

читачів Д. Лихачовим, «у природі існує спілкування, діалог», у той час як монолог є атрибутом зла, тобто філософської абстракції. Розвиваючи цю думку, дослідник стверджує, що природі як такій притаманна свобода [6, сс. 166, 170]. Це добре кореспондує з ідеєю відомого мислителя В. Адорно, який вказував на неправомірність вилучення з естетики поняття «природно-прекрасного» і віднесення категорії прекрасного до суто митецької креативної сфери: «Природно-прекрасне щезло з естетики в результаті розширення домінації поняття свободи і людської гідності, яке було вперше введено Кантом, але послідовно пересажене в естетику тільки Шиллером і Гегелем; згідно цього поняття, у світі заслуговує на увагу лише те, що є породженням автономного суб'єкта. Але для суб'єкта істина такої свободи є водночас неістиною – несвободою для «іншого» [1, с. 93]. Зокрема, існує серйозна наукова монографія М. Епштейна, присвячена структурі, модифікаціям, типам та мотивам пейзажного образу в російській літературі та аналізується загальна специфіка «ліричної філософії природи»[13].

Отож, щоби зрозуміти усю масштабність і резонанс духовних фрустрацій та креативного пошуку європейців, які кардинально міняють погляд на природу і місце людини в ній, слід детально простежити, як це відбулося у творчості Блейка і Тютчева, у неповторних особливостях їхніх концептів природи, що мусить стати нашим наступним завданням.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно В.Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527с.
2. Батай Ж. Литература и зло: Э. Бронте, Бодлер, Мишле, Блейк, Сад, Пруст, Кафка. /Пер. с фр. и коммент. Н. В. Бутман и Е. Г. Домогацкой, предисл. Н. В. Гутман. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994.–168 с.
3. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. – М.: Высш. шк., 1980. – 368 с.
4. Дильтей В. Сущность философии. – М.: Интрада, 2001. – 156 с.
5. Донских О.А. В поисках полноты освобождения (Блейк и Тютчев) // История и теория культуры в вузовском образовании. – Новосибирск, 2003. – С. 98–103.
6. Лихачев Д.С. Диалог в природе как признак жизни и одухотворения в литературе //Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Блиц, 1999. – С.166–172.
7. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высш. шк., 1990. – 344 с.
8. Рижкова С. Ідеї олександрійської, антиохійської, пергамської шкіл в герменевтиці нового часу //Філософська думка. – 2007. – № 5. – С.59-72.
9. Сузір'я французької поезії. Антологія. Том перший. – К.: Дніпро, 1971. – 430 с.
10. Тютчев Ф. И. Лирика. В 2 т. – Т. I. – М.: Наука, 1966. – 447 с.
11. Хрестоматия по древней русской литературе. Сост. Н. К. Гудзий. – М.: Просвещение, 1973. – 528 с.
12. Чікарькова М. Ю. Біблійний чинник генези екофілософії //Гуманізація науки як мегадисциплінарна проблема: Колективна монографія. – Чернівці: Книги-XXI, 2006. – С.60–63.
13. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.

*Ольга ШАВЕКО*

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦЕЗУР В ОДНОМ СТИХЕ И. БРОДСКОГО

*У статті ми розглядали особливості розстановки цезури І. Бродського на прикладі вірша «У Паланге» (1967). Вірш написаний рідкісним розміром для ХХ століття - бесцезурним п'ятистопним ямбом. Аналізуючи вірш, ми описуємо які кошти впливають на розстановку пауз: семантичний і синтаксичний лад, рими, інтонація та сам декламатор.*

*Ключові слова: поетика І. Бродського, ритм (метр), інтонація, мелодика, п'ятистопний ямб з вільною цезурою, синтаксис, переноси в структурі тексту, декламація вірша, особливості рими, алітерації.*

