

## Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Выражение гендерной специфики текста и речевого акта .....	7
1.1. Системные свойства художественного текста .....	7
1.2. Женский текст и критерии его определения .....	16
Глава 2. Творчество Энн Бронте сквозь призму гендерной лингвистики .....	35
2.1. Романы .....	35
2.2. Малые формы (поэзия, письма, дневники) .....	52
Заключение .....	62
Список использованной литературы.....	65

## Введение

**Актуальность** исследования определяется устойчивым вниманием лингвистики к антропологическому и функциональному аспектам изучения языка, в том числе постановке гендерной проблематики.

Художественная литература во все времена стремилась ответить на основные вопросы человеческого бытия. Не проходит она и мимо меняющихся гендерных отношений в современном обществе.

Гендерный подход в науке основан на идее о том, что важны не биологические различия между мужчинами и женщинами, а то культурное и социальное значение, которое этим различиям придает общество. Основой гендерных исследований стало выявление разницы в статусах, ролях и иных аспектах жизни мужчин и женщин и, главное, анализ феноменов власти и доминирования, утверждаемых в обществе через гендерные роли и отношения. Теория гендера позволяет по-новому интерпретировать и произведения художественной литературы, где наглядно и глубоко воплощаются мужской и женский взгляд на мир (гендерная картина мира), на взаимоотношения полов, а также осветить проблему женского творчества, которая и по сей день считается значимой и обретает новые перспективы в связи с успехами гендерологии. Наиболее интересна в этом плане современная проза, отражающая сегодняшний гендерный статус женщины и мужчины, особенности гендерного поведения, гендерные конфликты наших дней.

Проблемой современной женской прозы в России занимается ряд ученых, начиная примерно со второй половины 1980-х, когда возникло «женское культурное движение». Тогда стали выходить сборники женской прозы и появились в широком обиходе слова «гендер», «феминистская критика» и другие. Этому литературному явлению посвящен целый выпуск журнала «Филологические науки» (№ 3 за 2000 год). Проблема исследования заключается в выявлении тех художественных особенностей произведений

русских писательниц второго ряда (например, А. Марининой, И. Муравьевой, О. Новиковой, И. Полянской, Н. Садур), которые позволяют говорить об использовании ими достижений европейского романтизма, а также в определении характера наследования ими литературных традиций реалистической прозы сестер Бронте. Таким образом, вносятся коррективы в принятую среди отечественных литературоведов оценку творчества современных русских писательниц и создается более полная картина и их литературной деятельности, и литературного процесса в России в последние 20 лет XX века.

Объектом исследования является гендер как экстралингвистический фактор, оказывающий влияние на лингвостилистическую организацию текстов современной женской литературы (в английском оригинале и в русском переводе на примере творчества Энн Бронте). К сожалению, переводы романов Энн Бронте стали доступны отечественному читателю только в 1990 году, то есть сравнительно недавно, поэтому провести сравнительный анализ двух вариантов перевода не представляется возможным (как это было бы в отношении Шарлотты или Эмили Бронте; переводы Энн Бронте представлены только работой И.Гуровой)

Основное произведение Энн - роман «Агнесс Грей» был практически незамечен современниками писательницы. Творчество Энн Бронте приобрело широкую известность только в XX веке, когда стало ясно, какой значительный вклад она внесла в эволюцию психологической школы письма и феминистической темы.

В наши дни интерес к творчеству Энн Бронте возрастает. Одна из причин состоит в том, что триединый в своей сущности историко-литературный феномен, обозначаемый понятием «сестры Бронте», столь обстоятельно исследуемый на протяжении целого ряда десятилетий начиная с середины прошлого века, не может быть воспринят и понят во всей его полноте без романов и стихов Энн Бронте. Это обстоятельство и побуждает обратиться к ее наследию.

Однако причины интереса к произведениям младшей Бронте в наши дни не исчерпываются только этим. Очевидно, в них заключена своя тайна, способная взволновать, тронуть, заставить задуматься. Романы, написанные полтора столетия назад, вновь обретают своего читателя.

Связь между художественным миром писательницы и ее собственной судьбой неразрывна, очевидна. Подлинность жизненного опыта, переданного Энн Бронте в ее произведениях, придает им особый лиризм, проникновенность звучания. И не столько полет творческого воображения, сила и смелость которого так ярко проявились в «Грозовом Перевале» Эмили, в романтической струе «Джейн Эйр» и других романов Шарлотты, сколько будничность повседневной действительности, окрашенная дымкой грусти, рождающейся от сознания неизбежной тяжести жребия судьбы человеческой, привлекает в романах Энн Бронте. В них - достоверность реального, переданная не только в образах обыденного, но и возвышенного, присущего строю мыслей и чувств и самой Энн Бронте, и ее героинь. Ее романы - это своего рода дневник, заключающий в себе многие обстоятельства жизни автора и реалии определенной эпохи. Это - один из вариантов документальной прозы викторианской Англии.

Природа документализма романов Энн Бронте особая. В ее книгах мы не находим исторических фактов, не встречаем известных в истории личностей, не становимся свидетелями сколько-нибудь значительных событий общественной жизни. Однако мы проникаемся атмосферой жизни людей того круга, к которому принадлежали сестры Бронте, познаем их мораль и устои, понимаем, как формировался характер и внутренний мир самой Энн, ее религиозные убеждения, ее надежды и помыслы.

Лаконично и просто, может быть и не ведая о том, что она излагает свою эстетическую программу, Энн Бронте начала «Агнес Грей» такими словами: «Все правдивые истории содержат мораль, хотя порой клад этот погребен очень глубоко и откопать его удастся не сразу, после чего он оказывается столь скудным, что иссохшее ядрышко не оправдывает усилий,

потраченных на то, чтобы расколоть скорлупу. Такова ли моя история, судить не мне. Порой мне кажется, что она может принести пользу одним и развлечь других, но пусть свет сам вынесет свой приговор. Надежно укрытая неизвестностью, прошедшими годами и вымышленными именами, я не страшусь откровенно поведать читателям о том, чего не открыла бы самой задушевной подруге». По существу речь здесь идет о творческих принципах писательницы. Готовность говорить откровенно, умение рассказать свою историю правдиво и просто сообщают ее романам особую притягательную силу.

