторых функций: оракул, подстроивший невероятные приключения главной героини, обещает рассказать произошедшую историю о любви спящему молодому человеку. Также необходимо отметить, что роман написан от третьего лица, что четко отделяет субъективность автора от происходящего в тексте.

Автор также использует прием характерный для романтического фэнтези: Марина часто обращается к своему литературному опыту и сравнивает происходящее с ней с уже знакомыми ей сюжетами. Героиня вспоминает обложки или сюжетные линии, однако себя в парадигму героинь романтического фэнтези не вписывает.

В романе «Истинная для Грифона» Анастасия Свободина, главная героиня, не может двигаться без костылей. Ее удивительные приключения по спасению чужого мира начинаются после встречи в лесу с волшебным котенком (также примечательные детали, отсылающие нас к мировому фольклору). Особенностью данного художественного произведения является пластичность фигура нарратора: в главах, в которых главным действующим лицом выступает Анастасия, повествование ведется от первого лица; главы, где мужские персонажи выступают объектами действия, написаны от третьего лица. Названия глав – имена героев – подсказывают, чья точка зрения преобладает в конкретной части текста. «Истинная для Грифона» построен по схеме «Красавица и чудовище»: изначально отношения между героями строятся в основном на половом влечении друг к другу, при этом мужчина выступает в роли тирана, принуждающего девушку к сексуальному контакту. Однако после побега Анастасии внимание читателя сосредотачивается на событиях волшебного мира, в которые втягивается героиня.

Таким образом, в обоих романах близких по сюжету реализуются две разные схему уже известные литературе и читателям («Золушки» и «Красавицы и чудовища») и получившие широкое распространение в романтическом фэнтези. Отдельно стоит отметить, что в обоих художественных текстах в полной мере реализованы штампы и клише, присущие указанному литературному направлению. Например, обращают на себя внимание имена героев: главные героини имеют привычные читателям русские имена (Анастасия и Марина), другие персонажи названы экзотично (Алекс, Виттор, Райана и т.д.). Номинации обладают следующими функциями: во-первых, они подчеркивают обычность девушек и необычность обстановки (мира или эпохи), в которой они оказываются; во-вторых, запускают процесс рецепции и позволяют читательницам соотносить себя с героинями.

Критики, описывая феномен «женской» литературы, выказывают снисходительное отношение к таким художественным произведениям. Наша задача не оправдать романтическое фэнтези и не показать его эстетическую ценность, нас интересуют исключительно те гендерные стратегии, которые применяются автором для коммуникации с читателем. В следующих параграфах этой главы мы постараемся проанализировать фигуру автора с точки зрения гендерного аспекта.

# **3.2 Методы лингвистического анализа**

В данном параграфе предложен лингвистический анализ выбранных нами текстов. Созданная нами группировка не претендует на полноту и требует дальнейшего осмысления и дополнения. Сразу же отметим, что первоначально наша идея заключалась в анализе текстов, включающим в себя фонологический, грамматический, лексический уровни. Однако в процессе работы мы поняли, что это не соответствует поставленной нами цели, так как нас интересует прежде всего имплицитная авторская фигура, ее эксплицитные и имплицитные способы репрезентации. Разбор же всех единиц, организующих текст, приведет нас к автору как к реальной исторической личности. Хотя существуют исследования, в которых придерживаются иной позиции [Балакина, 2005]. Таким образом, нас интересует гендер как когнитивная составляющая языковой личности, но в художественном тексте пластичная на фоне стабильных и универсальных признаков языка индивида. Такой подход позволяет нам рассматривать целый текст или его фрагменты как феминные или мускулинные.

В основу нашей классификации был положен принцип анализа вербальных средств коммуникации между автором и читателем, разработанный Будорагиной: автор и читатель могут выражаться эксплицитно и имплицитно. Однако мы практически не встречаем те языковые ресурсы, которые используются при непосредственно коммуникации, в связи с эти мы дополнили классификацию языковыми знаками и гендерными параметрами, которые указывают на женский или мужской опыт.

1) К эксплицитным средствам мы предлагаем относить маркерные доминанты, указывающие на гендер автора, определяющий его картину мира, уникальный опыт, заложенные в его системе ценностей. Например, гендерные стереотипы. Также необходимо отметить, что стандартные средства диалога (способы номинации слушающего или читающего, обращения, местоимения, глаголы в форме 2 лица), указывающие на фигуру читателя и подсказывающие исследователю ролевую модель автора, в обоих текстах отсутствуют.

2) Имплицитные средства – это основные элементы языка и речи, с помощью которых в массовой литературе обозначается фигура автора. К ним можно отнести средства интерперсонального общения.

# **3.3 Эксплицитные средства гендерной вербализации категории автора**

Эксплицитные средства вербализации гендерной субъектности автора имеют первостепенную значимость для анализа. В работах по исследованию гендеров большое внимание оказывается стереотипам, бытующим в сознании языковой личности. На наш взгляд, стереотипы и их репрезентация в тексте указывают на фигуру автора и различие в восприятии гендерной картине мира. Кроме собственно гендерных стереотипов мы предлагаем обратить внимание на культурно гендерные стереотипы и коммуникативные стереотипы, характеризующие способы взаимоотношений между полами. Отдельно обращается внимание на темы, связанные с уникальным личным опытом.

**I. Гендерные стереотипы:**

Под стереотипом обычно понимается культурно, социально и национально обусловленное мнение, качество или норма, распространенное в обществе и приписывающее какие-либо характеристики предметам, явлениям, людям и т.д. Однако в гендерных стереотипах главное роль играет пол, влияющий на атрибутивность стереотипа.

Взаимоотношения с точки зрения гендерных стереотипов также описывается под воздействием существующих в обществе коммуникативных фреймов, влияющих на представление об общении между людьми. Это явно прослеживается в характере взаимоотношений героев.