*В статье мы рассматривали особенности расстановки цезуры И. Бродского на примере стихотворения «В Паланге» (1967). Стих написан редким размером для XX столетия – бесцезурным пятистопным ямбом. Анализируя стих, мы описываем какие средства влияют на расстановку пауз: семантический и синтаксический строй, рифмы, интонация и сам декламатор.*

*Ключевые слова: поэтика И. Бродского, ритм (метр), интонация, мелодика, пятистопный ямб со свободной цезурой, синтаксис, переносы в структуре текста, декламация стиха, особенности рифм, аллитерации.*

*In this article we looked at particular placement of the caesura Brodsky for example the poem "In Palanga (1967). Verse written in a rare size for the XX century - bestsezurnym iambic pentameter. Chanan, we describe what resources affect the placement of pauses: semantic and syntactic structure, rhyme, intonation and reciter himself.*

*Key words: the poetics of Joseph Brodsky, the rhythm (meter) intonation, melody, iambic pentameter with a free caesura, syntax, carries the structure of the text, recitation of poetry, especially rhyming, alliteration.*

В русской поэзии с момента возникновения и утверждения правил силлабо-тонического стихосложения во времена Тредиаковского и Ломоносова те или иные стихотворные размеры были более или менее популярны и распространены. Эта популярность размеров уже к началу XIX в. достигла такой степени, что уже в 1830 году Пушкин не сдержался, и начал поэму «Домик в Коломне» достаточно ироничным замечанием:

Четырехстопный ямб мне надоел:  
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву  
Пора б его оставить...

Как видим, в русской поэзии довольно рано возникла своеобразная мода, стереотип ритма стиха, которая не преодолена в массовом сознании и до сей поры. На этом фоне особенно интересны стихи, не полностью укладывающиеся в созданный канон. Поэтому мы обратили свое внимание на пятистопный ямб.

Холшевников в своей фундаментальной работе о русском стихосложении указывает, что пятистопные ямбы начали использовать в начале XIX в. в эпоху становления реализма в русской литературе: «В драматургии начиная с 20-х гг. все чаще пользуются пятистопным ямбом – сначала цезурованным («Борис Годунов»), потом бесцезурным («Маленькие трагедии»). Пушкин обращается к пятистопному ямбу и в лирике. Вслед за Пушкиным и остальные драматурги этого века пишут исключительно бесцезурным пятистопным ямбом» [5, 90-91]. Можно предположить, что использование пятистопных ямбов на заре русского реализма связано с попытками реализации эстетики реализма при живой речи героев как предмета изображения драматургии и, кажется, позволяло передать особенности более непринужденной, естественно звучащей речи в стихотворной форме. Пятистопный ямб в русской поэзии уже в XX в. встречается редко. Предварительно мы можем предположить, что исчезновение этого размера можно связать, с одной стороны, с модернистскими поисками в области стихосложения в поэзии первой половины XX в., и, с другой стороны, с формированием довольно специфического и разнородного эстетического канона соцреализма относительно стихотворной речи с 30 годов XX в. В связи с этим пятистопные ямбы Бродского очень интересны как попытка создания новой эстетики стиха на основании «устаревших» к тому моменту приемов стихосложения.

Для нашего анализа мы выбрали стихотворение И. Бродского «В Паланге».

