Курсовая работа «Стилистика русского языка и литературное редактирование» на тему:

Стилистические особенности жанра «Философский роман» в женской прозе постперестроечного периода

**План работы:**

1. Введение.
2. Проблема идентификации женской прозы 80 – 90 годов.
3. Структурно-стилистические черты философского романа в женском творчестве постперестроечного периода.
4. Стилистический анализ романа Т. Толстой «Кысь».
5. Заключение.
6. Использованная литература.

### Введение

Вместе с огромными переменами в политической жизни страны, произошедшими с окончанием перестроечной эпохи, значительные перемены произошли и в литературной сфере. Одной из основных тенденций, характеризующих изменения в русской литературной ситуации, было освобождение литературы от идеологического гнета и контроля, сдерживавших ее развитие на протяжение семидесяти лет нахождения у власти коммунистической партии.

Если ранее литература рассматривалась как инструмент управления общественным сознанием, средство внедрения в умы людей государственной идеологии, то теперь эта область творчества получила возможность самостоятельного развития. Художники, работавшие в этом направлении искусства, смогли сами определять собственное творческое русло. Открылись широкие перспективы для самоопределения и эксперимента.

Новаторство как ведущая черта в литературе коснулась многих ее отдельных жанров. Не стал исключением и жанр философского романа. Писатели, работающие в рамках этого жанра, с одной стороны попытались возродить основные традиции, характерные для него в 19 веке, т.е. сделать роман средством донесения до читателей глубоких нравственных, религиозных, духовных идей и проблем, как это было в творчестве Толстого и Достоевского. С другой стороны, наблюдалась попытка совместить выполнение этой задачи с привнесением в роман новых стилевых особенностей в соответствие с новейшими достижениями теоретиков и практиков модернизма и постструктурализма.

Особый интерес представляет тот факт, что философский роман перестал быть традиционным только для мужской прозы. Это направление открыли для себя, и без того доселе немногочисленные писатели, представляющие слабую часть человечества. Именно исследованию вопроса о том, какие стилистические и структурные особенности стали характерны для философского романа в контексте женской прозы, посвящена данная работа.

Отдельно следует заметить, что вышеназванная тема, в силу своей необычайности и оригинальности, имеет весьма обширную историографию. Это неудивительно. Ведь если тайна женской души вообще всегда была предметом жарких обсуждений в среде философов и психологов, то и женское творчество представляет из себя не менее интересную тему для исследования.

Итак, обращаясь к историографии, прежде всего следует назвать работу теоретика экзистенциальной ветви феминизма Симоны де Бовуар под названием "Второй пол". В данной книге разворачивается и убедительно доказывается теория, по которой женщина в существующей системе отношений выступает как "вторичное Иное" относительно абсолютной универсалии мужского начала и мужчины - как субъекта и соответственно внутри любых исторических, социальных и культурных форм взаимосвязей.

Помимо этого, хотелось бы отметить обширное исследование культуролога Т. Ровенской «Феномен женщины говорящей», опубликованное в пятнадцатом номере журнала «Женщины и культура» за 1999 год. Автор означенного исследования говорит о том, что современная женская философская проза есть выражение красочной палитры, на которой в самых неожиданных сочетаниях и пропорциях смешиваются верность вековым, отшлифованным классикой, стереотипам, бунт против непреложных "истин" и одномерных, "зашоренных" слов, постижение мира через себя ради обновления обоих, рождение в этой связи нового смысла, новой мифологии[[1]](#footnote-1).

Далее пристального внимания заслуживает работа доктора филологических наук, ведущего научного сотрудника Института русского языка РАН, профессора Н. Н. Фатеевой. Н. Н. Фатеева, являясь специалистом в области лингвистической поэтики, нарратологии, семиотики, поэтики и эстетики авангарда, в своей статье под названием «СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ "ЖЕНСКАЯ" ПРОЗА: СПОСОБЫ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЖЕНЩИНЫ-КАК-АВТОРА» рассматривает лингвостилистические и нарратологические вопросы женского творчества. Н. Н. Фатеева пытается обнаружить и интерпретировать лингвостилистические особенности женской манеры повествования и способы текстообразования, присущие лишь женщинам-писательницам, а также определить, какими способами современная женщина-автор репрезентирует себя в тексте.

На Западе классическими работами по теме "женского письма" являются труды Ю. Кристевой ("Женщина, всегда разная"), Л. Иригарэй ("Зеркало другого рода / другой женщины" ); "Этот пол, который не один" (1977) и Э. Сиксу ("Смех медузы" (1975)); хорошо известен также сборник под редакцией Л. Николсон "Пол и теория: Феминизм / постмодернизм" (1990). Основными признаками женского письма, согласно теории французского феминизма, являются невинность женского текста, нелинеарность, особая свобода письма, порожденная вторжением "тела" в текст.  
В США вопросы феминистской критики также активно изучаются в связи с такими категориями, как "автор", "Я", "идентичность", "деятельность". В основе американских исследований лежит симбиоз постструктурализма с американской психосоциологией. Особо известны работы Р. Б. Дю Плесси "Письмо и несть ему конца: Нарративные стратегии в женской литературе ХХ века" (1985), П. Йегер "Милобезумные женщины: Стратегии эмансипации в женском письме" (1988) и др.

В нашей работе мы имеем смелость надеяться приблизиться к ответу на вопрос, что такое "женский стиль" письма и насколько принадлежность к определенному полу (в нашем случае к "женскому") обусловливает появление в тексте тех или иных дифференциальных стилистических характеристик.

**1. Проблема идентификации женской прозы 80 – 90 годов XX в.**

На пороге третьего тысячелетия многие отечественные и зарубежные публицисты признают, что формирование и развитие нового женского литературного творчества и зарождение гендерных исследований стали едва ли не самым интересным и динамичным в своем развитии явлением культурной жизни России последних двух десятилетий ХХ века. Сейчас, в конце 90-х, когда женская литература дала не только целую плеяду новых талантливых писательниц, имена многих из которых уже успели стать хрестоматийными, но и новые жанры (женский философский роман, фэнтези и др.), и новые формы творческих объединений, трудно представить, что каких-то пятнадцать лет назад женская проза только начала находить свою нишу в литературном пространстве и вызывала в лучшем случае реакцию недоумения.

К настоящему времени мы пришли с более чем солидным багажом научных и художественных концепций, центром которых является женщина. Однако нельзя не заметить, что женщина в доминирующих случаях становится темой или объектом любых дискурсов: романтических, реалистических, постмодернистских и пр. И даже как говорящий субъект она чаще всего рассматривается этими дискурсами внутри культурно-лингвистического конструкта в рамках определенных, присущих им традиций. В литературе женщина присутствовала в первую очередь как объект творческого исследования, то есть по сути дела становилась объектом мифологизации и манипулирования. Там же она могла проявляться и как мифологизированный субъект творчества, что переносилось на восприятие ее как писательницы. Таким образом, отношение к женщинам-писательницам уходит корнями в культурно-идеологическое моделирование этого отношения, в частности, литературными средствами. Выступая как говорящий субъект творчества и осознанно опираясь на гендерный опыт, женщина-писательница, с одной стороны, нарушает свой социомифологизированный образ, с другой, воспроизводит окружающий мир, оперируя своим собственным видением его. Иными словами, он становится объектом ее конструирования и мифологизации.