**А. Характеристика взаимоотношений с позиции гендерных стереотипов в романе «Моя лесная фея»**

Прежде всего в романе очень много внимания уделяется общению между женщинами. С одной стороны, женщины могут воспринимать друг друга как соперницы:

а) Вот же **пронырливая особа!** – недовольно прошипела фея.

б) «А нечего было со **всякими ба… магичками** разгуливать!», - недовольно подумала фея.

в) Позволю! – величественно разрешила фея, вновь почувствовав нарастающее раздражение. – Я думала, сколько еще твоих **любовниц**…

Выделенные примеры ярко показывают отношение главной героини к девушкам, окружающим ее возлюбленного. Так, лексема ***особа*** содержит в своей коннотации указание на пренебрежительное отношение и употребляется в речи героини или в косвенной речи неоднократно. Несмотря на то, что словарные толкования лексической единицы ***любовница*** не отражают негативные семантические оттенки, однако их чувствует носитель языка. ***Любовница –*** ‘женщина по отношению к мужчине, находящемуся с ней в небрачной любовной связи’, что не одобряется в русской культуре.

Отметим также, что сексуализируются в романе только две фигуры – Марина и лара Райана, ее главная противница. Таким образом, «мужской» взгляд на женщин реализуется именно сквозь сознание главной героини в конкретных условиях, когда она объективирует себя, что заставляет ее оценивать конкурентку.

В тексте реализована и «женская» тема сплетен:

г) Гостьи будут задавать **каверзные вопросы** и следить за каждым ее движением, чтобы потом **всласть посплетничать**. И ведь послать их нельзя! Не потому, что мнение **кумушек** так важно для девушки…

Мотив сплетен реализуется на разных уровнях языка. Прежде всего, он явлен глаголом ***посплетничать.*** Однако обращает на себя внимание лексемы ***кумушки*** – ‘1. ласк. к кума.; 2. перен. любительница пересудов; сплетница’. Здесь реализуется именно второе значение слова, так как никакими родственными связями гостьи друг с другом не связаны. Кроме того, показателен и эпитет, использованный к характеристике вопросов (***каверзный*** – ‘содержащий в себе каверзу, злую хитрость’). Отметим, что гостьи, рассаженные вокруг стола и «подслеповато» щурившиеся, не могут не вызвать у читателя ассоциацию с курицами – одним из популярных оскорбительных женским прозвищем. Отношение к сплетницам передано через косвенную речь, таким образом героиня как бы противопоставляется остальным женщинам.

Однако необходимо акцентировать внимание на многополярности женских отношений в произведении. Например, пожилая графиня использует феминитив с суффиксом -ин, подчеркивающим статусность, и называет себя и своих последовательниц «***магинями***», тогда как главная героиня поначалу говорит о себе «***маг***», а своей главной сопернице дает кличку «***магичка***», что подчеркивает ее пренебрежительное отношение к девушке.

Кроме того, в тексте важную роль занимает мотив «сестринства»: феи называют друг друга сестрами и умеют устанавливать контакт друг с другом даже на расстоянии, что подчеркивает их духовную близость. Интересно также, что феи не вступают в браки, они самодостаточны и живут отдельно от мира, что позволяет провести читателю параллель с феминистским сообществом (очень стереотипно явленном в тексте).

Отношения между мужчинами и женщинами в «Моей лесной фее» разнообразны и не сводятся исключительно к любовной линии (флирт, симпатия, влюбленность, любовь, страсть), хотя безусловно она очень важна для романтического фэнтези.

Марина попадает в волшебный мир, когда купается с друзьями. Некоторые из них становятся двойниками фантастических героев: Саша, лучший друг Марины, и граф Алекс; Алина, девушка Саши, к которой Марина испытывала теплые чувства, и лара Райана. Таким образом, новые для героини чувства (ревность, желчь и т.д.) можно списать на ее физическую и ментальную трансформацию. Заметим также, что если дружить Марина умеет, то флиртовать у нее выходим плохо:

д) Фея сразу забыла о причине своего недовольства и почувствовала прилив хорошего настроения. Но, подумав, что выглядит ***легкомысленной дурочкой***, сумела выдавить:

– Простите…

В тексте реализуется довольно знаковый для типажа “final girl” набор характеристик: наивная, скромная девственница, которая в итоге побеждает и доживает до конца [Давыдова, 2009] (в отличие от ее противницы: ларра Райана погибает).

Мужские отношения в романе сводятся к партнерству и даже возникающее напряжение между героями описывается скупо:

е) - Конечно, - легко согласился Алекс и притянул фею к себе, пока ларр Родар не успел предложить ей руку.

Герой удивляет Марину, однако о его мотивировке читатель может лишь догадываться. Эмоции и действия женщин по отношению к другим персонажам выглядят очень логичными и всегда объяснены, у читателя не возникает двойственного толкования их поведения.

ж) В отличие от Масимилиана, быстро пресытившегося вешающимися ему на шею ларрами, граф находил в этом ***неизменную*** ***прелесть*** и, чего уж греха таить, ***тешил свое самолюбие***. Но в то же время ***не волочился за каждой юбкой.***

В данном фрагменте представлено описание отношений между главным героем и женщинами. Показательно использованное автором абстрактное существительное ***прелесть***. Автор не конкретизирует чувства героя, которые он испытывает, а напротив скрывает его за общепринятыми, устоявшимися гендерными фразеологическими единицами ***тешить самолюбие*** и ***волочиться за каждой юбкой***.

Отметим, что подобное обращение к разного рода закрепленным в языке и в картине мира конструкциям очень характерно при описании мужского поведения в выбранном нами тексте.

**Б. Характеристика взаимоотношений с позиции гендерных стереотипов в романе «Истинная для Грифона»**

В книге Алекс Найт отношения между женскими персонажами также могут строиться на конкуренции. Однако мизогиния в них прямо эксплицирована:

а) Парни смотрели на меня с ***интересом*** и досадой, девушки с ***неприязнью***.