На сегодняшний день уже существует достаточное количество работ, посвященных анализу образной системы стихов И. Бродского. Одной из наиболее интересных и ярких следует признать работу М. Крепса «О поэзии Иосифа Бродского» [3], где литературовед, опираясь на чрезвычайно широкий материал, утверждает, что поэт «разрушает весь разброс возможностей предсказуемости текста», что Бродскому чужды банальные вещи. В своем анализе Крепс рассматривает различные композиционные и фонетические средства поэтики Бродского. Среди фонетических средств в центре внимания ученого оказываются звукоподражания, выражение звуком движения и т.п. Джеральд Янчек анализирует манеру декламации Бродского и так пытается объяснить ту заунывно-монотонную манеру, с которой Бродский читал свои стихи: «В этом отражается постоянное утверждение Бродским особой природы поэтического языка. Подчеркивая рифму и размер, делая паузы даже на анжамбированных окончаниях строк и декламируя текст уникальным мелодическим распевом, Бродский декларирует превосходство поэзии над смертным существованием...» (цит. по [1]). Дж. Смит в статье «Колыбельная Трескового мыса» говорит о важной функции в поэзии: «Бродский регулярно нарушает некоторые нормы стихосложения и синтаксиса ... удаляет свой текст от общепринятых норм с их хорошо установленными семантическими ассоциациями» (цит. по [1]). Как видим, исследование стиха Бродского пока не вышло за пределы попыток объяснить фонетическую структуру стиха эстетическими переживаниями исследователей. Таким образом, нам кажется, что литературоведческие исследования стихов Бродского уже подготовили достаточную почву для изучения собственно речевой формы его стихов и тех языковых механизмов, которые используются для ее создания.

Конечно, такая постановка вопроса содержит в себе практически безграничное поле для деятельности, поэтому, мы ограничились в этой статье вопросом о способах изображения интонации живой речи в пятистопных ямбах в стихотворении И. Бродского «В Паланге».

Одним из наиболее ярких признаков живой речи является реализация живых интонационных моделей, в отличие от декламации текста стихотворного произведения, где преобладает ритмический рисунок размера. Действительно, если лексика и грамматика (морфология и морфемика) стиха в той или иной мере укладываются в нормы литературного языка, то уже синтаксис и его интонационные модели очень часто несут специфический «стиховой» характер. В этой связи мы столкнулись с проблемой цезурирования стиха, поскольку, с одной стороны, цезура является одним из важных средств создания ритмического рисунка в стихе и в силу этого может использоваться для изображения речи в стихе, а с другой, тесно связана с паузами, выражающими синтаксическую структуру речи.

Мы сближаем понятие паузы в речи и цезуры в стихе, но не отождествляем их, поскольку

допускаем возможность существования цезуры как паузы без синтаксического значения. В этой же связи мы рассмотрели особенности реализации синтаксических структур как средства создания ритмического рисунка стиха.

Для упорядоченности структуры текста И. Бродский использует пятистопный ямб со свободной цезурой, цезуры расставлены неупорядоченно, с частыми переносами – единственным ритмическим ходом, который ни при каких условиях не может быть ассимилирован прозой<sup>1</sup>.

Для пятистопного ямба со свободной цезурой в принципе не существует правил для расстановки цезур. Цезуры выполняют основные две функции: семантическую и синтаксическую. В стихотворении на паузы влияют различные условия: рифмы – строфика, семантико-синтаксический строй, мелодика стиха; и второстепенные условия – зависящие от какого-нибудь декламатора. Стих выражается повествовательной интонацией, передаваемой постоянными внутренними паузами, прозаичностью деталей, оттенком «живой речи» – прозаизмы, поэтизмы. Упорядоченность стиховой интонации предает мелодика стиха. Однако это название отражает тенденцию интроспективно ассоциировать с тоном такие нетональные характеристики, как фонация (качество голоса), напряженность стенок речевого тракта, динамика артикуляционных переходов [2, 405].

Проанализируем перечисленные выше условия.

1. Строфичность рассматриваемого стихотворного произведения придает композиционную целостность, внутреннюю тематическую законченность и метрическое единство, что почти несвойственно разговорной интонации, а также каждый стих взаимосвязан семантически и синтаксически. Очень важно, что интонация всегда будет изменяться в конце строфы – мелодически «понижаться», что влияет на цезуры, поэтому, не смотря на синтаксический строй, в последнем стихе каждой строфы обязательно будет пауза.