Несмотря на то, что женское литературное творчество имеет в России богатую историческую традицию, связанную с именами Екатерины II, А.Панаевой, Е.Ган, Н.Дуровой, М.Жуковой, А.Буниной, В.Фигнер, А.Мирэ, Л.Зиновьевой-Анибал, З.Гиппиус и многих других, вследствие иной, более сильной, традиции имена большинства из них в истории литературы замалчивались, а рассмотрение творчества других в отечественном литературоведении не преломлялось в ключе гендерного эстетического освещения. Вместе с тем и сами писательницы за исключением неудавшегося опыта Л.Зиновьевой-Анибал не стремились к каким-либо формам творческих объединений и формированию восприятия женской литературы как явления эстетически целостного. Только в середине 80-х гг. ХХ века в силу целого комплекса политических, социальных и культурологических причин женская проза оформилась в самостоятельное литературное течение, начала заявлять о себе и отстаивать себя именно в таком качестве. Она объединила писательниц разных поколений с разным жизненным опытом, иногда с диаметрально противоположными взглядами и художественными пристрастиями. Проблема идентификации женской прозы 80-90-х годов и женщины-писательницы в качестве говорящего субъекта становится основной характеристкой данного литературного феномена и, одновременно, ключом к пониманию его сути.

Почему эта проблема так важна в разговоре о женской прозе? Именно на уровне идентификации проявляется вся сложность и противоречивость настоящего феномена. Воспитанные в условиях пренебрежения к миру фемининных ценностей, явлениям и понятиям фемининного ряда, включая ассоциативные языковые конструкты, женщины-писательницы, однако, предпринимают попытку идентифицировать себя с этим миром, открыть его в себе. При том, что он утверждается социально-культурной и языковой традицией как явление второплановое, второсортное, инородное и частное (необщезначимое), сознательное прямое олицетворение авторов себя с ним - шаг, потребовавший мужества и определенного уровня самосознания. Будучи изначально неуверенными в правомерности такого олицетворения и испытав на себе его последствия (когда в ответ заработал отлаженный цензурно-идеологический механизм), некоторые посчитали этот шаг опрометчивым и публично заявляли о своей непричастности к женской прозе. Отмежевывание по законам жанра выдерживается в привычном снисходительно-презрительном тоне. Процесс этот закономерен, и писательницы в обоих случаях вполне искренни. Идентифицируя себя с женской прозой - как воплощением фемининной идеи, авторы в то же время испытывают всю меру отчуждения от нее и не только под воздействием внешних регулирующих сил, но и потому что в целом сами бессознательно являются носителями и выразителями все той же патриархальной культурно-лингвистической традиции. Это усугубляется тем, что женщина психологически и исторически привыкла идентифицировать себя с ролью хранительницы и защитницы сложившегося уклада, готовой формы и здравого смысла. Поэтому болезненный, внутренне противоречивый и неустойчивый симбиоз следования традиции и, одновременно, пафоса противоборства с ней, преодоления ее отражает суть явления современной женской прозы, а также произведений писательниц, рассматриваемых вне ее контекста.

Процесс идентификации поднимает и острые дискуссионные проблемы в области исследования настоящего явления. А именно: относительно чего целесообразно рассматривать женскую прозу, как художественно-эстетический феномен. Камнем преткновения в отечественном литературоведении стал вопрос, явилось ли настоящее объединение возможным исключительно на основе гендерной общности и, что особенно дискутировалось в критике, гендерного противостояния, или же прослеживаются реальные закономерности на уровне мировосприятия и мироотображения как всей женской прозы в целом, так и в творчестве отдельных ее представительниц. Опыт традиционного критического анализа наглядно продемонстрировал, что идентификация женской прозы с отцовской литературой на начальном этапе малоконструктивна, а также несет с собой негативный оценочный подтекст (даже если присутствует в неявной форме), который в интересах объективизации любого гендерного исследования было бы предпочтительнее всячески избегать. Опираясь на концепцию, согласно которой женская идентичность является продуктом собственной интерпретации своей истории, опосредованной доступным культурным контекстом, мы предполагаем, что на рассматриваемом нами этапе перспективным представляется подход, при котором женская проза как явление формирующейся "гендерно-чувствительной"[[2]](#footnote-2) женской культуры рассматривалась бы в контексте идентификации ее внутренних тенденций, системы артикулируемых ценностей, опыта обнаружения и освоения потенциала материнского языка. Это подход, при котором женская проза рассматривается как культурная величина, равная только самой себе и степени претворения самой для себя поставленных творческих задач. Приводимые нами в ходе исследования программные работы женской прозы и анализ текстов писательниц рассматриваются как уникальный (по характеру вышеназванных источников) материал для определения и выработки критериев оценки настоящего явления в системе собственных культурных ориентиров.

Процесс идентификации прослеживается одновременно на нескольких уровнях своей реализации. Каждая писательница рано или поздно сталкивается с необходимостью идентифицировать свой индивидуальный авторский голос относительно сложившихся и успешно практикуемых в литературе идеологических и/или языковых конструктов, которые несут в себе определенным образом закодированную информацию о системе культурных ориентиров общества. В то же время процесс поиска каждой из писательниц своей внутренней эго-идентичности через творческую рефлексию и духовную одиссею своих героинь или самоидентификация становится, пожалуй, самым ярко реализующимся в женской прозе уровнем идентификации. Писательницы вступают на путь, ведущий к обретению фемининной Самости, мучительный и пугающий неизбежностью глубокого погружения в себя. Этот путь повторяет схождение Орфея в царство Аида за своей душой - Эвредикой, он чреват встречей лицом к лицу с монстрами собственных страхов и предубеждений, неожиданными открытиями, потерей многих иллюзий и обретением в воссоединении со своей фемининной природой внутренней целостности, гармонии Анимуса и Анимы, равновесия Инь и Ян. В результате мы явились свидетелями уникального по своему характеру в контексте развития современной литературы процесса осознания себя женской прозой как составной части самобытной фемининной культуры. Характеристика "Иная" оборачивается не скрытой предпосылкой ее отчуждения в рамках общекультурной парадигмы, но признанным на данном этапе уже самими писательницами основанием для артикуляции особой фемининной традиции.

Характер объединения по гендерному признаку не только не предполагает, но даже более того, может полностью исключать возможность прямых совпадений во взглядах, пристрастиях и творческой манере авторов. При явной множественности и многовариантности явления можно вместе с тем проследить определенные уровни слияния: в определении наиболее значимых проблем, в освещении специфически женского опыта, эмоциональных и чувственных переживаний, в особенностях освоения мира, интерпретации категорий бытия, времени и пространства. Это еще раз подтверждает актуальность рассмотрения феномена женской прозы как единого эстетического целого. Таким образом, множественность проявляется как форма единого, и это единое стало предметом настоящего рассмотрения.

Так, совершенно несхожие между собой Л. Петрушевская, Т.Толстая, Л.Ванеева, В.Нарбикова, Н.Садур, Н.Горланова, М.Палей, Е.Тарасова, Н.Габриэлян, Л.Фоменко, И.Полянская, С.Василенко, О.Татаринова, М.Вишневецкая, Т.Набатникова и многие другие создают единое эстетическое пространство, в котором образ женщины во всем многообразии его взаимосвязей с окружающим миром достигает подлинной объемности. Впрочем, как и сам окружающий мир, преломленный под углом гендерного, фемининного (осознанного или бессознательного) восприятия, демонстрирует присутствие своей, особой экзистенциальной эстетики. Именно за счет расширения проблематики художественных изысканий и разнообразия творческих подходов и методов достигается некая целостность женской прозы как культурно-эстетического явления.