**Предмет исследования** – способы реализации гендерной стилистики в художественных текстах.

**Цель** работы состоит в характеристике гендерных аспектов типологии и поэтики творчества Энн Бронте

Поставленная цель предполагает решение следующих конкретных задач:

1. Представить основные направления гендерных исследований в современной лингвистике.
2. Определить содержание понятий «гендерный стиль» и «гендерная стилизация».
3. Уточнить понятие гендера как параметра языковой личности в отношении художественной сферы коммуникации.
4. Выявить и описать репертуар языковых средств, участвующих в выражении гендера в художественном тексте.

Тексты с указанием перевода даны в единственной издательской версии – И.Гуриной. Малые формы (письма, дневники, поэзия) в переводе автора настоящей работы.

## Глава 1. Выражение гендерной специфики текста и речевого акта

### 1.1. Системные свойства художественного текста

Текст – объединенная смысловой связью последовательность высказываний, основными свойствами которой являются самостоятельность, целенаправленность, связность и целость.

В лингвистике текстом называется последовательность вербальных знаков.

Однако свести это понятие только к категориям языкового плана невозможно из-за его многоаспектности. Многие определения лишь подчеркивают материальную структуру текста, оставляя без внимания экстралингвистические показатели. Более того, принимая во внимание смысловую компонент, необходимо признать, что текст не состоит из предложений, а реализуется в них. Кроме того, смысл текста определяется мотивом его создания.

Следовательно, если учесть, что феномен текста заключается в его многоаспектности, то можно допустить и его различные определения. В дефиниции подчеркиваются различные качества текста как основные. Само слово текст означает ткань, сплетение соединение. Следовательно, важно установить что, как и зачем соединяется. В любом случае, текст представляет собой объединенную по смыслу последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность<sup>1</sup>.

Такая последовательность знаков признается коммуникативной единицей высшего уровня, поскольку она обладает качеством смысловой завершенности как цельное смысловое произведение. Текстовые категории (содержательные, структурные, строевые, функциональные, коммуникативные), будучи сущностно разными, не слагаются друг с другом,

---

<sup>1</sup> Бойко, В.А. Истина в пространстве художественного текста /Критика и семиотика. Вып.9. – Новосибирск – Москва, 2006. – С.67-68

а налагаются друг на друга. Связность и цельность как свойства текста могут быть рассмотрены автономно лишь для удобства анализа, несколько абстрагировано, поскольку оба этих качества в рамках реального текста существуют в единстве и предполагают друга: единое содержание, смысл текста выражается именно языковыми средствами, поэтому языковая связность одновременно является показателем языковой цельности.

Основная задача интерпретации текста – понять идейно-художественное содержание читаемого текста. Инвентарно-описательный подход: из текста выписываются и группируются стилистические средства и приемы с последующим толкованием их, как правило, без учета их связи с остальными элементами текста. Весьма продуктивно развивается направление, известное под названием стилистика декодирования. Представители этого направления ищут пути организации работы читателя над текстом, показывая некоторые общие принципы его построения. Зная принципы организации художественного текста, читатель в самом тексте находит связи и отношения элементов и сложного целого, что дает ему ключ к пониманию произведения. Несомненное достоинство этого направления состоит в том, что оно предлагает читателю критерии анализа, следуя которым он сам раскрывает содержание произведения<sup>2</sup>.

Иную модель представляет собой, так называемый структурно-семиотический анализ. Здесь, как и в стилистике декодирования, в фокусе внимания находится внутренняя структура текста. Но если в стилистике декодирования анализируется не вся последовательность текста, а лишь то, что признается стилистически релевантным, для структурно-семиотического метода объектом служит весь текст, вернее, вся структура произведения, понимаемая как иерархия отношений внутритекстовых элементов, в совокупности несущих художественное содержание произведения.

---

<sup>2</sup> Лотман, Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» / Ю.М. Лотман Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. – С.103

Художественное произведение реализуется как таковое лишь в рамках отношения автор – текст – читатель.

Из этого следует вывод о том, что художественный текст может быть рассмотрен с двух сторон – со стороны автора и со стороны читателя. Со стороны автора текст есть словесное воплощение какого-либо замысла. Со стороны читателя текст – это, прежде всего, воспринятое им содержание. Читатель может воспринять глубинное содержание текста, или, наоборот, увидеть лишь его поверхностность, поскольку восприятие читателя сугубо индивидуально и обусловлено не только текстом, но и личным и историческим опытом самого читателя. Как бы глубоко ни проник читатель в содержание произведения, он все равно не в состоянии судить о степени авторского замысла, так как последний не дан в прямом утверждении, а реализуется в сложной образной системе произведения. Подчеркнем, однако, что авторский и читательский аспекты тесно связаны<sup>3</sup>.

Что касается замысла, то, хотя он не дан читателю непосредственно, он является для читателя некой искомой величиной. Стремление проникнуть в замысел – один из основных факторов стимулирующих процесс обучения. Говоря иначе, читатель ищет замысел, но то, что он обнаруживает, есть содержание, воспринятое с большей или меньшей степенью полноты. Итак, когда говорят об интерпретации текста, имеют в виду читательскую сторону отношения автор - текст - читатель. Это значит, что в какой бы сфере интерпретация не проводилась, она всегда строится на непосредственном читательском восприятии.

Любой текст, в том числе и художественный, является, с одной стороны, самостоятельным объектом, объектом материальной культуры, с другой стороны он связан неразрывными узами с личностью автора, со временем и местом написания, с конкретной ситуацией вызвавшей его написание.

---

<sup>3</sup> Левковская, К.А. Теория слова, причины ее построения и аспекты изучения лексического материала – М.: Высшая школа, 1962. – С.144-145



Структура художественного текста кардинально отличается от структуры всех остальных видов текста – только у художественного текста есть композиция. Композиция художественного текста - взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств. Это построение произведения, определяющее его целостность, завершенность и единство. Композиция текста обусловлена авторскими интенциями, жанром, содержанием литературного произведения. Она представляет собой «систему соединения» всех его элементов.