2. Большое значение для данного вопроса играет в русском стихе рифма. Она, прежде всего, подчиняет стихотворную речь новой закономерности, разграничивая отдельные стихи, разделяя и связывая их созвучием. Роль рифмы аналогична, но не тождественна роли ритма: ритм расчленяет стихотворные единицы, а рифма прибавляет к этому ещё созвучие. В нормирующем характере рифмы и лежит источник её художественного действия. Таким образом, мы считаем, что рифма по своей функции близка ритму и может быть одним из признаков обозначения ритмического рисунка стиха, что особенно важно при рассмотрении письменной реализации текста.

В рассматриваемом стихотворении употребляется шестистишие со схемой рифмовки ababab, т.н. секстина. В секстине созвучия очень сильны, т.к. вместо обычных пар рифм слышатся тройные созвучия. При этом четко чередуются мужская и женская клаузулы – во всех нечетных стихах ударение падает на последний слог, во всех четных – на предпоследний.

Особенности рифмы связаны с особенностями стиля произведения, его синтаксического строя, интонации. Синтаксический параллелизм часто влечет за собой появление в концах стихов слов в одинаковой грамматической форме и суффиксально-флексивных рифм, что чаще всего бывает в напевном стихе.

В анализируемом стихотворении есть несколько разновидностей рифм:

1) Грамматические рифмы – удачные рифмы, для того чтобы делать паузу, означают появление вероятного синтаксического параллелизма, из которого когда-то развился стих.

2) Внутренние рифмы – в целом, только богатые, в которых совпадают опорные гласные перед ударными гласными, употребляются в сложном размере крайне редко, и в основном в 1-2 стопе, редко в 3-4, – нет оснований после них ставить цезуру.

Кроме того в отдельных случаях рифмы определяются синтаксической структурой текста, а внутренняя рифма на паузы не влияет:

К чему вся метрополия глуха, //  
то в дюжине провинций переняли. //  
Поет апостол рачьего стиха  
в своем невразумительном журнале. //

<sup>1</sup> Существует уже давно установившаяся традиция называть размер, с вольной расстановкой пауз, но не совсем без цезур, бесцезурным. В.Е.Холшевников дает определение бесцезурному пятистопному ямбу: «это самый свободный и гибкий из всех классических размеров: в стих вмещается почти любое русское слова; и свободное пользование переносами сближает его с разговорной речью» [5, 90-91]. Термин «бесцезурный» – совсем не уточняет содержание понятия. Следовательно, предложим иное название «бесцезурному» пятистопному ямбу, хоть бы и конкретно в этом стихотворении Бродского, – «пятистопный ямб со свободной цезурой». Такой термин кажется нам более прозрачным по своей внутренней форме и показывает, что в данном типе стиха цезуры расставлены вольно, что зависит, конечно, не только от декламатора, но и от стиля написания автора, от содержания, интонации и синтаксиса стиха. Термин же «бесцезурный» может вызвать превратное представление о том, что в стихе вовсе не употребляются паузы. Предлагаемый нами термин «пятистопный ямб со свободной цезурой» четко указывает на представление о ритме и размере.

И слепок первоуродного греха  
свой образ тиражирует в канале.//

3) Глубокие рифмы – дважды богатые рифмы, после них цезура весьма требуется, тем более, если наделить ее семантическим значением. Например, *симптоматично – практично – романтично – статично*. Из этих рифм выражается некая содержательность в фонетическом комплексе *атично / антично*, носящая паронимическую природу. Также как и в другом стихе *кабины – каминны – мины*, – фонетический комплекс *бины / мины* и т.д. [4, 4-6].

4) Неточные рифмы – «почти» рифма, слова, которые звучат примерно одинаково, но не вполне рифмуются. Значительно реже употребляются неточные рифмы, в которых совпадают согласные, но различаются ударные гласные, обычно составляющие основу созвучия: *насытяться – витязь – Каститис*. Такие рифмы также называются диссонансами, т.е. "разнозвучными, с разными гласными" [7, 103].

В этой связи отдельно стоит обсудить вопрос о рифмах с ударными [и] – [ы]:

Пустые пляжи чайками живут.

.....

За дюнами транзисторы режут

.....

Каштаны в лужах сморщенных плывут...