Конечно, это не единственная форма женских взаимоотношений. В «Истинной для Грифона» отношения между героинями могут быть близкими, доверительными. В отличии от главной героини романа «Моя лесная фея» Анастасия действительно привязывается к служанкам, а знахарка Вилья становится «материнской» фигурой для девушки (для Марины же лучшим другом, опекуном, советником был именно ее возлюбленный, несмотря на обилие женских персонажей в тексте).

Связь между мужчиной и женщиной в романе сексуализируется. С самых первых глав девушка воспринимается как объект: если в реальном мире она может противостоять мужчинам, то в виртуальной вселенной преобладают патриархальные нормы, делающие ее беспомощной. Несмотря на все сопротивление героини, она не просто оказывается в подавляемой позиции, а лишается субъектности, что отражается на всех уровнях текста. Прежде всего, эпоха в которую перенеслась Анастасия, держится на феодальном порядке, т.е. девушка заведомо оказывается в угнетенном положении, которое усугубляется сюжетными коллизиями. Например, Анастасию пытаются продать в бордель:

б) Да и перспективы открывались весьма скверные. Меня собирались продать как ***вещь*** некой Алаисии.

При этом потребительское отношения к женщине является нормой для этого мира и для Грифона Виттора, главного героя, в частности:

в) ***Товарно-денежные отношения***: он обеспечивает любовницу, она удовлетворяет его *мужские нужды*.

Такого же взгляда придерживаются и другие «высокородные» персонажи мужского пола по отношению к девушкам более простого происхождения:

г) – Вы пытаетесь меня ***купить***?! – на выдохе произнесла она.

– Я предлагаю ***взаимовыгодное сотрудничество***.

Таким образом, в романе реализуется двойственность отношений к женской фигуре: Анастасия Свободина, главная героиня, воспринимает себя как полноценную личность, она борется за свою независимость и стремится получить свободу в новой реальности. Читатель может оценить положение девушки с разных точек зрения. Во-первых, он знакомится с истинными мыслями героини, благодаря частям текста, повествование в которых идет от 1-го лица. Во-вторых, описание действий, реакций с внешней позиции по отношению к героини реализуется с помощью 3-го лица.

Однако было бы несправедливо подчеркнуть только эту сторону связи мужских и женских персонажей. После побега Анастасия встречает отшельника Натана, к которому девушка испытывает теплое чувство благодарности и сравнивает его со своим отцом (правда он относится к девушке с легкой влюбленностью).

**II. Культурные гендерные стереотипы**

Культурные гендерные стереотипы – это разновидность стереотипов, глубоко закрепившаяся в сознании людей и близкая к архетипичным представлениям. Создатели массовой литературы активно используют подобные установки, для еще более близкого контакта с читателем, апеллируя к его бессознательному.

**А) Репрезентация культурных гендерных стереотипов в романе «Моя лесная фея»**

Для романтического фэнтези крайне важна любовная линия, и развитие взаимоотношений между героями может складываться по разным сценариям. В романе Юлии Шкутовой именно девушка первая ощущает привязанность к мужчине и испытывает самые разнообразные чувства по отношению к нему: злость, ревность, восторг, жалость, страсть.

Так, в романе Ю. Шкутовой особенное внимание уделяется стереотипным представлениям о мужчине как о хранителе и защитнике:

а) Ведь рядом тот, с кем девушка чувствовала себя ***защищенной***.

При этом очень важно, в представлении главной героини ценными качествами Александра становится его эмпатичность и умение сопереживать ей: герой по-настоящему заботится о Марине, поэтому идеализируется девушкой. Однако, несмотря на мягкость героя, он является лидером и доминирует над девушкой:

в) – Я со всем разберусь. – Маг посмотрел на нее так пристально, словно заглядывал в душу. – Отдыхай, знакомься с островом, гуляй по городу и ни о чем не думай.

«И все же он ***идеальный мужчина***», – с благодарностью подумала Марина.

Таким образом, в тексте мужчина является активным началом, женщина же остается пассивной фигурой. Ее мнимая деятельность не ведет к полной эмансипации: героиня зависит от своего избранника, который воспринимается ей как защитник и спаситель [Воронина, 2018].

Интересно, что даже инициативу физического сближения исходит именно от мужчины, хотя Марина приняла решение соблазнить графа:

После сегодняшнего приключения она осознала, что больше не хочет ждать и надеяться на удачу. ***Нужно брать все в свои руки***и наконец соблазнить Алекса.

Однако в последний момент решимость и силы покидают Марину, и она мысленно просит возлюбленного «***сделать последний шаг***». Подчеркнем также, что сексуальная связь в романе появляется не для эротического удовольствия читателей, а символизирует закономерный этап в развитии отношений между героями и подчеркивает доверие девушки к избранному ей партнеру.

**Б)** **Репрезентация культурных гендерных стереотипов в романе «Истинная для Грифона»**

Культурные стереотипы в романе Алекс Найт во многом строятся вокруг отношений между мужчинами и женщинами. Однако характер этих отношений совершенно иной. Прежде всего, постельные сцены составляют большую часть текста. Интересна модель, по которой строится взаимосвязь между полами:

а) Я обхватила себя руками, ощущая неловкость под ***раздевающими взглядами*** мужчин.

б) ***Вожделение в его взгляде*** сменилось алчностью и предвкушением наживы.

По приведенным отрывка заметно, что взгляд на девушку всегда сопровождается эпитетом, характеризующим чувства, которые она пробуждает. Например, ***жадный взгляд, алчущий взгляд, горящий взгляд*** и т.д. Вообще, очень важное место в тексте романа занимают соматизмы: взгляд, запах, вкус:

в) Подъезжая к ним, он ощутил исходящий от них ***кислый запах*** дешевого вина, в который вплетался еще один ***аромат***, еле различимый, но ***такой приятный***.

г) ***Запах? Да, пахло от нее невероятно притягательно***. Но это ли повод?

Часто в тексте повторяется конструкция попробовать на вкус, выполняющая функцию эвфемизма и встречающаяся исключительно в частях, написанных от 3-го лица:

д) Заглянуть в ее необычные глаза, ***попробовать на вкус*** эти нежные губы.