Необходимо, прежде всего, разграничивать внешнюю композицию (архитектонику) и внутреннюю композицию. Если внутренняя (содержательная) композиция определяется, прежде всего, системой образов-характеров, особенностями конфликта и своеобразием сюжета, то внешняя композиция — это членение текста, характеризующегося непрерывностью, на дискретные единицы. Композиция, следовательно, есть проявление значимой прерывистости в непрерывности<sup>4</sup>.

Каждая композиционная единица характеризуется приемами выдвигания, которые обеспечивают выделение важнейших смыслов текста и активизируют внимание его адресата. Это, во-первых, различные графические выделения, во-вторых, повторы языковых единиц разных уровней, в-третьих, сильные позиции текста или его композиционной части — позиции выдвигания, связанные с «установлением иерархии смыслов, фокусированием внимания на самом важном, усилением эмоциональности и эстетического эффекта, установлением значащих связей между элементами смежными и дистантными, принадлежащими одному и разным уровням, обеспечением связности текста и его запоминаемости». К сильным позициям текста традиционно относятся заглавия, эпиграфы, начало и конец произведения (части, главы, главки)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Лурия, А.Р. Язык и сознание– М., 1998 – С.92

<sup>5</sup> Арнольд, И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. – 1978, №4. –С.34

В особенностях архитектоники текста проявляется такой его важнейший признак, как связность. Выделенные в результате членения отрезки (части) текста соотносятся друг с другом, «сцепляются» на основе общих элементов. Различаются два вида связности: когезия и когерентность (термины предложены В. Дресслером).

Когезия (от лат. *cohaesi* — «быть связанным»), или локальная связность, — связность линейного типа, выражаемая формально, преимущественно языковыми средствами. Она базируется на местоименной субституции, лексических повторах, наличии союзов, соотнесенности грамматических форм и др.

Когерентность (от лат. *cohaerentia* — «сцепление»), или глобальная связность, — связность, нелинейного типа, объединяющая элементы разных уровней текста (например, заглавие, эпиграф, «текст в тексте» и основной текст и др.). Важнейшие средства создания когерентности — повторы (прежде всего слов с общими семантическими компонентами) и параллелизм.

В художественном тексте возникают семантические цепочки — ряды слов с общими семами, взаимодействие которых порождает новые смысловые связи и отношения, а также «приращения смысла».

Итак, композиция литературного произведения базируется на такой важнейшей категории текста, как связность. В то же время повтор актуализирует отношения сопоставления и противопоставления: в сходстве проявляется контраст, а в противопоставлении — сходство. Повторы и оппозиции (противопоставления) определяют смысловую структуру художественного текста и являются важнейшими композиционными приемами<sup>6</sup>.

Кроме этих свойств, исследователями отмечаются и другие: воспринимаемость, интенциональность (намеренность), завершенность, связь с другими текстами, эмотивность.

---

<sup>6</sup> Бабенко, Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа— Екатеринбург, 2004. - С.56

Художественный текст строится по законам ассоциативно-образного мышления, в нем за изображенными картинами всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план.

Для художественного текста важна образно-эмоциональная, субъективная сущность фактов и явлений. Получается, что для художественного текста форма сама по себе содержательна, исключительна и оригинальна, в ней и заключаются сущность художественности. Внутренний образный план часто передается через внешний предметный, так и создается двуплановость и многоплановость текста. Поскольку в художественном тексте господствуют ассоциативные связи, то и слово оказывается практически понятийно неисчерпаемым.

Различают художественные и нехудожественные тексты и характером анализма: в последнем - анализм имеет скрытый характер: художник не доказывает, а рассказывает, используя конкретно образные представления о мире<sup>7</sup>.

Художественный текст обладает особенностями, свойственными тексту вообще. Однако он имеет и специфические признаки, отличающие его от текстов нехудожественных. Художественный текст выполняет особую функцию – эстетическую, которая в сложном взаимодействии с коммуникативной и является определяющим моментом его особой организации. Особой содержательной особенностью художественных текстов является абсолютный антропоцентризм (мировоззрение, в котором человек рассматривается как центр и высшая цель мироздания): они антропоцентричны не только по форме выражения, как все тексты вообще, но и по содержанию. Абсолютная антропоцентричность практически противопоставляет художественные тексты нехудожественным.

Основными признаками художественного текста, отличающими его от нехудожественного, являются:

---

<sup>7</sup> Валгина, Н.С. Теория текста - М.: Логос. 2004. – С.98

1. В художественном тексте, в отличие от других текстов, внутритекстовая действительность (по отношению к внетекстовой) имеет креативную природу, т.е. создана воображением и творческой энергией автора, носит условный, как правило, вымышленный, характер. Изображаемый в художественном тексте мир соотносится с действительностью лишь опосредованно, отображает, преломляет, преобразует ее в соответствии с интенциями автора. Для обозначения этого признака художественного текста используется термин «фикциональность», подчеркивающий условность, вымышленность, опосредованность внутреннего мира текста. Фикциональность охватывает различные объекты изображения, пространство и время, распространяется на процесс повествования и может включать субъекта речи (повествователя, рассказчика/рассказчиков). Референция в художественном тексте обычно осуществляется к объектам возможных миров, моделируемых в произведении.

В то же время границы между художественными и нехудожественными текстами часто являются достаточно зыбкими: вымысел, с одной стороны, может присутствовать и в документальных произведениях; с другой стороны, в художественном тексте могут быть представлены и элементы «нефикциональных» текстов, более того, он иногда может соотноситься с реальностью.

2. Художественный текст представляет собой сложную по организации систему, с одной стороны, это частная система средств общенационального языка, с другой стороны, в художественном тексте возникает собственная кодовая система, которую адресат (читатель) должен «дешифровать», чтобы понять текст.

3. В художественном тексте все стремится стать мотивированным со стороны значения. Здесь все полно внутреннего значения и язык означает сам себя независимо от того, знаком каких вещей он служит. На этой почве объясняется столь характерная для языка искусства рефлексия на слово.

Поэтическое слово, в принципе, есть рефлектирующее слово. Поэт как бы ищет и открывает в слове его ближайшие этимологические значения», которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения Эта поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное.