Хотя звуки [ы] и [и] и различаются акустически и по артикуляции, они настолько близки, что некоторые лингвисты считают их вариантами одной фонемы. Как известно, звук <и> кроме абсолютного начала слова встречается после мягких согласных, звук <ы> же встречается только после твердых согласных. Однако, фонематически они тождественны. Поэтому такую рифму вряд ли можно признать неточной.

3. Наиболее заметны в стихе звукоподражательные повторы, являющиеся основным элементом фоники произведения. Однако звуковые повторы большей частью служат не для имитации каких-либо шумов, а для звукового подчеркивания, выделения стиха или ряда стихов, усиления их эмоционального воздействия на читателя [7, 96]. Звуковые повторы образуются на базе аллитераций, поддержанных общей смысловой направленностью данного отрезка художественного произведения, обычно звукопись встречается в народном творчестве (стихоподобных поговорках).

Отличие от рифмы, повторяющиеся регулярно, звуковые повторы внутри стиха то появляются, то исчезают, то едва улавливаются, то слышатся отчетливо. Поэтому, когда после ряда «нейтральных» в звуковом отношении стихов возникает ясно слышимые повторы, стих заметно выделяется среди других. В стихотворении наблюдается множество звуковых повторов: аллитерации и ассонансы – вибранта [р], аффрикат [ц], [ч] (которые употребляются в стихе 29 раз, из них только 7 раз [ц]), затем – [м], [н], [л] и т.д.

В приведенном примере заметны аллитерации, что непременно усиливает экспрессивность воздействия строк на читателя.

**что**, в общем, для Литвы **симптоматично**.

.....

**Что** не **практично**. Да, **но романтично**.

.....

всему, **что неподвижно** и **статично**.

4. Особую роль играет синтаксическое строение стиха. В выражении синтаксических связей на разных уровнях участвует интонация. Интонационные средства делят конструкции звучащей речи на синтагмы обычно в соответствии с синтаксическими связями [6, 545].

Синтаксические законы расстановки акцентов занимают подчиненную позицию по отношению к законам семантическим [2, 365]. Поэт подчиняет синтаксическое строение ритмическому, но привычное соотношение нарушается, членение синтаксическое приходит в противоречие с членением ритмическим. Иначе, возникает неожиданная внутрстиховая пауза, а необходимая между стихами ритмическая пауза несколько ослабевает, хотя и не исчезает. Это явление называется переносом. Переносы, связанные с появлением внутрстиховых пауз, нарушают плавность течения стиха, однако не разрушают деление речи на соизмеримые отрезки. Паузы между стихами могут ослабнуть, но не исчезают совсем; если бы они исчезали, стих превратился бы в прозу. (Нельзя забывать, что стихотворная речь – это речь с постоянными паузами после соизмеримых отрезков – стихов.). Однако ритмические паузы не разрушают при переносах синтаксическую структуру речи [7, 161-162].

Пауза посередине стиха, особенно сопровождаемая параллелизмом полустиший, усиливает симметричность стихов. Паузы, делящие стих на неровные части, разрушают его симметричность и целостность. Напр., *"Ни русских, ни евреев. // Через весь огромный пляж двухлетний археолог..."*.

Особое внимание в стихе уделяется «альтернирующему» ритму, который является следствием регулярных пропусков ударения на иктах (через один), а также появлением двух безударных слогов – пиррихии, которые нарушают ритмику.

Существование вторичного ритма, надстроенного над первичным ритмом (метром), обусловлено двумя обстоятельствами: большими расстояниями между словесными ударениями и нерелевантностью для ритмики тех словесных ударений, которые не несут фразовых акцентов. Как указывает [2, 389], в то время как первичный ритм создается словесными ударениями, вторичный ритм определяется фразовыми ударениями или выделительными акцентами, т.е. словесными ударениями, имеющими повышенную степень ударности. Фразовая акцентуация в стихах подчиняется общим семантико-синтаксическим законам. Однако в «говорных» стихах акцентируются только некоторые слова, их расположение в строке в общем случае случайно и не подчиняется регулярным ритмическим схемам.