е) Виттор придвинулся к Сие, нагнулся, чтобы ***попробовать на вкус*** нежную кожу.

Таким образом, с помощью соматизмов, подчеркивающих физическое влечение на разных физиологических уровнях, автор создает метафору, закрепившуюся в культурном коде, об охотнике-мужчине и добыче или жертве женщине, которую надо добиться.

Стереотип поддерживается и другими персонажами. Например, в главе «Кталхар Ранши» (выше мы уже указывали, что с помощью заглавий автор подсказывает, чья точка зрения доминирует в тексте) с помощью косвенной речи культурный фрейм прямо эксплицирован:

ж) Потому что такую девушку, как Настя, нельзя отпускать. Она того стоит, чтобы ***ее*** ***добиваться***.

Отметим также, что Виттор, пленивший Анастасию, является воплощением архетипичного образа «соблазнителя» (коварного обманщика, погубившего девичью честь), знакомого литературной культуре в разных вариациях еще со времен средневековой культуры.

з) – Если ***будешь слушаться***, ***твоя жизнь станет сказкой***!

Такое обещание дается главной героине в начале их знакомства с Грифоном, однако девушку держат под замком.

Между тем, когда в тексте меняется повествовательная стратегия, читателю сложнее почувствовать несправедливое отношение к героине, так как с точки зрения недиегитического нарратора, выражающего «мужской» взгляд, ничего предосудительного с героиней не происходит.

Наоборот, женщина с мужской точки зрения является коварной фигурой. Например, в тексте отражается древний средневековый страх «инаковости», о котором в книге о гендерных фобиях пишет А.Г. Суприянович. Например, Виттор, главный герой «Истинной для Грифона», не доверяет Насте и под пологом «невидимости» отправляется следить за девушкой:

и) ***Строишь из себя жертву***, хотя живешь в роскоши и комфорте. ***Бедная девочка Настя***. Носишься по дому и настраиваешь моих людей против меня же.

По данным словаря синонимов *строить из себя* – ‘притворяться’. Героиню буквально упрекают в том, что она выдает себя за другого человека. Примечательна реализованная в приведенном фрагменте аллюзия на известный сериал «Бедная Настя», в котором героиня-актриса сама не ведает, кем является на самом деле. Также и главная героиня романа пока не понимает, какие магические силы ей доступны. Приведенная фраза возникает в главе, повествование в которой ведется от третьего лица, т.е. читателю предлагают альтернативную точку зрения, в которой девушка не является жертвой, а выступает как агрессор. Неоднократно повторяется и пассаж о «женской хитрости»:

й) И ради этого крохотного шанса я готова была даже призвать на помощь почти отсутствующую у меня ***женскую хитрость****.*

Хитрость – это одно из качеств, приписываемое женщинам и создающее двойственный образ женщины в культуре, который реализуется на протяжении многих столетий [Иванова, 2012] (вообще, в тексте обладают хитростью исключительно женщины («хитрая улыбка», «хитрый взгляд», «хитрая девушка» и т.д.). С помощью переноса свойств на качество, которое с полом напрямую не связано, реализуется гендерная метафора, приписывающая женскому полу определенный набор характеристик. Однако героиня стремится быть честной, разрушая тем самым стереотипное представление о женщинах.

**Общие выводы**: Гендерный аспект во многом формирует тематический и семантический характер художественного произведения. Гендерные стереотипы, их репрезентация указывают на уникальный эмоциональный опыт, заложенный в тексте, который считает и декодирует идеальный реципиент. Именно поэтому мы рассматривали взаимоотношения героев сквозь коммуникативные и культурные стереотипы, которые указывают и эксплицируют категорию абстрактного автора.

Анализ показал, что в романе «Моя лесная фея» отношения между полами показаны довольно объемно. При этом взаимоотношения между женщинами, их эмоции и чувства оказываются более раскрыты и мотивированы, что указывает на феминность текста.

Конечно, важно указать роль абстрактного автора и фиктивного нарратора, роль которого выполняет женщина-оракул, исполняющая волю богов. Сознание говорящего как будто всегда двоится, и зачастую отделить нарратора от авторской субстанции практически невозможно. Например:

И вот наступил ***день, самый важный в жизни каждой девушки***.

Ну, или ***не очень и не каждой***…

В приведенном фрагменте речь идет о свадьбе, о которой так мечтали главные герои. И нам кажется, что в нем наиболее четко прослеживается взаимоотношение автора и фиктивного нарратора (в данном тексте нельзя, на наш взгляд, соединить эксплицитного автора и фиктивного нарратора в одно целое). На значимость события указывает гендерный стереотип о замужестве, бытующий в русской культуре. И голос, говорящий об этом, принадлежит именно автору. Он как демиург создает для читателя мир, знакомый его «горизонту ожидания» и впитавший в себя все штампы литературы (например, Марину даже похитили пираты, что никак не мотивируется и не объясняется). Нарратор же выступает в роли трикстера: он знает канон романтического фэнтези, предугадывает хороший конец. Поэтому вторую часть фразы произносит именно нарратор.

Таким образом, на наш взгляд можно говорить об эксплицированной феминности текста на разных уровнях повествовательной стратегии: женский опыт репрезентирован в тексте нагляднее мужского, кроме того, высмеиваются стереотипы, связанные именно с женской фигурой.

В романе «Истинная для Грифона» мы также имеем дело с разными формами авторской субстанции. Во-первых, как указывалось выше, текст представляет из себя фрагментарное полотно, в котором повествование ведется от 1-го и 3-го лица. Поэтому мы можем говорить о диегитическом нарраторе, по В. Шмиду, т.е. повествуемом «я» и повествующем «я», недиегитическом нарраторе и абстрактном авторе.