Рождение современной женской прозы закономерно связывают с появлением на рубеже 80-х-90-х годов девяти сборников современной женской прозы[[3]](#footnote-3) . Феномен такого своеобразного коллективного авторства создавал, с одной стороны, эффект "стереоскопического взгляда"[[4]](#footnote-4) на окружающую действительность из гендерной системы координат и, с другой стороны, своеобразную творческую мастерскую, в которой создавались условия для формирования новой фемининной культуры с ее альтернативной системой ценностей и адекватного ей языкового воплощения. Одновременно благодаря оформлению в сборники читатель получил возможность услышать разные голоса и темы, воспринять разные художественные манеры и найти наиболее созвучные для себя. Своеобразие подборки текстового материала, его классификации, особенности редакторского и художественного оформления сборников демонстрирует присутствие определенной творческой концепции современной женской прозы, а также целенаправленной рекламно-популяризаторской политики в ее издании. Это создает очевидные предпосылки для рассмотрения материалов и организации сборников в аспекте программности изучаемого направления.

Каждый сборник имел свою структуру, отвечающую определенной идейно-художественной задаче авторов. Однако, взятые вместе, они дополняли друг друга, образуя логически законченные сюжет и композицию самостоятельного литературно-эстетического направления. Авторы и составители сборников понимали, что широкий круг читателей не имел ранее возможности ознакомиться с творчеством большинства писательниц по той простой причине, что почти все они за редким исключением не печатались: Л.Ванеева - около двадцати лет, Г.Володина - около десяти лет, С. Василенко - около семи и т.д. Не случайно, что большинство опубликованных в первых сборниках женской прозы рассказов было вынуто из стола и относилось к реалиям десяти - пятнадцатилетней давности. Чтобы дополнить авторский текст информацией о судьбе автора и ее произведений, сборники предваряли каждую публикацию или подборку публикаций писательниц краткими биографическими справками. Такая презентация могла иметь вид рассказа писательницы о своей жизни и творчестве или обращения к читателям. Часто они сопровождались фотографией автора. Подобные меры преследовали целый комплекс задач. Авторы целенаправленно знакомили публику с именами и лицами писательниц, что делало контакт с ними более личным, интимным. Это приобретало особый смысл, так как женская проза изначально была обращена не на "объективное" (в патриархальном значении), но на предполагаемое гендерно-мотивированное воспроизведение окружающего мира. При этом критерием подлинности становилась степень субъективности авторского мировосприятия и способов передачи своих мыслей и чувств. "Автографы" писательниц давали, тем самым, ключ к пониманию психологической и идейной логики их произведений, реконструируемой ими эстетики. Принципиальный характер это имело для таких авторов, как, например, Л.Ванеева, Н.Габриэлян, Л.Фоменко, привлекающих обширный автобиографический материал и осуществляющих в своем творчестве процесс глубокой саморефлексии. В случае, когда сюжеты произведений мало соотносимы с жизнью автора, возникала потребность оговорить в предисловии степень дистанцирования субъекта творчества от мира чувств героев. Так, например, делает А. Сельянова, призер международного конкурса женского рассказа: "Я решила не вдаваться в подробности собственной биографии ...исходя из того, что все, о чем пишу, никогда не было тесно связано с событиями моей личной жизни. ... поэтому, это - я, а это - мой рассказ"[[5]](#footnote-5). Таким образом, писательницы определяют осознанную индивидуализированную субъективизацию в качестве критерия подлинности женской прозы.

Практически все указанные сборники сопровождались предисловиями, носившими программный характер. Утверждая женскую прозу как часть фемининной культуры, писательницы в своих программных материалах ставили задачу артикуляции и новых культурно-методологических принципов. В этой связи предисловия становятся для нас одним из основных источников для выработки принципов рассмотрения явления в целом и выбора соответствующей терминологии. Предисловия в качестве предметов исследования представляют в этой связи особый интерес, наряду с характером подбора и выстраивания текстов и самими текстами.

Принцип формирования сборников отражал суть отношения авторов к феномену женской прозы как к прозе, написанной женщиной и обладающей творческой энергией поиска своей индивидуальной Самости и идентичности в общественном и культурном пространстве. В предисловии к сборнику "Не помнящая зла" писательницы провозглашают, что "женская проза есть - поскольку есть мир женщины, отличный от мира мужчины"[[6]](#footnote-6) . Авторы отмечали, что не намерены ни открещиваться от своего пола, ни извиняться за его слабости. "Делать это также глупо и безнадежно, как отказываться от наследственности, исторической почвы и судьбы"[[7]](#footnote-7). Так писательницы ввели категорию пола в парадигму категорий рассмотрения и характеристик, используемых традиционным литературоведением. Они программировали свое вступление в литературу изначально не с позиций общечеловеческих, а с позиции "Иного" относительно того, что принято считать универсально человеческим. О слиянии же, которое подразумевается под термином "общечеловеческое", речь может идти только после объединения двухсторонних усилий и опыта двух креативных начал, мужского и женского.

Доминирующее привлечение авторами личного опыта восприятия окружающего мира, мыслей и переживаний выходит за рамки чисто литературного приема. То, что традиционно классифицируется институтом общественного мнения как чрезмерная эмоциональность, отсутствие логики, женские причуды и пр., и пр., то есть все то, что отличает женщину от нормы мужской культурной универсалии, в женской прозе проходит путь от понимания их как внутренней слабости и уязвимости до утверждения их как проявления особенностей фемининного мира. Преодоление для авторов - это освоение и постижение своего внутреннего экспрессивного эго-пространства в контексте общекультурной нормы и опыта альтернативной и равнозначной системы ценностей.

Особенности взаимоотношения языка и пишущих женщин вправе стать предметом отдельного исследования. В рамках настоящего раздела мы лишь обозначим ее и наметим ее основные контуры. В условиях, когда произведения писательниц не печатались по причине их "не стерильности"[[8]](#footnote-8), главным было, по словам И.Полянской, "сохранить гортань, а слова уж как-нибудь завяжутся"[[9]](#footnote-9). Однако отношения со "словами", самой лексической и грамматической структурой языка складывались далеко не просто. Писательницы столкнулись с тем, что номинативные и грамматические структуры отцовского языка не соответствуют смысловому содержанию, вкладываемому в них авторами-женщинами, а также, что их собственные оттенки чувства и переживаний не находят в языке адекватного выражения. Писательницы обнаружили, что отцовский язык отражает реалии преимущественно маскулинного мира, где правит "фаллос" и "логос". Следствием этого явилось ощущение исчерпанности языковых средств при том, что мир остался непознан и не понят, а мысль недосказана. "Человек - адам должен был назвать увиденный, неизмышленный мир. Назвал. -Ты, адам! Как называется то, что кругом тебя? - Не знаю, не могу-с знать. - В чем же дело? ... Мир не узнан. Зачем был назван, ведь не познан ... Твоя беда, твоя вина"[[10]](#footnote-10) . Номинативные конструкции демонстрируют способность ограничивать возможности познания, свободу постижения и выражения. Язык при этом оказывается поверхностно-утилитарным, невыразимой остается суть вещей, явлений, духовно-эмоциональных ощущений, наполняющих жизнь человека. В понимании этого писательницы демонстрируют редкое единодушие.

Писательницы привлекают внимание к проблеме соответствия сути основополагающих явлений закрепленным за ними лингво-понятиям.