4. Единицы, образующие художественный текст, в рамках этой частной эстетической системы приобретают дополнительные приращения смысла. Этим определяется особая целостность художественного текста.

5. Все элементы текста взаимосвязаны, а его уровни обнаруживают или могут обнаруживать изоморфизм. Так, по мнению Р. Якобсона, смежные единицы художественного текста обычно обнаруживают семантическое сходство. Поэтическая речь «проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации». Эквивалентность служит одним из важнейших способов построения художественного текста: она обнаруживается в повторах, определяющих связность текста, привлекающих читателя к его форме, актуализирующих в нем дополнительные смыслы и раскрывающих изоморфизм разных уровней.<sup>8</sup>

6. Художественный текст связан с другими текстами, отсылает к ним или вбирает в себя их элементы. Эти межтекстовые связи влияют на его смысл или даже определяют его.

7. Художественный текст всегда содержит не только прямую, но и неявную информацию (подтекст).

Художественный текст есть всегда адресованное сообщение: это форма коммуникации «автор — читатель». Текст функционирует с учетом «эстетического общения», в процессе которого адресат (читатель) должен воспринять интенции автора и проявить творческую активность. Тот или иной художественный текст, к которому обращается читатель, вызывает у него определенные «ожидания», которые обычно обусловлены заложенными в сознании адресата представлениями о проблематике, композиции и

---

<sup>8</sup> Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация – М., 2000. - С.156

типовых характеристиках текста, продиктованных, прежде всего, его жанром.

Разграничение художественной литературы и всей массы остальных текстов может осуществляться с двух точек зрения.

1. Функционально. С этой точки зрения, художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовать эстетическую функцию. Одно из основных положений формальной школы состоит в том, что эстетическая функция реализуется тогда, когда текст замкнут на себя, функционирование определено установкой на выражение и, следовательно, если в нехудожественном тексте вперед выступает вопрос «что?», то эстетическая функция реализуется при установке «как?». Поэтому план выражения становится некоторой имманентной сферой, получающей самостоятельную культурную ценность.

2. С точки зрения организации текста. Для того, чтобы текст мог себя вести вышеуказанным образом, он должен быть определенным образом построен: отправитель информации его действительно зашифровывает многократно и разными кодами. Кроме того, получатель должен знать, что текст, к которому он обращается, следует рассматривать как художественный. Следовательно, текст должен быть определенным образом семантически организован и содержать сигналы, обращающие внимание на такую организацию.

Организации художественного текста присущи особая сложность и полифункциональность, в нем активно используются те аспекты и ярусы, которые в других видах речевой коммуникации остаются ненагруженными, иррелевантными, в результате структура художественного текста приобретает многослойность.

Цель художественной речи – образное отражение действительности и эмоциональное воздействие на мысли и чувства читателя. Писатель мыслит

образами. Анализируя действительность, он запечатляет жизнь в картинках, в образах людей, типичное - раскрывает в индивидуальном и конкретном.

А.А. Потебня выделяет три составные части художественного произведения, соотносимы, по его мнению, с элементами слова с живим представлением. Это внешняя форма художественного произведения, содержание и внутренняя форма (образ).

Итак, художественный текст представляет собой частную эстетическую систему языковых средств, характеризующуюся высокой степенью целостности и структурированности. Он уникален, неповторим и в то же время использует типизированные приемы построения. Это эстетический объект, который воспринимается во времени и имеет линейную протяженность.

## ***1.2. Женский текст и критерии его определения***

Категория гендера была введена в понятийный аппарат науки в конце 60-70 х. годов XX века и использовалась первоначально в истории, историографии, социологии и психологии, а затем была воспринята и в лингвистике. Сам термин «гендер» (gender) стал широко применяться в 80-х годах для определения границы между биологическим полом и социальными и культурными импликациями, вкладываемыми в концепты мужское-женское.

Хотя гендер и не является лингвистической категорией, анализ структур языка с гендерных позиций позволяет получить информацию о том, какую роль он играет в той или иной культуре, какие поведенческие нормы для мужчин и женщин фиксируются в текстах разного типа, как меняется представление о гендерных нормах, мужественности и женственности во времени. Изучение языка позволяет выявить женскую и мужскую сущность в разных языках и культурах, понять, как гендерная, половая принадлежность влияет на усвоение языка, с какими фрагментами и тематическими областями

языковой картины мира она связана, какие стилевые особенности могут быть отнесены к преимущественно женским или мужским текстам. Лингвистические исследования гендерного свойства позволяют также установить, при помощи каких языковых механизмов становится возможной манипуляция гендерными стереотипами.

Вплоть до XX века господствующей гипотезой о появлении в языке грамматической категории рода была символично-семантическая, под которой подразумевалась детерминированность категории рода существованием людей разных полов. Такие ученые, как Дж. Д. Фрэзер, Э. Сепир, К. Матхайер, Ф. Маутнер, О. Есперсен, Б. Уорф, В. Лабов и др. полагали, что «мужской» и «женский» языки не представляют собой совершенно разные языковые системы, а различия существуют в использовании отдельных лексем и в произношении отдельных звуков. В основе этих явлений, по мнению ученых, находилась теория контактов и табу.

В соответствии с теорией контактов считается, что женщины более консервативны в употреблении языка, в чужой обстановке они сохраняют родной язык значительно дольше, чем мужчины, и передают его детям. Именно этот, родной язык женщин исследователи определяли как «женский»<sup>9</sup>.

В рамках теории табу женским признается язык, лишенный той части лексики, правом на использование которой обладают представители мужского пола.

Особенностью такого рода исследований был биологический подход к анализу. Исследователи исходили из идеи наличия предопределенных природой различий в интеллектуальных способностях мужчин и женщин. Они не принимали во внимание соотношение культуры, образования, возраста и видели причину описанных выше фактов в биологических различиях. Соответственно, индивидуальность речи, по лингвистическим

---

<sup>9</sup> Воронина О. Женское предназначение: миф, идеология, практика // Искусство кино. – 1991. – № 6. С.46



воззрениям того периода, формировалась не посредством факторов культуры, образования, возраста, социальной принадлежности, а путем природной обусловленности.