Повествование от 1-го лица способствует автокоммуникации автора и читателя, запуская процесс рецепции, в которой читательское сознание максимально сливается с сознанием говорящего. С помощью коммуникативных и культурных стереотипов в тексте передается опыт, который понятен исключительно женщинам. Например, объективация, навязывание гендерных идеалов, которые господствуют в обществе, могут восприниматься как норма, но не приниматься женщиной – в таком случае она выбивается из социума (даже в реальном мире Анастасия Свободина становится калекой, что подчеркивает ее непохожесть на других людей).

При этом части текста, представленные недиегитическим нарратором, представляют читателю несколько иную картину. Например, сцены насилия, внушающие девушке «ужас и отвращение», описаны сексуализированно, повествование ведется отстраненно, читатель получает информацию лишь о внешних проявлениях чувств героев (так как они в основном ссорятся, то акцентируется гнев Виттора и злость Сии). При этом поведение Виттора как будто даже оправдывается, а недовольство девушки выглядит немотивированно: она ведет себя холодно, грубо, несмотря на дорогие подарки и неумелые попытки мужчины поговорить с ней.

Показательна и фраза, оброненная лекаркой, восстанавливающей здоровье Анастасии:

– Что же это делается! – запричитала она. – Красивая ты, необычная, вот мужик т не выдержал. ***Или ты сама соблазнила?***

В тексте прямо выражается глубоко укоренившееся в сознании русского человека представление о женщине как источнике прелюбодеяний, уходящее корнями еще к библейской традиции и позже перекочевавшее в фольклорную культуру [Пушкарева, Белова, Мицюк, 2021].

Таким образом, с помощью диегитического и недиегитического нарратора автор пытается создать амбивалентную гендерную картину мира, включив в нее стереотипы, преобладающие в патриархальной системе, противопоставив ему уникальный женский опыт и «женский» взгляд на миропорядок. Культурные стереотипы показываются в обоих текстах как устаревшие или не соответствующие действительности (например, в «Истинной для Грифона» девушка неоднократно оказывается обманутой именно мужчинами, а не наоборот.

# **3.4 Имплицитные средства гендерной вербализации категории автора**

К имплицитным способам, позволяющим определить феминность или мускулинность текста, мы предлагаем отнести различные маркеры психологизма, позволяющие, во-первых, максимально включить эмоциональную рецепцию читателя, позволить ему слиться с героем, во-вторых, репрезентировать автора.

**I. Маркеры психологизма в романе «Моя лесная фея»**

**А) Несобственно-прямая речь**

Несобственно-прямая речь является особым способом передачи «чужой» речи. О.П. Пучинина отмечает, что данный стилистический прием имеет большое количество синонимичных терминов: «отраженное чужое слово» (М.М. Бахтин), «скрытая завуалированная речь» (Т. Калепски) и т.д.

В нашей работе под несобственно-прямой речью понимается лингвистическая категория художественного текста, сформированная на соединении точек зрения (по Б. Успенскому) автора и героя. Она выполняет определенные прагматические задачи: отличаясь и от авторской речи, и от внутреннего монолога, она выполняет дейктическую функцию в художественном тексте.

Так как несобственно-прямая речь является результатом авторского переосмысления, нам кажется возможно использовать ее для анализа авторской фигуры.

Прежде всего, стоит отметить, что особенно часто в романе «Моя лесная фея» несобственно-прямая речь появляется, когда речь идет о графе Александре, возлюбленном главной героини:

а) Он собирался ***сотворить несусветную глупость***, а именно пригласить в дом свою бабушку ларру Кассандру Гелхар.

б) Когда Алекс все же ***соизволил проснуться***, было далеко за полдень. Его план начать работу с самого утра рухнул, но настроение у графа не испортилось.

В приведенных примерах параллельно с действиями дается их авторская оценка, благодаря чему читается ироничное отношение автора к герою. Комический эффект создается с помощью нарушения стилистической нормы: экспрессивно-эмоционально окрашенные слова приобретают шутливый оттенок. Кроме того, с помощью эмоционально окрашенной лексики повышается и эмоциональность текста, благодаря чему создается ощущение своеобразной игры авторы с персонажем, в которой симпатия скрывается за колкой иронией. Заметим также, что название «Моя лесная фея» – это фраза Алекса, которая впервые встречается читателю также в виде косвенной речи:

в) Немного упрямая, иногда наивная, но неизменно добрая, веселая. Родная… Его фея.

Однако используемое в заглавии слово героя не приводит читателя к мысли, что автор репрезентирует себя как гендерного мужчину. Скорее, возникает ощущение, что в наконец-то герой получает авторское одобрение и его точка зрения становится ценной.

**Б) Внутренний монолог**

Внутренний монолог – это наиболее сложная разновидность одностороннего общения говорящего с самим собой. Для внутреннего монолога характерны смысловая связность, непрерывность, а также тематическое единство. При этом внутренний монолог – это не типичное средство психологизма для романтического фэнтези. Так, в романе Шкутовой встретился только один пример внутреннего монолога:

Не имело значения, сколько придется ждать, ведь живут они очень долго. Только оказалось, что обманули себя, подвергнув опасности весь мир. Но даже сейчас не все из представителей Старших рас одобряли подготавливаемую официальную встречу. В отличие от более молодого поколения они помнили ужасы войны.

Фрагмент является ярким примером авторского размышления, которое уводит читателей от развития сюжета. Это высказывание никак не связано с событийным планом, но заставляет читателя как бы отключиться фантастического регистра и обратиться к раздумью над более серьезными вещами. Однако внутренний монолог не позволяет нам рассматривать гендер автора.

**В) Косвенная речь**

Косвенная речь представляет собой монолит, в котором соединяется авторское размышление и точка зрения героя. То есть голос автора представлен в преломлении точки зрения персонажа, поэтому лишен субъективности.