Многие понятия и термины, имеющие в языке нейтральное звучание применительно к мужскому роду и маскулиннозначимому культурному ряду, теряют его при прямом преобразовании их в женский род и переносе на фемининный ряд. Глубоким взаимодействием и взаимовлиянием языка и сознания объясняется тот феномен, при котором человек формирует представление о себе, опираясь на лексику, грамматику и особенности использования своего языка. Женская проза дает широкое пространство и богатейший материал для исследования настоящего явления, так как осознавание себя, выбор ориентиров и приоритетов осуществляется женщиной через призму строго регламентированных историко-культурных традиций и социо-идеологических экспектаций. Так, в женской прозе выявляется не сексуализация языка женщиной-художником, на что часто указывает критика, но сексуализация в культуре и языке самого понятия женщины, образов и явлений, с ней связываемых и ассоциирующихся. В контексте женской прозы проявление этого среза приобретает некоторую двусмысленность звучания, особый оттенок, который по шкале проповедуемых морально-этических норм впоследствии оценивают как пикантность, эпатаж или даже непристойность. Писательницы неизменно, ибо избежать его невозможно, попадают в этот культурно-языковой капкан.

Условием творческой самостоятельности и гендерно-эстетической подлинности женской прозы становится возвращение к своим внутренним истокам и высвобождение потенциала материнского языка, его экспрессивных средств. Это становится внешней необходимостью и одновременно внутренней потребностью самих писательниц. Многие из них предпочитают избегать использования идеологически и культурно маркированных отцовским языком терминов, стилистических конструкций и художественных приемов. Они нашли выход в компромиссной поэтике недомолвок и недосказанности. Этот прием - одна из форм стилистического противостояния, неиспользование средств отцовского языка при отсутствии альтернативных средств языка материнского. Метафоризация языка Т.Толстой - это уход вглубь, в более сложные уровни текста не с целью спрятаться от действительности, а с целью преодоления ее. Поэтика В.Нарбиковой также представляет собой не игру слов в привычном понимании, но активный поиск новых сочетаний, способных выразить смысл, попытку высвобождения внутренней энергии языка. Не случайно основной конфликт их произведений осуществляется именно на уровне языка. В противоборстве с языком, в поединке с текстом реализуется авторская форма протеста, поединок писательниц с контекстом.

Доминирующая часть произведений женской прозы написана от первого лица. Во многих текстах присутствуют автобиографические черты или опыт личного чувствования, как, например, у Л.Ванеевой, Л.Фоменко, Н.Габриэлян, М.Арбатовой, Н.Горлановой. Произведения, написанные от третьего лица, отражают, впрочем, то же внутреннее состояние. Женские образы предстают словно вывернутыми наружу изнанкой, с обнажившейся вековой и ветхой подкладкой из неясных страхов, сомнений, неуверенности, предельно низкой самооценки и чувством экзистенциального одиночества и ненужности. Однако чувства отчаяния и разочарования далеко не безобидны и пассивны, они становятся детонатором огромных разрушительных сил и уже не важно, направлены ли они на окружающий мир или на собственную личность.

Женскую прозу можно сравнить с пациентом психотерапевтического сеанса, пришедшим лечиться от бессонницы, решившимся на честный и искренний разговор о себе, и неожиданно с недоумением и брезгливостью рассматривающим открывшуюся в процессе самоанализа катастрофическую картину выжженной пустыни собственного "я". Непростой и болезненный процесс самоидентификации в равной степени переживается авторами и их героями. Более того, самоидентификация становится одной из главных целей женского литературного творчества в целом. Каждая писательница самостоятельно и на уровне женской прозы, в обособленном эстетическом пространстве, где мировоззренческие различия только способствуют объективизации, пытается разобраться в причине постоянной боли, которую испытывают на протяжении жизни, осознать закономерность и органичность социальной и внутренней меры отчужденности женщины от неизвестно кем запущенных в духовное существо норм. Многие авторы приходят к заключению, что общество контролирует или, как говорят феминистки, "зомбирует" женщину, намеренно лишая ее состояния внутренней гармонии и самостоятельности. Осуществляется это манипулирование, в первую очередь, через комплекс вины. Ее испытывают героини независимо от возраста, образования и ситуации.

Воплощая стремление к самоидентификации и к преодолению целого комплекса внешних и внутренних противоречий, писательницы по характеру первозадачи своего творчества не ориентируются на какой-либо определенный круг читателей или книжный рынок. Эту "ненацеленность" выразила Л.Ванеева: "...кому может быть нужен этот коктейль,... этот текст, который я намешаю из себя, этот пси-хо-ло-гизм! Может быть, он поможет кому-то разобраться в себе, иначе зачем это все, я-то в себе едва разбираюсь"[[11]](#footnote-11) . Взаимоконтакт между писательницей и читателем становится возможен только, если последние способны настроиться на авторскую духовную и эмоциональную волну или если их собственные мысли и чувства окажутся созвучны ей. Женская проза создала свой особый жанр - исповедального преодоления. Исповедь в данном случае не предназначена для слушателя-собеседника, она художественно не адаптирована с целью смягчить или эстетизировать для читательского восприятия часто непривычно жестокие откровения. Это исповедь для себя, взахлеб и навзрыд, с целью выговориться, выплеснуть все то, что так долго и мучительно копилось в душе и грузом пригибало к земле. Проговаривание вслух - как путь к исцелению, преодолению наболевших вопросов и неразрешимых проблем. Ярким примером этого жанра могут служить рассказы Н.Габриэлян, такие как, например, "Лесопарк", "Давай копать ямку", "Лиловый халат", в которых лирическая героиня вновь и вновь возвращается к детству, то с отчаянием, то с иронией пытаясь преодолеть чувства беззащитности, страха и собственного несовершенства, сформировавшиеся в традиционно трактуемом как безоблачное детстве.

Современная женская литература явила лицо Медузы как архетипа женской разрушительной силы. Однако оборотной стороной разрушения предстает глубокое, безнадежное отчаяние. И не случайно, когда Персей волшебным мечом отрубает Медузе голову, Горгона рождает на свет крылатого Пегаса - символ надежды, свободы и вдохновения. Отчаяние - вот скрытое лицо современной женской прозы, отчаяние, уходящее корнями в материнский инстинкт, любовь и обеспокоенность за экологию мира человеческих отношений, судьбу и безопасность близких людей, семьи, детей.

1. **Структурно-стилистические черты философского романа в женском творчестве постперестроечного периода**

Как уже было нами заявлено ранее, главная цель нашего исследования - обнаружить и интерпретировать лингвостилистические особенности женской манеры повествования в рамках жанра философский роман и способы текстообразования, присущие лишь женщинам-писательницам, а также определить, какими способами современная женщина-автор репрезентирует себя в тексте. Исследуя эти явления, мы сможем приблизиться к ответу на вопрос, что такое "женский философский роман" и насколько принадлежность к определенному полу (в нашем случае к "женскому") обусловливает появление в тексте тех или иных дифференциальных стилистических характеристик.

Решение этой проблемы, видимо, кроется в характере нарративных стратегий, которые выбирает для себя женщина-автор. В зависимости от выбора творческой установки женщин-писательниц можно подразделить на классы - те, которые:

1. усваивают мужское восприятие, создавая как бы игровую подмену угла зрения;   
   (2) подчеркивают женскую идентичность и генерируют особое "женское письмо";   
   (3) стараются избежать самоотождествления с каким-либо полом, но на деле получается, что они "расстаются" не столько с полом вообще, а именно с женским полом.