С конца XX века произошел коренной переворот в гендерных исследованиях. Активизация женского движения оказала влияние не только на общественно-политическую роль и социальное положение женщин, но и на их творческую деятельность. Феминизм как политическое движение, как движение за уравнение женщин в правах с мужчинами способствовал становлению «женских» исследований как отдельной дисциплины со своим собственным предметом исследования - проблемы женщин с точки зрения женщин.

Феминистские исследовательницы, в рамках литературоведческих исследований, подняли вопрос о месте женщин в мировой литературе. Изучению подвергались проблемы женского языка, индивидуальное или коллективное женское авторство, история женской литературы, исследование биографий отдельных писательниц и их произведений.

Французские феминистки (Э.Сиксу, Л. Иригарей, Ю. Кристева) разрабатывали концепцию «женского письма», которое понималось как «феминное». Среди его отличительных характеристик выделялись такие признаки, как чувственность, разнообразие форм, отказ от традиционных орфографических норм, постоянное движение, техника монтажа и т. д.

Англо-американские исследовательницы (Р.Б. Дюплесси, П. Йегер) при выявлении формальных критериев «женского письма» сосредотачиваются на влиянии таких фактов внетекстуального мира, как жанр, исторические события, идеология, возраст, образование и воспитание писателя.

Проблема женского творчества получила дальнейшую разработку в исследованиях лингвостилистического свойства, разрабатывающих способы текстообразования, присущие женщинам.

Как показывает анализ научной литературы, составляющие «женского письма» выделяются на основании разных признаков, которые не носят

абсолютного характера.

Так, одни исследователи в качестве основного критерия выбирают половую принадлежность и считают, что в рамках «женского письма», автором должна быть женщина (Н.В. Воробьева, Н. Габриэлян, М. Рюткенен, Э.Шорэ, Н.В. Шамина, Т.А. Ровенская, Е.В.Широкова). Такой подход к определению «женской литературы» подводит под данную категорию весь корпус произведений, написанных женщинами-авторами за всю историю человечества<sup>10</sup>.

Другие исследователи принимают во внимание не физиологический пол автора, а то, что «женскому письму» свойственна циклическая организация темпоральной структуры произведения (Б. Дидье), или определенная тематика, связанная с такими женскими практиками, как деторождение или беременность (А.А. Ландер, Б. Сатклифф).

Существует точка зрения, согласно которой писательницы ищут свой собственный стиль, свободный от мужского влияния, для чего женщины используют авторские неологизмы и пунктуацию в ненормативном употреблении (Ф. Брюер, Т. В. Гречушникова, Н. А. Фатеева, С. Вайгель ). В работах Э. Готье, Б. Дидье и А. В. Беловой в качестве критерия «женской прозы» выделяется жанровое своеобразие. Согласно этой точке зрения, женщины исключались из таких литературных жанров, как театр и памфлет, предполагающих прямой контакт с публикой, и проявляли себя в тех жанрах, к которым они были допущены патриархатными установками регулирования гендерной идентичности: детективный роман, автобиография, розовый роман и чёрный роман.

Появляются специальные статьи как зарубежных, так и отечественных авторов, в которых интерпретация художественных текстов дана с концептуальных позиций гендерного анализа, с использованием соответствующей терминологии. Так, один из номеров журнала

---

<sup>10</sup> Воронина О. А. Социокультурные детерминанты развития гендерной теории в России и на Западе // Общественные науки и современность. – 2000. – № 4. –С.78

«Филологические науки» (2000, № 3) был полностью посвящен гендерной проблематике. Марья Рюткенен (Финляндия) в статье «Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения»», рассмотрев проблематику «женского письма», поставила вопрос о возможности изучения гендера в художественном тексте<sup>11</sup>. Той же проблеме посвящены опубликованные там же статьи Г.Брандт, Э.Шорэ (Германия); значимы также наблюдения М.Абашевой, Е.Трофимовой и др. Это был первый гендерный «десант» на территорию большого литературоведения.

Однако, несмотря на уже огромное количество библиографических данных (прежде всего в интернете), гендерного литературоведения как уже сложившейся системы, подобной гендерной психологии, до сих пор нет, есть отдельные суждения и наблюдения, которые и необходимо привести в систему. Фактически под гендерными литературоведческими исследованиями порой понимается изучение женского творчества, произведений женщин-писательниц, особенно, литературоведами-женщинами, а также «изучение женских образов в женской литературе». Разумеется, это не совсем так: к гендерным относятся как «женские», так и «мужские» исследования, как в плане проблематики, так и плане авторства художественных произведений. Шаг к пониманию специфики гендерного литературоведения в энциклопедических изданиях сделан А.Ю. Большаковой (2004), отсылающей к определению гендера в феминистской критике. Гендерный подход способствует пересмотру и новому прочтению известных классических текстов. Декларируя свою антифеминистскую позицию и не увлекаясь гендерологией, К. Палья выявляет специфику мужского и женского творчества. На примере классиков мировой литературы – от Шекспира до Уайльда, от английских романтиков до американских декадентов, от Эмили Бронте до Эмили Дикинсон – она подчеркивает

---

<sup>11</sup> Рюткенен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. – 2000. – №3. – С.88-89

культурное, рациональное начало мужского творчества, природное, хтоническое – в творчестве женском<sup>12</sup>.

Не только проблемы, противоречия, названные сейчас гендерными, но и сама типология характеров мужчин и женщин, созданная русской классической литературой и изученная литературоведами, привлекает современных гендерологов. Они рассматривают художественный текст, скорее, как отражение в тексте уже сформированных в социальной жизни норм, чем как факт того, что культура насаждает такие нормы.

Сошлемся на статью И.Савкиной «До и после бала: история молодой девушки в «мужской литературе» 30-40-х XIX века» в специализированном издании «Женщина. Гендер. Культура» (М., 1999), где показаны два основных события, создающие линии женской жизни - замужество и любовь (адюльтер, соблазнение). Т.Мелешко интересуют гендерные аспекты анализа творчества современного драматурга Е.Гришковца и т.д. Как справедливо заметила А.Большакова, установка феминистской критики на переосмысление художественного и литературно-критического опыта авторов-мужчин приводит к пересмотру традиционных концепций в литературе и культуре нашего времени. Из других публикаций отметим статью Е.Строгановой «Категория «гендер» в изучении истории русской литературы»<sup>13</sup>. Ряд исследований, печатающихся в сборниках гендерологов, порой практически не отличаются от предшествующих литературоведческих работ.