а) Чем больше девушка об этом думала, тем сильнее потряхивало ее от волнения. Пришлось даже пальцы в замок сцепить, чтобы скрыть предательскую дрожь. ***Еще бы сердце успокоить, а то того и гляди несчастный орган пробьет грудную клетку.***

б) Алекс неожиданно склонился и осторожно прикоснулся губами к высокому лбу. Отстранившись, удивился – ***раньше ему не были свойственны такие порывы по отношению к практически незнакомым девицам.***

в) Не то, чтобы девушка вешалась ему на шею, ***нет, такого бы она себе не позволила***. Но все чаще стала ловить на мыслях о нем, а как только они встречались, с трудом сдерживала счастливую улыбку.

В приведенных примерах косвенная речь выражается с перспективой третьего лица, и линия автора доминирует. Отчетливо прослеживается контраст в описании переживаний героини и героя.

В первом отрывке девушка испытывает стеснение перед любимым человеком. Ее ощущения переданы с внутренней и внешней точек зрения: читатель не просто видит жесты девушки (она сцепляет пальцы в замок), но и чувствует ее душевное смятение, передающееся через дрожь и сердцебиение.

Возможно, разница в репрезентации эмоций связана с тем, что у автора есть собственные ожидание от поведения обоих полов, поэтому даже близкие ситуации – смущение от влюбленности (примеры «б» и «в») описываются по-разному в зависимости от паттернов, которые заложены в сознании автора. Отметим также, что в последнем примере возникает стереотип о подобающем и социально одобряемом поведении девушки в отношениях с мужчиной.

**II. Маркеры психологизма в романе «Истинная для Грифона»**

В романе «Истинная для Грифона» обильно используется лишь одно средство психологизма – косвенная речь. В главах, в которых повествование ведется от первого лица, эмоции представлены уже в отрефлексированном виде:

а) Дыхание сбилось, ***сердце громко стучало в груди***, стало очень ***страшно***. Только секунду назад я находилась в парке, а сейчас… Где я?

Эмоция героини названа – это страх. Эмоциональность тексту придает риторический вопрос и многоточие, обозначающий возбужденное состояние нарратора. Значительной разницы между косвенной речью, принадлежащей мужчине и женщине нет. Мысли героя описаны также экспрессивно:

б) ***Стоит ли говорить, что он сильно разозлился!*** В стражу города не так легко попасть, а эти позволяют себе пренебрегать своими обязанностями.

в) Все это время он ***метался по комнате***, ***раздираемый страхом потери и чувством вины***. Он так привык действовать быстро и решительно!

Если у Шкутовой эмоции Марины описываются через импликацию и экспликацию, а чувства Александра скорее оказываются именно видимыми, что связано с феминностью абстрактного автора, то для Алекс Найт переживания мужчины и женщины вербализируются одинаково подробно. В косвенной речи героев-мужчин могут реализоваться их представления о миропорядке, эмоции, физиологические ощущения:

г) В паху стало тесно, до рези больно, настолько он хотел девушку. ***Простую человеческую шлюху***. Он и хотел ее, и ненавидел за те желания, которые она будила в нем.

Парцелляция, использованная в отрывке, является приемом экспрессивного синтаксиса. С помощью данной конструкции выделяются ощущения героя. Обращает на себя и бранная лексика, свойственная обычно мужчинам. Кроме того, точка зрения героя передается не только через его физиологические ощущения, но и косвенной речью, выделенной нами в приведенном отрывке.

Однако репрезентация мужских эмоций и чувств не говорит о том, что автор меняет свою гендерную идентичность в тексте. Специфический способ повествования позволяет автору «передавать слово» различным героям, однако важно, что он остается наблюдателем (главы написаны от третьего лица, а не от первого, хотя такой прием широко применяется в литературе), и лишь Анастасия имеет большую свободу выражения.

Абстрактный автор может практически растворяться в тексте. Так, в главах о Витторе авторский голос отсутствует. Зато появляется недиегитический нарратор, что лишь свидетельствует о разном отношении к персонажам и указывает на характер взаимоотношений между персонажами.

В подтверждении приведем примеры использования косвенной речи из главы «Кталхар Ранши»:

д) Кажется, Настю расстроили его слова. ***Он мог бы соврать***, сказать, что Дрейсон уже давно утешился в объятиях любовниц. Но Кталхар не любил врать и ***уж тем более не видел смысла*** делать это сейчас.

е) Настя и сама понимала, что спальник узкий, одеяло одно. Им придется спать очень близко. ***Она просто не хотела давать ему повода прикоснуться к себе.***

Предложенный фрагмент явно указывает на фигуру абстрактного автора, который чувствует мотивировку поступков своих героев вне зависимости от их пола. Важно отметить, что с Кталхаром героиня чувствует себя на равных. Косвенная речь, указывающая на сознание девушки, в главах, где она оказывается в подчиненной позиции (из-за роли любовницы, или ученицы) исчезает. Так, в главах о Натане, ставшим наставником для Насти, также встречается косвенная речь, отражающая лишь сознание героя.

# **Общие выводы к главе:**

В первом тексте («Моя лесная фея») игра с персонажем мужского пола, погруженность в женские проблемы, подробное описание эмоций внешней и внутренней точек зрения, отчужденность от мужских проблем и переживаний, по-нашему мнению, указывают на принадлежность к женской гендерной модели.

В написании романа «Истинная для Грифона» использованы две речевые стратегии. Повествование от первого лица предполагает отождествление читающего с говорящим персонажем, т.е. с главной героиней Анастасией. Таким образом, проявляется и прагматический характер текста: в коммуникации должны участвовать именно женщины, на которых рассчитан контртрансфер (психологический термин, предполагающий перенос личности говорящего на себя).

В тексте вербализируется и мужской гендер. На него указывает косвенная речь, которая так же психологична, как и речь женская. Абстрактный автор в таких фрагментах передает речь нарратору, который сознательно старается репрезентировать мускулинность в тексте, апеллируя к идеологии, физическим и эмоциональным ощущениям героев. Становясь за спину главного героя книги, нарратор примеряет на себя мужскую гендерную идентификации или, отстраняясь от героев, вообще лишается гендерной принадлежности, превращается в антропоморфную андрогинную субстанцию.