В реальных текстах эти установки сочетаются с разными типами нарративных стратегий (внешняя или внутренняя позиция), различными формами повествования (от 1,2 или 3 лица) и выбором определенного типа нарратора (мужчина или женщина), либо их чередованием. Изучение различных комбинаций типа нарратора и типов наррации позволяет искать ответ на два взаимосвязанных вопроса: а) всегда ли женщины-авторы стремятся к самоидентификации; б) какие параметры текста позволяют атрибутировать текст как "женский" при разном типе установок; в) можно ли говорить о таком понятии, как "женский стиль письма"?  
 Для ответа на эти вопросы мы также исследуем следующие языковые явления:  
1) ритм наррации: длинные или короткие синтаксические периоды, эллиптированность конструкций; различная графическая организация текста; структура абзацев и сверхфрахзовых единств;  
2) процессы "смещения" и "предпочтения" в сфере грамматики и словообразования и их стилистическая функция;  
3) логика селективности повествовательного материала и способов его интеграции;   
4) языковой материал, подвергающийся символизации и метафоризации в "женских" контекстах, и способы представления "сексуального";  
5) особенности языковой игры (нередко имеющие чисто женский эротический характер);  
8) круг интертекстуальных параллелей и способы их введения в текст;  
9) способы метакомментирования в женских текстах.   
 В данном разделе мы остановимся лишь на нескольких, но наиболее показательных лингвостилистических явлениях, присущих жанру философского романа в женском творчестве, и будем продвигаться от более локальных формообразований к уровню композиции целого текста и способам его рамочного оформления. А именно, мы рассмотрим некоторые явления грамматического и словообразовательного уровня, которые проецируются на другие уровни организации текста.  
(1) РОД И ПОЛ

Известно, что категория рода является облигаторной, а не интенциональной в русском языке: однако, как это было показано Л.В. Зубовой на материале современной поэзии[[12]](#footnote-12), художники слова могут заявлять о своем праве на выбор формы даже в тех случаях, когда грамматические правила такого выбора не только не предусматривают, но могут и запрещать его. А именно, в текстах могут быть представлены два типа "аномалий": согласовательные аномалии и словообразовательные аномалии.   
 В рамках «женского философского романа» мы имеем дело с сознательным или бессознательным выбором "родо-половой" установки. Сознательная установка связывается со стремлением либо идентифицировать себя с женским полом, либо отказаться от "женской идентичности", что открыто комментируется в тексте: « Сотрудница слушает меня внимательно и с почтением. Я ученый, а в стенах института только это и имеет значение. В стенах научного учреждения реализация личности важнее, чем женская реализация»[[13]](#footnote-13) . В данном случае отказ от женского рода в форме «ученый» задается по контрасту со словоформой женского рода «сотрудница».  
Однако в том же тексте можно встретить и несознательный отказ от "женского" рода даже в том случае, когда он мог бы быть выраженным: « Но если я останусь дома, я буду думать, а мне нельзя. Так же, как замерзающему спать. Ему надо двигаться, ползти.»[[14]](#footnote-14) . В этом случае выбор форм мужского рода - это выбор в пользу обобщения, единства всего рода человеческого - аналогию этому можно найти в пословицах: "Спасение утопающего - дело самого утопающего".

Соблюдения или нарушения семантического согласования релевантны и при введении сравнительных конструкций и интертекстуальных элементов: « Секретарша смотрит на меня, как на Мону Лизу - Джоконду, пытаясь постичь, в чем ее секрет, почему всему миру нравится эта широкая, скорее всего беременная, большелобая мадонна без бровей. [подчеркивание женственности у женщины] - Он похорошел прямо на глазах, как Золушка после прихода феи (подчеркивание женственности у мужчины)[[15]](#footnote-15).   
 В жанре философский рома в женском творчестве, на наш взгляд, также наблюдается повышенный интерес к вопросам "пола", поэтому прослеживается и акцентуация категории рода, которая приобретает функцию сексуализации, в том числе и игровой.   
 Однако стремление избежать идентификации с каким-либо полом или вести повествование от лица противоположного пола может быть выражено и глобально, на уровне организации композиции всего произведения. Таким образом, во всех случаях введения подобных эгоцентрических конструкций мы имеем дело с нивелировкой личного ощущения героев по полу.   
(2) ДИМИНУТИВЫ, ОБЛАСТЬ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ И ВТОРИЧНАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ МОТИВАЦИЯ

В своей работе по различиям мужской и женской речи Е.А. Земская, М.В. Китайгородская и Н.Н. Розанова (1993), отмечая преференцию женщин к использованию диминутивов, констатируют также, что в некоторых коммуникативных ситуациях пол нерелевантен (формулы угощения, при общении врача с больными). Одновременно эти авторы отмечают преимущественное употребление диминутивов женщинами при общении с детьми. Другие исследователи, и мы к ним присоединяемся, отмечая тенденцию современных женщин к негации, видят в использовании ими уменьшительных суффиксов обнажение семантики "уничижения", в том числе и "самоуничижения" - таким образом задается отказ от собственной полноценности: ср. у Нарбиковой: чистенькие стекла, ребеночек, ясельки, люди стали маленькими и хорошенькими и др.  
 Однако в женских текстах отчетливо проступает еще одна тенденция - семантика "уменьшительности" связывается с образом мужчины, который в лучшем случае изображается как ребенок в руках Женщины-матери (т.е. мы имеем дело с "инфантилизацией" мужчин).

Что касается окказионализмов и других новообразований, то они у авторов-женщин в основном вращаются вокруг половых вопросов. Кроме особого внимания к противоположному полу, подобные словообразования показывают, что мужчина из объекта взгляда постепенно превращается в объект разглядывания, каковым была раньше женщина.   
(3) ЧАСТИЦЫ ОТРИЦАНИЯ И ДРУГИЕ ФОРМЫ "НЕГАЦИИ"  
 В работах, посвященных анализу современных художественных текстов, отмечается то, что в них возрастает роль служебных языковых элементов (предлогов, союзов, частиц) и местоимений с неопределенной и оценочно-коммуникативной семантикой, ясной только в узком контексте. В некоторых постмодернистских текстах служебные элементы даже приобретают статус имен собственных. К примеру, в повести "План первого лица. И второго" у В. Нарбиковой появляется герой по фамилии Тоестьлстой (или сокращенно Т.е.), безусловно спроецированный на Толстого (поскольку второй герой носит фамилию Додостоевский), но при этом мотивировка имени Тоестьлстой такова: "то есть в принципе мужчина" - значит, мы снова имеем дело с окказионализмом.

Общей является и тенденция негации в современных текстах, однако у женщин она возводится в доминантный принцип.   
Тенденция "негации" на тематическом уровне организации текста проявляет себя в том, что женщины-авторы отказываются от своей "женственнности". Подобный отказ особенно явно обнаруживает себя в сборнике текстов молодых авторов (большинство из них женщины), составленном Викт. Ерофеевым и озаглавленном "Время рожать". Однако заглавие сборника вступает с самими текстами в отношение катахрезы. Парадоксально, но большинство молодых автров-женщин решают доказывать свою "женскость" "от противного", причем реализуя сразу два значения этого слова - противный: 'противоположный' и 'очень неприятный'. Данная установка - не отказ от женского вообще, а отказ от осознания красоты женственности.