Ритм стихов не является непрерывным: после каждого стиха наступает пауза, следующий стих снова начинает свой ритмический ряд, подобный предшествующему. Паузы после стиха звучат естественно, потому что в подавляющем большинстве случаев стих сопоставляет не только ритмическое, но и интонационное целое.

Рассмотрим с этой точки зрения следующий отрывок:

Конец сезона. Столики вверх дном.

Ликуют белки, шишками насытятся.  
Храпит в буфете русский агроном,  
как свыкшийся с распутицею витязь.  
Фонтан журчит, и где-то за окном  
милуются Юрате и Каститис.

Пустые пляжи чайками живут.

На солнце сохнут пестрые кабины.  
За дюнами транзисторы ревут  
и кашляют курляндские камины.  
Каштаны в лужах сморщенных плывут  
почти как гальванические мины.

Каждый стих в этом отрывке представляет собой либо целое предложение, либо обособленную в интонационно-синтаксическом отношении группу слов.

Как видим, в приведенном отрывке интонационно-синтаксическое и ритмическое членение речи совпадают и тем самым поддерживают и усиливают друг друга. Паузы между стихами слышатся вполне отчетливо.

Таким образом, ритмическое звучание силлабо-тонического стиха зависит от метра, длины стиха или чередования стихов разной длины, характера клаузул, наличия и расположения пиррихий и сверхсхемных ударений, видов словоразделов, наличия или отсутствия цезур. Из этих элементов возможно огромное количество сочетаний, чем и объясняется ритмическое разнообразие русских стихов [5, 12].

Проблема расстановки цезур в стихотворном строе вызывает трудность в описании взаимодействия того или иного соотношения ритмического и синтаксического членения речи. Постоянное употребление рифмы, которая усиливает ритм, подчеркивает семантическую сопоставимость (сходство, и различие) двух созвучных слов, создавая контраст и усиливая впечатление, заставляя восприятие вновь возвращаться к образу речи, находящемуся в памяти. Средствами ритмизации речи, также как и рифма, служат звуковые повторы. У Бродского они очень заметны, что усиливает экспрессивное воздействие для читателя. Мелодика (всегда интонационно понижается последний стих), темп, просодическая структура, – все эти особенности выражают экспрессию в речи, и оказывают особое влияние на цезуры в строе произведения. Однако в таком размере очень часто не совпадает синтаксическое и ритмическое членение речи, возникают переносы. Анжабеман подчеркивает границу стиха, и поэтому является сильным семантическим средством выделения слов. При переносах незначительно нарушается ритмика – появляются пиррихии, их распределение меняется в значительных пределах и в зависимости от эпохи и индивидуальных свойств ритма поэта. У поэта интонация не подчеркивает границу периода, но, напротив, скрадывает ее, делая деление на строфы сугубо графическим, формальным элементом стиха.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Горбаневская Н. «Уж-ж-жасно интересно!». Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. Ред.-сост. Л.В.Лосев и В.П.Полухина. М., «Новое литературное обозрение», 2002. (Научное приложение. Вып. XXXVI). 303 с. 2000 экз. // Горбаневская Н. Ахматова, Бродский и все остальные / Наталья Горбаневская // [http://www.newkamera.de/gor/gor\\_o\\_01.html#a10](http://www.newkamera.de/gor/gor_o_01.html#a10) от 10.06.2010 г.
2. Кодзасов С.В. Исследования в области русской просодии / Сандро Васильевич Кодзасов. — М.: Языки славянских культур, 2009. — 496с.
3. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского // <http://www.kulichki.com/moshkow/BRODSKI/kreps.txt> от 10.06.2010 г.