Но, хотя женщины занимались литературой давно (применительно к мировой культуре вспомним имя Сапфо – первой достоверно известной женщины в литературе), до второй половины XIX века лишь некоторые из женщин-писательниц играли в словесности сколько-нибудь заметную роль. Россия не была исключением: существовавшая с восемнадцатого века женская литература была преимущественно салонной, ее никто не

---

<sup>12</sup> Палья К. Личины сексуальности / Пер. с англ. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – С.133

<sup>13</sup> Строганова Е. Категория “гендер” в изучении истории русской литературы // Пути и перспективы интеграции гендерных методов в преподавание социально–гуманитарных дисциплин: Материалы науч. конф. – Тверь, 2000. –С.15

рассматривал всерьез, а «лишь как изящное занятие для образованных женщин, наряду с музицированием и вышиванием». Некая культурологическая и психологическая инерция всегда вытесняла специфически женское за пределы эстетических интересов общества. Кроме того, женский опыт попадал в литературу через сюжеты, нередко взятые из «вторых» рук (т.е. из произведений мужчин писателей). Женская специфика скрывалась порой под мужскими псевдонимами: (Жорж Санд (Аврора Дюпон), Вовчок Марко (Мария Маркович), В. Крестовский (Надежда Хвоцинская), В. Микулич (Лидия Веселитская). Тем самым утверждалась мысль, что художественное творчество - дело не женское и успех возможен лишь на путях присвоения мужской идентичности. Сами писательницы не стремились к каким-либо формам творческих объединений и формированию восприятия женской литературы как явления эстетически целостного. Мысль о том, что именно женский опыт способен сделать литературу, вышедшую из-под женских пальцев, подлинно самобытным явлением, едва ли не поворотным для эстетики, очевидно на первых порах не приходила в голову ни писательницам, ни их читателям. В начале XX века значительно расширились возможности участия женщины в общественной жизни, с одной стороны, и обретения статуса хозяйки своей индивидуальной судьбы с другой

Наряду с историко-литературным гендерным аспектом необходимо выделить и теоретический аспект проблемы.

Е. Трофимова в статье «К вопросу о гендерной терминологии» подчеркнула, что гендерное «измерение» дает зачастую возможность по-иному взглянуть на хорошо известные факты или произведения, интерпретировать их с учетом гендерной дифференциации, выявлять субтексты, отражающие символы женского опыта, а также и деконструировать, казалось бы, незыблемые понятия. Ведь новое прочтение текстов дает возможность отойти от традиционных – и литературоведческих, и социально-политических – трактовок, проанализировать произведения с

точки зрения представлений о «мужественности» и «женственности», которые, в свою очередь, являются конструктами культуры и подвергаются постоянной эволюции в исторической перспективе<sup>14</sup>. Исследователи вслед за Э. Шоре показывают особую роль в гендерном литературоведении междисциплинарных связей. Действительно, литературная критика и литературоведение стали опираться на результаты исследований в области психологии, антропологии, лингвистики, которые позволили делать более обоснованные выводы и заключения.

Специального рассмотрения заслуживает вопрос о гендерной идентификации женской литературы. Как и вообще положение женщины в современной России, женская литература (и ее авторы) становится одной из важнейших областей гендерных исследований. Она вызывает повышенный интерес и специалистов, и читателей и является одной из актуальных и дискуссионных проблем современного литературоведения, и издательской практики. Теория гендера позволяет по-новому интерпретировать произведения художественной литературы, воплощающей женский взгляд на мир (гендерная картина мира), на взаимоотношения полов, а также вносит новое в трактовку женской прозы, значительно обогащает ретроспективный взгляд на историю женского творчества в целом.

Понятие «женская литература» (женская поэзия, женская проза, женская драматургия) употребляется в двух значениях: 1) как традиционное определение художественного творчества женщин (женская литература – это, по сути, то, что создало в литературе женщинами) и 2) как современное понятие из области гендерологии, точнее гендерного литературоведения. Эти два значения, естественно, пересекаются: не случайно один из гендерологов Д.В.Воронцов разделяет первичную гендерную идентичность (мужчина/женщина), которая выделяет различия биологические (прежде всего репродуктивные) и вторичные. На ее основе происходит развитие и

---

<sup>14</sup> Трофимова Е.И. К вопросу о гендерной терминологии. // Летняя школа «Общество и гендер». – Рязань, 2003. – С.18

других форм гендерных идентичностей, в которых маскулинные и феминные качества находятся, во-первых, в разнообразных сочетаниях, во-вторых, они наполняются разным содержанием в различных человеческих сообществах. (Поэтому, как мы покажем ниже, появляется возможность говорить о маскулинной, феминной и андрогинной женской прозе.)

Естественно, что не только писатели, литературные критики, но и читатели – и женщины, и мужчины – хотят видеть женский образ, раскрытый не только со стороны – мужским взглядом, но и изнутри – женским, что способствует актуализации гендерных проблем женской прозы в литературоведении. Конечно, какая-то особенная женская (или мужская) специфика литературного творчества пока что остается для исследователей трудно уловимой, и именно ее пытаются осознать современные гендерологи-литературоведы.

Придавая такое большое значение женской литературе, разные по своим теоретическим установкам представительницы феминистской критики заявили о необходимости создания истории женской литературы, составления антологий женской литературы, организации центров, программ и курсов по её изучению. В основные задачи феминистской литературной критики, как подчеркивают исследователи, входит изучение тем и жанров литературы, созданной женщинами; изучение новых предметов – таких как психодинамика женской креативности, лингвистика и проблема женского языка, индивидуальное или коллективное женское авторство, история женской литературы и исследование биографий отдельных писательниц и их произведений.

Для многих феминистских исследователей именно феминный стиль письма является способом обретения женщиной своей идентичности, своего «голоса» в культуре, собственного места в культурном пространстве. В основе феминистского анализа языка лежит опыт познания женского подавления в культуре, стремление выразить запрещенную традиционной культурой женственность.