Самоидентификация "женщины-как-автора" задается в женских текстах, как мы показали, двояко: (1) на локальном уровне, когда актуализируются стилистические потенции грамматических категорий (род, время), словообразовательных (диминутивы, окказионализмы) и служебных элементов (союзов, частиц); (2) на уровне всей композиции текста, когда отдельные языковые элементы (имена собственные, метафоры, сравнения) и явления (негация) становятся стилеобразующими и организующими нарративную структуру произведения (прежде всего повествование от Я-женского или Я-мужского).

**3. Стилистический анализ романа Т. Толстой «Кысь»**

Роман Т. Толстой «Кысь» является классическим представителем жанра философского романа в современном женском творчестве. По своей структурно-стилистической композиции он представляет особый интерес для рассмотрения и выявления закономерностей, по которым развивается современная женская интеллектуальная проза. Именно поэтому данное произведение было выбрано нами в качестве объекта литературного и стилистического анализа.

## ***Мифологическая концепция романа***

Смешно и страшно, о привычном – отстраненно, провидчески и иронично, а в целом – грустно. Таковы впечатления от романа. Предлагаемые рассуждения – о мифологической стороне романа. Сам роман - произведение со многими гранями (взять хотя бы названия глав – названия старославянского алфавита – чем не «Азбука», начало всех начал; это и тестовая хрестоматия по русской поэзии, и экологическое предупреждение – антиутопия и пр.).

Роман Толстой – это мифовая парадигма человечества. Наше **линейное** сознание (клишированное такими оборотами: время до н.э. – время н.э., до Октябрьской революции – после Октябрьской революции, до перестройки – после перестройки; у Толстой: до Взрыва (и буква заглавная тоже из нашей семантической вселенной) – после Взрыва) включено в архаику мифа, а именно в **циклическое** время мифа. Все возвращается: был **хаос** – случился **космос**, опять **хаос** – опять **космос***,* виток за витком, все повторено, но как!

Вспомним науку о мифе: были мифы **космогонические** (о мироздании), мифы **зоогонические***,* мифы *о* **культурном герое** (который пришел, обучил, облагодетельствовал), **тотемические**. Так начиналось (гипотетически доказывают ученые), так вновь начинается после Взрыва (предполагает писатель). Как в пособии для обучающихся, мы находим в романе Толстой иллюстрации, практические картинки к этим мифам.

Действие романа – некий город Федор-Кузьмичск. «Наибольший мурза» в нем – Федор Кузьмич: указы издает, стихи пишет, благодетельствует простой народ. А как прежде, до него жили? «А так и жили: ползали во тьме, как слепые червыри. А принес огонь людям Федор Кузьмич, слава ему. Ах, слава ему. Пропали бы мы без Федора Кузьмича, ей-ей, пропали бы! Все-то он возвел и обустроил, все-то головушкой своей светлой за нас болеет, думу думает! Высоко вознесся терем Федора Кузьмича, маковкой солнце застит. День и ночь не спит Федор Кузьмич, все по горенке похаживает, пышну бороду поглаживает, о нас, голубчиках, кручинится: сыты ли мы, пьяны ли мы, нет ли в чем нам досады какой али увечья какого? (…) Кто сани измыслил? Федор Кузьмич. Кто колесо из дерева резать догадался? Федор Кузьмич. Научил каменные горшки долбить, мышей ловить да суп варить. Дал нам счет и письмо, буквы большие и малые, научил бересту рвать, книги шить…»[[16]](#footnote-16) Все славят Федора Кузьмича, все боятся Федора Кузьмича, все блага исходят от него единственного. Но читателю ясно о нем совсем другое: наглый, безграмотный, умственно убогий (одни указы чего стоят).

Повествование о Федоре Кузьмиче развивается по канонам мифового сознания, для горожан (голубчиков) он **культурный герой**, для читателя – **трикстер**(«низкий» вариант культурного героя). В сцене первой встречи с Федором Кузьмичом вера в «высокого», благородного героя исчезает: перед глазами Бенедикта – маленькое, юркое, ничтожное существо, и он-то завладел всеми ценностями, и он-то распоряжается всеми жизнями! На наших глазах рушится миф. На наших глазах совершается крамола. Федор Кузьмич изгнан и уничтожен. Нет веры – нет мифа. Наступает эра «нового», «новейшего» сознания, «новой», «новейшей» истории (таковы, кажется, классификации историков). Но так ли они новы? Намек слишком прозрачен: на памяти людей рубежа веков, да и всего ХХ века, да и раньше, - такое же низвержение кумиров. Не меняется человек. Жива, как и прежде, логика его поступков. Несмотря ни на что, миф, его установки, закономерности живы и действенны, и Т. Толстая это продемонстрировала (в назидание ли, в издевку? Чтоб не обольщались по поводу себя: король в результате всегда оказывается голым). А истопник, Никита Иваныч (читай: Прометей), прикованный к «нашему все», читай: к Пушкину, воспарил; жива вера в истинно **культурного героя**: «Так вы не умерли, что ли? А?.. Или умерли?» «А понимай как знаешь!..»[[17]](#footnote-17).

Ю.М. Лотман, вслед за К. Юнгом, писал в связи с архетипичностью романа: «Пристальный анализ убеждает, что безграничность сюжетного разнообразия классического романа, по сути дела, имеет иллюзорный характер: сквозь него явственно просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью.(…) При этом непосредственный контакт с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается в романе регенерацией весьма архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов. Так рождается глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов»[[18]](#footnote-18). Сюжетные ходы романа – моделирование сюжетных ходов реальности. Миф в литературе, миф в романе Толстой – проекция реально существующего (издревле) мифа.

К **тотемному** мифу. Вернемся к монологу из «Чайки»: все исчезло; однако,не все (по Толстой): настала эпоха мышиной фауны; «Мыши – наша опора» - лозунг жителей «города будущего»: и колбаска из мышатинки, и сальце для свечек мышиное, и испечешь их, и зажаришь, и обменяешь. «Мышь – она другое дело, ее – вон, всюду полно, каждый день она свежая, наловил, ежели время есть, и меняй ты себе на здоровье, да ради Господа, - кто тебе слово скажет?»[[19]](#footnote-19). И с покойником ее в гроб кладут вместе с домашним скарбом, и невесте связку подарить не возбраняется. Сказка про Репку, где завершающим кумулятивный сюжет персонажем была мышка, трансформируется в тотемный миф:

- «Репку» читал? Переписывал?

- Сказку? Читал: посадил дед репку, выросла репка большая-пребольшая.

- Но. Только это не сказка. А притча.

- Что значит притча?

- Притча есть руководящее указание в облегченной для народа форме.

- И чего ж тут указано? – удивился Бенедикт.

- А вот плохо ты читал! Тянет дед репку, а вытянуть не может. Позвал бабку. Тянут-потянут, вытянуть не могут. Еще других позвали. Без толку. Позвали мышку – и вытянули репку. Как сие понимать? А так и понимать, что без мыши – никуда. Мышь – наша опора! (…) Так что в общем и целом картина у нас выходит такая: коллектив опирается на мышь, как есть она краеугольный камень нашего счастливого бытия»[[20]](#footnote-20).