# **Заключение**

Гендерный аспект в художественной прозе неоднократно становился предметом исследования: существуют диссертации и статьи, посвященные проявлению гендера в художественном тексте [Балакина, 2005], репрезентации гендера автора, основанные на вербализации эмоций персонажей [Суркова, 2005]; гендерным отношениям в литературе [Шабанова, 2015] и т.д. Эти работы представляют особую ценность, так как они закладывают базу для гендерной лингвистики и гендерного литературоведения. Однако ни в одной из них фигура автора не рассматривается как категория, существующая только в произведении в идеологическом плане. Наоборот, автор текста чаще всего воспринимается именно как живой человек, поэтому особое внимание обращается на грамматические и лексические особенности идиостиля конкретного человека, статистика, полученная в женских текстах, сравнивается со статистикой мужских текстов, делаются выводы о половой дифференциации языка.

Изначально, принимаясь за работу, мы думали построить разбор выбранных текстов на тех же схемах, что и наши предшественники. Но, постепенно анализируя теоретический материал, мы пришли к выводу, что для изучения категории имплицитного и эксплицированного автора необходимо развить принципиально иной подход, зачатки которого были представлен в разделе 3.3 и 3.4.

Поэтому из анализа нами были исключены фонетика, грамматика, лексика, мы сконцентрировали свое внимание на гендерных и психологических маркерах, позволяющих определить феминность или мускулинность художественного текста, не соотнося его при этом с реальным автором или действующим в тексте персонажем, и выводящих именно абстрактного (имплицитного) автора.

Исследователи массовой литературы неоднократно отмечали, что в книгах подобного толка фигура имплицитного или абстрактного автора нивелирована, что связано с прагматикой текста, или заслонена нарратором – повествователем от первого лица. Отчасти это справедливое наблюдение: количество психологических маркеров на весь текст невелико. Однако благодаря конструкциям несобственно-прямой речи и косвенной речи гендерная роль имплицитного автора вырисовывается весьма четко, на наш взгляд.

В результате нами были получены небезынтересные выводы: в обоих текстах, выбранных нами для анализа, доминирует именно женский гендер, представительницами которого являются авторы романов.

Прямой экспликации гендерной идентичности абстрактного автора мы не нашли. На феминность текста указывают гендерные и психологические маркеры: большая вовлеченность в женский опыт (что подчеркивается активной апелляцией к коммуникативным и культурным стереотипам), в женскую эмоциональность. В исследованиях, посвященных читательской фигуре, опыт описывается как способ запустить читательскую рецепцию и впоследствии декодировать текст, речь идет именно об опыте конкретного читателя. Однако, на наш взгляд, данный подход применим и к фигуре автора, так как именно автор вкладывает коды в текст.

В романе «Моя лесная фея» Ю. Шкутовой голос абстрактного автора довольно четко пробивается сквозь общий фон повествования. Это связано, прежде всего, с третьеличной формой повествования: авторское сознание и сознание героев явно разделены между собой. Особенно часто в тексте используется несобственно-прямая речь, указывающая и на нарратора, и на имплицитного автора. Между тем, имплицитный автор как мифотворец оказывается в плену парадигмы романтического фэнтези. Его главная цель – создать сюжет уже знакомый читательской публике, отсюда, например, не только использование стандартных сюжетных ходов, но и клишированное описание героев, стереотипы о женских и мужских взаимоотношениях (отметим, что для главной героини ее возлюбленный действительно заменяет весь мир с его полярностью взаимоотношений). Однако совершенно отчетливо читается ирония нарратора по отношению к происходящему и к героям, особенно к графу Александру. Но, выполняя функцию трикстера, фиктивный нарратор не лишает текст феминности, а лишь сильнее подчеркивает ее.

Иначе построен текст «Истинная для Грифона» Алекс Найт. Кроме фигуры абстрактного автора в тексте явлены диегитический и недиегитический нарраторы. Использование подобного художественного приема, с одной стороны, позволяет включиться читателю в художественное пространство текста и пережить опыт героини, с другой стороны, создает иллюзию объективного и «остраненного» взгляда. В романе моделируется две параллельно сосуществующих гендерных идентификаций абстрактного автора. С одной стороны, доминирует именно феминное начало, на что указывает категория первого лица, выбранная для описания сюжетной линии героини. Читатель не только видит героиню, он понимает ее внутреннее состояние, благодаря подробной экспликации и импликации ее эмоций, переживаний и опыта.

Однако в главах, где субъектом действия выступает мужской персонаж, феминность исчезает. Внимание читателя концентрируется на взаимоотношениях между героями, и преобладание физиологических характеристик, соматизмов создает мускулинность текста. В главах, написанных от третьего лица, гендер нарратора становится или мужским, например, читатель видит лишь внешнее проявление чувств Анастасии в частях, где преобладающая точка зрения принадлежит Виттору, или вовсе исчезает. На наш взгляд, именно в такие моменты (в моменты наибольшей отстраненности нарратора) в текст включается абстрактный автор, который лишен гендерной маркированности, т.е. андрогинен.

Как отмечали представители рецептивной эстетики, автор во многом становится заложником тех установок и шаблонов, которыми наполненно сознание читательской публики. Особенно это характерно для писателей массовой литературы, так как «горизонт ожидания» аудитории уже ограничен довольно жесткими рамками. Однако анализ гендерных стратегий, которые применяются в текстах романтического фэнтези, указывает на то, что взаимодействие с читателем может быть уникальным благодаря гендерной идентификации авторского «я» (не только нарратора, но и абстрактного автора).

Сделанные выводы позволяют по-новому взглянуть на романтическое фэнтези. Анализ категории абстрактного автора в отрыве от реальной личности дал результаты, которые имеют значимость, так как в дальнейшем с их помощью можно обратиться к анализу фигуры читателя (как реального, так и идеального), что является перспективой для дальнейших исследований. Кроме того, проведенное исследование расширяет представление о взаимоотношениях автора и читателя в массовой литературе.