В ряду теоретических проблем, составляющих гендерный аспект литературоведения, важнейшее значение имеет вопрос о типологии женской прозы.

Типология творчества писателей-женщин может быть выстроена на разных основаниях, но нас в данном случае интересует проблема идентификации по гендерному признаку, другими словами, необходимо выяснить насколько женская, например, проза идентична ее женской сущности, или, напротив, - это творчество, тяготеющее к мужской прозе. В этих целях обратимся к понятиям «маскулинности» и «феминности».

Маскулинность (мужественность) представляет собой комплекс характеристик поведения, возможностей и ожиданий, детерминирующих социальную практику мужской группы, объединенной по признаку пола. Другими словами, маскулинность – это то, что «добавлено» к анатомии для получения мужской гендерной роли.

Феминность (феминность, женственность) – характеристики, связанные с женским полом, или характерные формы поведения, ожидаемые от женщины в данном обществе, или же социально определенное выражение того, что рассматривается как позиции, внутренне присущие женщине.

Благодаря этим терминам оппозиция мужского и женского утрачивает биологические черты. Термины «феминный» и «маскулинный» сегодня используются и для обозначения культурно-символического смысла «женского» и «мужского», и тогда специфическую, гендерную окраску приобретают многие явления и понятия. Исследователи ищут наиболее характерные стереотипы, позволяющие представить себе культурное наполнение антиномии «мужественность» - «женственность» в разных пластах художественного сознания.

Говоря словами А.Большаковой, гендер как культурный символ имеет не только социальную, но и культурно-символическую интерпретацию. Иными словами, биологическая половая дифференциация представлена и закреплена в культуре через архетипическую символику мужского или



женского начала. Это выражается в том, что многие не связанные с полом понятия и явления (природа, культура, стихии, цвета, божественный или потусторонний мир, добро, зло и многое другое) ассоциируются с «мужским/маскулинным» или «женским/феминным» началом<sup>15</sup>. Таким образом, возникает символический смысл «женского» и «мужского», причем «мужское» отождествляется с богом, творчеством, светом, силой, активностью, рациональностью и т. д. (и, соответственно, бог, творчество, сила и прочее символизируют маскулинность, мужское начало). «Женское» ассоциируется с противоположными понятиями и явлениями – природой, тьмой, пустотой, подчинением, слабостью, беспомощностью, хаосом, пассивностью и т. д., которые, в свою очередь, символизируют феминность, женское начало. Классификация мира по признаку мужское/женское и половой символизм культуры отражают и поддерживают существующую гендерную иерархию общества в широком смысле слова и потому широко отражаются в художественной литературе.

Согласно европейским феминистским теоретикам (Э. Сиксу, Ю. Кристевой), феминность – это произвольная категория, которой женщин наделил патриархат, однако с этим согласиться нельзя. Литературоведы, говоря о своего рода андрогинии в человеческих характерах, ссылаются на результаты художественного познания, которое, как известно, опережает научное. О. Дарк выделяет в женской прозе две тенденции. Одна из них репрезентует все тот же мужской мир с его проблемами и заботами. В лучшем случае он увиден женщиной, но нередко и мужская точка зрения усваивается писательницами. Не случайно ведение рассказа часто передается центральным мужским персонажам. Романы и повести с преимущественным интересом к интимной жизни женщины, женщинами и написанные, долгое время и достаточно справедливо относились к массовой литературе. В них не было открытия характера – ни героини, ни повествователя, точнее,

---

<sup>15</sup> Большакова А. Ю. Гендер // Западное литературоведение XX в.: Энциклопедия. – Москва. Intrada, 2004. (ИНИОН РАН. Центр гуман. научно-инф-х исследований. Отдел литературоведения) главн. научн. редактор Е.А. Цурганова. – М., 2004.

повествовательницы, или найденный однажды, он тиражировался бесконечно, притупляя интерес читателя. Такие произведения имели узкоограниченный круг читательниц, именно читательниц, т.к. мужчины с такими культурными запросами книг или вообще не читают, или предпочитают им шпионско-фантастические страсти. И не могли быть причислены к одинаково интересным для читателей разного культурного уровня, хотя бы и воспринятыми по-разному. Такая литература не отвечала главному критерию художественности, потребности возвращаться к тексту, открывая в нем новые и новые грани<sup>16</sup>.

Не разделяя мужское и женское начала непроницаемой перегородкой, ведя речь лишь о преобладании тех или иных качеств, критика полагает, что у современных писателей-мужчин важными элементами сюжета стали эротика и насилие. Женское сознание определяется через внутреннюю связь организма с природным, стихийным. Отсюда пантеизм, склонность к мистике, чертовщине, гаданиям, заговорам, внимание к плотской любви и чувственный интерес к быту, комфорту, материальному. Обращаясь к женской прозе, критики подчеркивают, что мужчина – это человек дневной, явный, общественный. А женщина – ночной, потаенный, природный. Это начало в ней максимально выявлено – и тем она интересна литературе. Женское осознание таинственности мира вытекает из причастности к его тайнам: зачатию, беременности, родам, отсюда неповторимые образы героинь (и неповторимость образа автора-повествователя, точнее повествовательницы), раскрытие именно женского взгляда на мир. Отсюда и специфика художественных – гендерных – конфликтов. Для изучения особенностей письменных и устных текстов, порожденных мужчинами и женщинами; влияния половозрастных особенностей говорящего на процесс вербальной коммуникации, гендерной специфики восприятия речи, воздействия фактора пола на поведение информантов, проводят психолингвистические и социолингвистические исследования.

---

<sup>16</sup> Дарк О. Женские антиномии // Дружба народов. – 1991. – №4.

Многие исследователей считают, что в женском тексте оформляется, в большей степени, образ и эмоция, а не мысль. Речь только о преимущественном внимании автора, об области его работы. Просто чаще бывает так, что у женщин именно эмоциональная сфера лучше оформлена. Мужская эмоция наивнее, непосредственнее - именно потому, что субъект с ней не умеет обращаться (поскольку речь о тексте). Эмоции в женском тексте работают так же, как в мужском тексте - мысль. Для мужского текста вполне естественным приемом будет доказательство от противного или подыскивание аргументов за тезис, автору совершенно не симпатичный. Мысль есть орудие. В женском тексте так используется эмоция, и оформленные эмоции выражаются в совершенной форме. Но за этой формой стоит именно «решение быть» вот такой-то - как за мыслью в мужском тексте может стоять решение «обосновать (опровергнуть) такое-то положение». 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.