Миф **эсхатологический***.* Он составляет антитезу мифу космогоническому. Это миф о конце, за которым обязательно последует начало, новая жизнь. Так и в романе Т.Толстой: мир, возникший после Взрыва, пройдя заданную траекторию круга, подходя к точке замыкания, должен обнаружить «червоточину», признак разрушения, разложения (и возрождения одновременно), этот миф амбивалентен: в нем космос и хаос, жизнь и смерть смыкаются. Думаем, что литературные истоки «червоточины» конца в романе Толстой уходят в мифологический роман ХХ века «Сто лет одиночества» (отдельная тема исследования – литературные реминисценции и аллюзии в «Кыси»; вообще роман Толстой – ярко «филологический»: клише и блоки нашего литературного образования, как мозаика, рисуют гротесковое до уродства панно будущего, а может и нынешнего, общежития). Урсула из романа Маркеса, глава рода, предупреждала об опасности нарушения законов рода, в наказание родится мальчик со свиным хвостиком, и тогда наступит конец роду, мирозданию. Бенедикт, главный персонаж романа Толстой, и есть тот самый малый, с хвостиком. Правда, у других голубчиков (так величают себя жители Федора-Кузьмичска) есть чего и похуже: у одного уши по всему телу, другая с одним глазом и вся в гребешках, у третьих когти звериные, загребущие, а у Бенедикта – хвостик. Но именно ему предначертано автором и естественным ходом событий Федора-Кузьмичска повернуть историю вспять, а точнее по новому витку. Но так ли уж он будет отличаться от предыдущих? Во время похорон никому неведомой старушки один из ораторов (задолго до судьбоносных событий) произнес пророческие слова ( а в нашем случае просто концептуальные): «Господа, это символично: мир гибнет, но мясорубка неразрушима. Мясорубка истории (…). Со сменными насадками. Но все та же. Только насадки поменялись. А свобод как не было, так и нет. И что самое печальное. Укорененность. В народном сознании. Инструкция по завинчиванию гаек. Вечное коловращение рычагов и ножей. Вспомним Достоевского. Всему миру погибнуть, а мне чтоб чай пить. Или мясо прокручивать. Пушечное мясо, господа»[[21]](#footnote-21).

И самый главный вопрос этого мифологического повествования, думается, оставшийся безответным. Он вынесен в заглавие романа. А в заглавии, как известно, соль, квинтэссенция замысла. Так кто же есть **кысь**?

Никита Иваныч говорит, что нет никакой кыси, что все это людское невежество; «а кто же людям жилу-то рвет? Кто из шеи кровь пьет?». Чувствует Бенедикт в минуты тоски и одиночества, как кысь подступает к городу, воет жалобно, тошно становится, а кысь в спину смотрит; и чувствуешь, будто ты другой породы; «стало что-то в сердце поворачиваться, томить и звать, а куды? – не скажешь», и плачет кысь, и зовет, и томит; и вовсе это не ФЕЛОСОФИЯ, как говорил Никита Иваныч; чувствует Бенедикт, что это она его выбрала. И воет так, что нет покоя, все она ищет, шарит… «Гнать ее, гнать». И приходит кысь к Бенедикту в минуты тоски и одиночества, хандры и страха перед грядущим. Бежит от нее Бенедикт, но так или иначе, именно после таких «свиданий» с кысью сподвигается он на поступки: посватался, книжки запрещенные стал почитывать, которых указано было бояться, переворот государственный совершил. Но кысь ни разу не материализовалась: «сама она бледная, плотная такая, без цвету, - вот как сумерки, али как рыба (…). А видеть ее нельзя, нельзя видеть-то ее…». Последнее явление кыси в романе – в виде бессознательного желания переродившегося Бенедикта вытеснить из себя ее, кысь, персонифицировать в образе надоевшего, дурно пахнущего тестя:

- Вы вообще… вы… вы… вы – кысь, вот вы кто!!! – крикнул Бенедикт, сам пугаясь: вылетит слово и не поймаешь; испугался, но крикнул. – Кысь! Кысь!

- Я-то?.. Я?.. – засмеялся тесть и вдруг разжал пальцы и отступил. – Обозначка вышла… Кысь-то – ты.

Бежит Бенедикт к воде – отражение посмотреть, вроде все на месте, руки-ноги. «Так. Минуточку. Хвост. Был же хвост. Был, блин, хвост. А у людей вроде не должно… Нет, я не кысь. Нет!!!

…Нет, ты кысь.

Нет!

…Вспомни-ка.[[22]](#footnote-22)

«Поиски» кыси в складках одежды и тела безрезультатны. Но голос (сверху ли, изнутри, автора ли, Создателя?) настаивает: «А чем же ты говоришь, чем плачешь, какими словами боишься, какими кричишь во сне? (…) Вот же оно, слово, - не узнал? – вот же оно корячится в тебе, рвется вон! (…); так, верно, и пушкин твой корячился али кукушкин (…).Что, что в имени тебе моем? Зачем кружится ветр в овраге? Чего, ну чего тебе надобно, старче? Что ты жадно глядишь на дорогу? Что тревожишь ты меня?..»[[23]](#footnote-23).

Вечные вопросы, вечная тоска, вечные неразгаданные тайны… Может это русское, та самая загадочность, умом которую не понять? Та самая **русская душа**, ставшая притчей во языцех?

***Стилистические особенности категорий пола в романе***

У Т. Толстой в романе "Кысь" слова кысь, мышь, жизнь, ржавь, клель, марь, мараль, бабель создают целую парадигму женского рода, в которой конь становится подобным мыши и включается в эту парадигму.   
 Такая акцентуация объяснима тем, что женское начало оказалось сгущенным почти до точки в мужском пространстве и потому сверхконцентрированным.   
 Однако часто писательница в поисках "золотой середины" ведет разговор в среднем роде русского языка.

В этом случае мы имеем дело с попыткой довести реально присутствующую в языке родо-половую дифференциацию до абсурда: оказывается, что нельзя человеку дать реальное имя, не присвоив ему признака "одушевленности", а поскольку сама категория "одушевленности" тесно связана с женским или мужским родом, то личное имя среднего рода представляет собой словообразовательную и когнитивную аномалию. Иными словами, любая попытка вывести антропонимы за пределы природной сексуализации, чисто умозрительна.

Приписывание среднего рода особи женского пола приобретает у Толстой локальное значение. Действительно, согласовательные аномалии подчеркивает противоречивость наличия в одном существе "общечеловеческих" и "чисто женских" признаков.   
Идентификация по полу, как мы видим, яснее всего выражается глагольными формами прошедшего времени. Действительно, отказ от указания на половую принадлежность у Толстой (выражение себя как "общечеловека") может задаваться локально: тем, что часто всячески избегаются данные грамматические формы, позволяющие однозначно определить пол персонажа: прежде всего глаголы в единственном числе прошедшего времени .

***Стилистическая роль новых слов в романе***

Одной из особенностей романа «Кысь» является достаточно частое использование автором новых, неизвестных доселе слов и терминов, чаще всего собственного сочинения и изобретения.

Дабы проиллюстрировать это положение, можно привести целый ряд примеров. Вот лишь некоторые представители данной категории: кысь, мурза, червоточина, ржавь, клель, марь, мараль, бабель и т.д., и т.п.

Как мы видим, часть из этих терминов представляют из себя производные от слов и выражений русского литературного языка( «червоточина» - от фразы «червь сердце точит»). Другая часть – это слова, изобретенные непосредственно автором произведения.

Задавшись вопросом о стилистическом значении подобных языковых конструкций, мы придем к выводу о том, что роман Т. Толстой, среди прочего, есть выражение одной из ведущих тенденций в современной литературе.