4. Лилли И. Динамика русского стиха / Лили Иэн. – М.: ИЦ-Гарант, 1997. – 127 с.
5. Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха / сост. Холшевников В.Е. — Ленинград, Ленинградского университета, 1987. — 606с.
6. Современный русский язык: Учеб. для филол. спец. ун-тов / под ред. Белошапковой В.А. 2-е изд. испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1989. – 800 с.
7. Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. 4-е изд., испр. и доп. / Холшевников В.Е. – М.: Академия, 2002. – 208 с.

*Анна СЕДЫХ*

## **СУБЪЕКТ ПОВЕСТВОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЖЕНСКОГО РАССКАЗА: НОМИНАЦИЯ И ГЕНДЕРНАЯ ДЕТЕРМИНАЦИЯ**

*У статті аналізується підхід авторок до використання імен та зазначення статі оповідача при характеристиці суб'єктів розповіді. Автор намагається визначити особливості номінації та гендерної детермінації в аспекті співвідношення суб'єктів розповіді та персонажів у ракурсі національної та „іносвітглядної” традиції.*

*Ключові слова: гендер, жіноча проза, оповідання, суб'єкт розповіді.*

*В статье анализируется подход авторов-женщин к использованию имён и указаний на пол рассказчика при характеристике субъектов повествования. Автором предпринимается попытка определить особенности номинации и гендерной детерминации в разрезе соотношения субъектов повествования и персонажей в разрезе национальной и „иномировоззренческой” традиции.*

*Ключевые слова: гендер, женская проза, рассказ, субъект повествования.*

*The article deals with the subject of female prose and the specific approach in nominating and gender determining of the narrator in the modern prose. The author of the article tries to find out the details in dense correlating of narrator and heroes at the viewpoint of the national and „non national” tradition.*

*Key words: gender, female prose, short story, narrator.*

Женская литература из явления единичного стала явлением национальным: в настоящее время мы можем говорить о французской, американской, испанской женской литературе, а также, несомненно, о женской литературе в украинском духовном дискурсе (О. Забужко, М. Матиос, И. Роздобудько, И. Карпа). Утверждение национальных признаков женского текста создаёт дополнительные возможности, благодаря которым становится вероятным обоснование понятия „женская литература” в целом и определение особенностей национального женского текста в частности.

Украинское литературоведение (Л. Агеева, А. Улюра Т. Гундорова, Н. Зборовская, М. Крупка, С. Павличко) уже сегодня сделало немало для того, чтобы разграничить в современном художественном пространстве такие понятия, как „женский текст” „автор-женщина” и „автор-мужчина”. Характеристика национальной специфики позволяет выработать своеобразный отечественный подход к анализу женской литературы. В то же время рассмотрение произведений русской женской литературы (Л. Улицкая, Л. Петрушевская, Татьяна и Наталья Толстые, Н. Садур и др.) украинским исследователем подразумевает компаративистский подход, поскольку он коррелирует на уровне двух литературных мировоззрений: позиции исследователя (украинский контекст) и позиции писателя (русский контекст). Вследствие этого актуальным становится также аспект читательского восприятия „иномировоззренческого” текста и специфика оценки авторского присутствия, в связи с чем гендер оказывается не только разделяющей, но и синтезирующей категорией.

Диалектическое притяжение и отталкивание феминного и маскулинного в женском тексте приводит к трансформации специфики нарративной организации. Эти аспекты оказываются в центре внимания литературной критики, однако вопросы специфики авторского присутствия в современном русском женском рассказе остаются ещё недостаточно изученными, что и обуславливает актуальность нашего исследования.

Выступая в произведении в роли собственно автора, повествователя или рассказчика, писатель переосмысливает своё впечатление от этой действительности, сопоставляет его с собственным мировоззрением, обнаруживая зависимость своей социализации от категорий физиологического пола и гендера. Форма его репрезентации в тексте обусловлена мировоззренческой позицией, которая связана с национальной идентичностью субъекта творчества. Следовательно, форма авторского присутствия в тексте представляет интерес и может стать объектом пристального рассмотрения.