# **Список используемой литературы:**

1. Амиантова И.С., Реснянский С.И. Гендер в российской истории: обзор новейших исследований // Вестник российского университета Дружбы народов. 2019. № 2. С.278-234.

2. Афанасьева Е.С. Жанр фэнтези: проблема классификации // Фантастика и технологии. 2009. С. 86-93

3. Балакина Л.В. Проявление гендерного фактора в художественном тексте: автореф. дис. канд. фил. наук. Орел., 2005.

4. Баразгова Е.С., Агинская Т.И. Культура гендерного партнерства // Известия Уральского Государственного Университета. 2008. №55. С. 29-44.

5. Бахтин М.М. Слово в романе. М., 2012. 229 с.

6. Белая Н.В. О проявлении гендерных различий в языке // Рема. 2009. №5. С. 33-45.

7. Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) // Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М., 1989. С. 112.

8. Бударагина Е.И. Средства создания образа адресата в художественном тексте: автореф. дис. канд. фил. наук. М., 2006.

9. Бутовская М.Л. Антропология пола. М., 2013. 256 с.

10. Введение в гендерные исследования. Хрестоматия / под ред. Жеребкиной И.А. Харьков., 2001. 995 с.

11. Вершинина Д.Б. Политическая культура и гендерология в странах Запада: гендерный аспект. Программа спецкурса// Вестник пермского университета. Пермь., 2009. №4. С. 148-156.

12. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980. 365 с.

13. Власкин А.П. Мужское и женское: перспективы непонимания в художественной среде Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. 2003.

14. Воронина О.В. Символизм женственности и мужественности в русской культуре // Волжский вестник. 2018. №4. С. 172-180.

15. Гомон Т.В. Исследование документов с деформированной внутренней структурой: дисс. … канд. юрид. наук. М., 1990. 96 с.

16. Горошко Е.И. Особенности мужского и женского вербального поведения: психолингвистический анализ: автореф. дис. … канд. фил. наук. М., 1996.

17. Демина А.В. Фэнтези как феномен современной культуры: особенности и перспективы развития: автореф. дис. … канд. фил. наук. Астрахань. 2015.

18. Зыкова И.В. Способы конструирования гендера в английской фразеологии. М., 2003. 232 с.

19. Кириллина А.В. Гендер: лингвистические аспекты // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. М., 1999. № 3. С. 167-189.

20. Кириллина А.В. Гендерные аспекты языка и коммуникации: автореф. дис. … канд. фил. наук. М., 2000.

21. Кириллина А.В., Томская М.В., Лингвистические гендерные исследования // Отечественные записки. М., 2005. №2.

22. Корман Б.О. Автор литературного произведения и читатель // Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. 552 с.

23. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения. М.: Языки русской культуры, 1998. 482 с.

24. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 704 с.

25. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. М.: Академический проект, 2002. 504 с.

26. Ляпушкина Е.И. Введение в литературную герменевтику. Теория и практика. СПб.: Росток, 2020. 400 с.

27. Макаричева Н.А. «Человек ли женщина?»: кривые зеркала гендерного взаимодействия в художественном мире Достоевского // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. №4. 2012. С. 223-232.

28. Макаричева Н.А. Гендерологические искания Ф.М. Достоевского в творчестве докаторжного периода // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. №2. 2018. С. 185-193.

29. Макеенко Е.В. Автор и читатель в структуре художественного текста: автореф. дис. … канд. фил. наук. Новосибирск., 2013.

30. Мандельштам О.Э. Слово и культура: статьи. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.

31. Маслова В.А. Лингвокультурология: учебное пособие. М., 2001. 208 с.

32. Назарова Е.Д. Гендер адресата как прагматический маркер коммуникации: автореф. дис. … канд. фил. наук. М., 2009.

33. Пензина О.В. Женская проза второй половины XIX в.: гендерный аспект авторства: автореф. дис. … канд. фил. наук. М., 2009.

34. Пушкарева Н.Л. Гендерная теория политика, практика, идеология // Гендерная теория и историческое знание: материалы второй международной научно-практической конференции / Отв. ред. А.А. Павлов, В.А. Семенов. Сыктывкар., 2005. С. 8-10.

35. Пушкарева Н., Белова А., Мицюк Н. Сметая запреты: очерки русской сексуальной культуры XI-XX веков. М., 2021. 501 с.

36. Рябова Т.Б. Гендерные стереотипы как фактор оценки субъектов политического процесса // Женщина в российском обществе. 2008. №2. С. 44-52.

37. Синцева С.В. Гендерная проблематика в творчестве Н.В. Гоголя: автореф. дис. … канд. фил. наук. Иваново., 2011.

38. Скачкова И.И. Гендерная проблематика в зарубежном теоретическом языкознании: к истории вопроса // Теория и методология гендерных исследований. 2009. №4. С. 119-132.

39. Струкова Т.Г. Массовая литература как социально-культурный феномен // Вестник ВГУ. 2017. №2. С. 111-119.

40. Суркова Е.В. Гендерные особенности авторской репрезентации эмоций персонажей: автореф. дис. … канд. фил. наук. Волгоград., 2005.

41. Таннен Д. «Ты меня не понимаешь!» М., 1996. 432 с.

42. Теория литературы / под ред. Тамарченко Н.Д. М.: Академия, 2008. 513 с.

43. Хаксли О. Писатели и читатели // Иностранная литература. 1998. №4. С. 77-95.

44. Черняк М.А. Массовая литература ХХ в. Учебное пособие. М., 2009. 432 с.

45. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

46. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. №12. С. 61.

47. Hall, R.M., Sandler, B.R. The classroom climate: a chilly one for women? 1982.

48. Scott, J.-W. Gender: a useful category of historical analysis. 2007.

**Список словарей:**

49. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 4-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. 576 с.

50. Словарь русского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1999.

**Источники:**

51. Найт А. Истинная для Грифона. М.: Издательство АСТ, 2021., 570 с.

52. Шкутова Ю. Моя лесная фея. М.: Издательство АСТ, 2021., 360 с.