Дело в том, что, посредством введения в оборот новых слов, Толстая ломает нормы и стереотипы традиционного, «отцовского» языка. И вместе с этой ломкой, благодаря ей, происходит ниспровержение мышленчесских стереотипов и штампов. Стандарты осознания действительности, в соответствие с классическими традициями постмодернизма, рушатся в романе «Кысь», автор заставляет читателя мыслить нестандартно, порою даже абсурдно, чтобы постигнуть логику повествования.

Отношения со "словами", самой лексической и грамматической структурой языка складываются у пистательницы далеко не просто. По ее мнению, номинативные и грамматические структуры отцовского языка не соответствуют смысловому содержанию, вкладываемому в них автором, а также, что ее собственные оттенки чувства и переживаний не находят в языке адекватного выражения. Писательница обнаружила, что отцовский язык отражает реалии преимущественно маскулинного мира, где правит "фаллос" и "логос". Следствием этого явилось ощущение исчерпанности языковых средств при том, что мир остался непознан и не понят, а мысль недосказана.

Именно с попыткой преодолеть это обстоятельство связано введение в текст нестандартного языкового набора.

***Фольклорная составляющая в стилистике романа***

Изучающим фольклор, его мифологические корни, можно смело обращаться к роману Т. Толстой как к хрестоматии: здесь и **этиологические**легенды, объясняющие причинность окружающего мира, и **былички с бывальщинами***,* повествующие о встрече со страшными, неведомыми существами. Вот эти вопросы, вечные предпосылки мифологии, повторяющиеся по кругу: «Да что мы про жизнь знаем? Ежели подумать? Кто ей велел быть, жизни-то? Отчего солнце по небу катится, отчего мышь шебуршит, деревья кверху тянутся, русалка в реке плещет, ветер цветами пахнет, человек человека палкой по голове бьет? Отчего другой раз и бить неохота, а тянет словно уйти куда, летом, без дорог, без путей, туда, на восход солнца, где травы светлые по плечи, где синие реки играют, а над реками мухи золотые толкутся…»[[24]](#footnote-24).

**Заключение**

Рассмотрев структурно-стилистические особенности жанра философский роман в женской прозе постперестроечного периода, мы можем сделать ряд интересных выводов.

Во-первых, следует сказать о том, что в ходе нашего исследования мы пришли к заключению, что на сегодняшний день можно говорить о появлении такого отдельного жанра, как «женский философский роман», а не просто о подвиде женской прозы.

Отдельно говорить о женском философском романе нам позволяют ряд особенностей, отличающих его от аналогичного жанра в мужской прозе.

Среди этих особенностей особо хочется выделить то, что процесс идентификации в женском тексте прослеживается одновременно на нескольких уровнях своей реализации. Каждая писательница рано или поздно сталкивается с необходимостью идентифицировать свой индивидуальный авторский голос относительно сложившихся и успешно практикуемых в литературе идеологических и/или языковых конструктов, которые несут в себе определенным образом закодированную информацию о системе культурных ориентиров общества. В то же время процесс поиска каждой из писательниц своей внутренней эго-идентичности через творческую рефлексию и духовную одиссею своих героинь или самоидентификация становится, пожалуй, самым ярко реализующимся в женской прозе уровнем идентификации.

Во-вторых, нами было выявлено деление женщин-писательниц на три категории: 1)усваивающие мужское восприятие, создавая как бы игровую подмену угла зрения; 2) подчеркивающие женскую идентичность и генерирующие особое "женское письмо"; 3) старающиеся избежать самоотождествления с каким-либо полом.

Наконец, нами был выявлен феномен ломки в женской прозе традиционных языковых стереотипов, с целью добиться от читателя нестандартного направления мышления.

**Использованная литература**

1. Ровенская Т. Феномен женщины говорящей. // Женщины и культура. 1999. №15.
2. Фатеева Н. Н. Современная русская женская проза: способы самоидентификации женщины как автора. Текст. Интертекст. Культура. Москва: Азбуковник, 2001.
3. Симона де Бовуар.Второй пол. М., 2000.
4. Темкина А. Феминизм: Запад и Россия// Преображение. 1995. №3.
5. "Не помнящая зла". Сост. Л.Ванеева. М., 1990
6. Ванеева Л. Между Сатурном и Ураном (Тени).// Не помнящая зла.
7. Тарасова Е.Ты хорошо научился есть, адам!// Новые амазонки. М., 1991.
8. Т. Толстая. Кысь. Москва: Эксмо-пресс, 2001.
9. Ю.М. Лотман. Сюжетное пространство русского романа Х1Х. М.: Просвещение, 1988.
10. Толстая Т. Писание как прохождение в другую реальность. (Интервью) //Постмодернисты о посткультуре. М., 1998.
11. Нарбикова В. Литература или утопическая полемика с культурой. (Интервью) // Постмодернисты о посткультуре. М., 1998.
12. Папуш М. Практическая психология. М., 1997.

1. Ровенская Т. Феномен женщины говорящей. // Женщины и культура. 1999. №15. [↑](#footnote-ref-1)
2. Темкина А. Феминизм: Запад и Россия// Преображение. 1995. №3. С.16. [↑](#footnote-ref-2)
3. "Женская логика". М., 1989.; "Не помнящая зла". Сост. Л.Ванеева. М., 1990.; "Чистенькая жизнь". Сост. А.Шавкута. М., 1990.; "Новые амазонки". Сост. С.Василенко. М., 1991.; "Абстинентки: сборник современной женской прозы". М., 1991.; "Жена, которая умела летать: Проза русских и финских писательниц". Сост. Г.Г.Скворцова, М.Миккола. Петрозаводск, 1993.; "Glas. Глазами женщины", Дайджест. 1993.; 7 "Русская душа". Сост. Г. Г.Скворцова-Акбулатова. Wil-helmshorst. 1995. [↑](#footnote-ref-3)
4. Не помнящая зла. С.4. [↑](#footnote-ref-4)
5. Чего хочет женщина. С.100. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же. С.3 [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же. С.3 [↑](#footnote-ref-7)
8. Ванеева Л. Между Сатурном и Ураном (Тени).// Не помнящая зла. С.260. [↑](#footnote-ref-8)
9. Новые амазонки. С.6. [↑](#footnote-ref-9)
10. Тарасова Е.Ты хорошо научился есть, адам!// Новые амазонки. С.300 [↑](#footnote-ref-10)
11. Ванеева Л. Между Сатурном и Ураном (Тени) // Не помнящая зла. С.302. [↑](#footnote-ref-11)
12. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2000. - 431с. [↑](#footnote-ref-12)
13. Токарева В. Один кубик надежды. Москва: Эксмопресс, 1998. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же [↑](#footnote-ref-14)
15. Там же [↑](#footnote-ref-15)
16. Т. Толстая. Кысь. Москва: Эксмо-пресс, 2001. [↑](#footnote-ref-16)
17. Там же [↑](#footnote-ref-17)
18. *Ю.М. Лотман*. Сюжетное пространство русского романа Х1Х. М.: Просвещение, 1988. [↑](#footnote-ref-18)
19. Т. Толстая. Кысь. Москва: Эксмо-пресс, 2001. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же [↑](#footnote-ref-20)
21. Т. Толстая. Кысь. Москва: Эксмо-пресс, 2001. [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же [↑](#footnote-ref-22)
23. Там же [↑](#footnote-ref-23)
24. Там же [↑](#footnote-ref-24)