Рассматривая проблему становления и развития основных направлений гендерной лингвистики, можно отметить, что переводческая деятельность оказывается детерминированной как интеркультурными факторами, так и индивидуально-личностными особенностями. Индивидуальное языковое сознание формируется в результате восприятия человеком окружающего мира, что определяет специфику индивидуальной языковой картины мира (в данном случае индивидуальная языковая картина переводчика).

В отличие от человека говорящего, находящегося внутри «своей» семиосферы, переводчик попадает в пересечение, по крайней мере, двух семиосфер: «своей» и «чужой», представленной подлежащим переводу текстом. Если к тому же учитывать, что исходный текст является индивидуальной реализацией (авторской) модели мира, то можно

констатировать тот факт, что переводческая деятельность детерминирована, по меньшей мере, двумя семиотическими моделями мира (картинами мира): национальной (этнической) и индивидуальной. В рамках этого утверждения необходимо уяснение концепта «картина мира».

При переводе с одного языка на другой, например, с русского на английский, происходит взаимное наложение картин мира английского (языка оригинала) и русского языка (языка перевода). Они одновременно взаимно проникают друг в друга и взаимно влияют друг на друга. Результатом их взаимодействия будет вариант перевода, репрезентирующий своеобразие картины мира, изображенной в подлиннике, и в то же время хранящий элементы, присущие картине родного для переводчика языка.

Далее акцентируется внимание на том, что важными элементами индивидуальной картины мира переводчика являются гендерные доминанты сознания. Так как, согласно значительному количеству исследований (Кирилиной А.В, Вежбицкой А., Кавинкиной И.Н., Земской Е.А., Куликовой И.М., Левковской Я.В.), женщины и мужчины по-разному интерпретируют мир, существуют определенные отличия в отражении окружающей действительности в психике мужчин и женщин.

В работах последних десятилетий часто говорится о том, что концептуализация действительности женщинами и мужчинами происходит по-разному. В различных лингвокультурных сообществах эта разница может проявляться в большей или меньшей степени, иногда она практически стирается; однако многочисленные исследования О.А. Бурукиной, Е.А. Земской, Т.Б. Крючковой и других видных специалистов в этой области доказывают, что констатировать полное соответствие в восприятии действительности женщинами и мужчинами на данном этапе неправомерно. В связи с этим представляется возможным говорить о гендерной языковой картине мира переводчика, которая включает в себе все многообразие репрезентаций гендерных отношений и представлений, и которая понимается нами как структурированная совокупность существующих в языковом

сознании переводчика социокультурных ориентаций, ценностей, установок, идеалов, в которых находит отражение социальная дифференциация полов, специфика которой определяется соположенностью гендерной картины мира автора текста и его переводчика-интерпретатора.

Рассмотрение перевода как процесса и результата создания текста включает в себя анализ не только готового текста, но и самой переводческой деятельности, а любая языковая деятельность прагматична по своей природе, так как всегда имеет исполнителей или коммуникантов, реализующих определенную цель в конкретной речевой ситуации.

Прагматика перевода включает все аспекты использования текста перевода человеком, т.е. самим переводчиком, предполагаемыми получателями перевода, социумом и т.д. Рассмотрение перевода как акта межъязыковой коммуникации требует неременного учета такого важного прагматического фактора как цель коммуникации, которая может определяться как личностью самого переводчика, так и широким контекстом переводческого акта, исторической эпохи, конкретной традицией и т.д.

Любой текст создается с целью получить какой-то коммуникативный эффект, следовательно, фактор адекватности эстетического воздействия оригинала и перевода является одним из важнейших критериев оценки художественного перевода.

Для достижения высокой степени адекватности эстетического воздействия художественного перевода на читателей или слушателей необходимо прежде всего глубоко постичь интенции автора и тематическую направленность оригинала.

В коммуникации и непосредственно при изучении речевого поведения наряду с такими параметрами, как культура, национальность, раса, возраст, общественное положение, физическое и психическое состояние собеседников, отношение их друг к другу, которое определяет характер диалога, немалое значение имеет гендер.

Вслед за Д. Малишевой, которая характеризует гендер как «комплекс социальных и психологических процессов, а также культурных установок, порожденных обществом и воздействующих на поведение индивида, выбор социальных стратегий и т.д.», термин трактуется как совокупность социокультурной и индивидуально-личностной идентичности человека сквозь призму половой стратификации.

Различия между мужской и женской речью проявляются на разных уровнях языка: в фонетике, в лексике и в грамматике.

Построение письменных текстов мужчинами и женщинами практически не исследовано лингвистами, за исключением психолингвистических экспериментов по воссозданию поврежденного текста: при воссоздании текстов женщинами основной целью было или передача фабулы текста, или попытка максимально восстановить исходный текст, мужчины же пытались построить свой новый текст. В среднем мужские тексты в большей степени отклонялись от эталона по сравнению с женскими.

Исследования лингвистов пока не привели хотя бы к усредненному единому мнению относительно средств выражения женской и мужской письменной речи в тексте. В целом эти исследования дают, конечно, представление об особенностях мужской и женской речи, однако эти сведения слишком разрозненны.

Таким образом, проанализировав различные подходы к изучению гендерного фактора в переводе, мы осуществляем попытку определения идентификационных характеристик женской и мужской письменной речи переводчика-интерпретатора.

Лексические особенности мужской и женской письменной речи можно обобщить в виде перечня:

*Мужская письменная речь:*

1. Изображение мира и действительности в большем разнообразии качественных характеристик, красок и признаков;

2. Однообразие приемов при передаче эмоций;
3. Сочетание официально и эмоционально маркированной лексики при обращении к родным и близким людям;
4. Использование газетно-публицистических клише;
5. Точность номинации, терминологичность словоупотребления;
6. Употребление профессиональной терминологии при непринужденном общении;
7. Стилистически нейтральная лексика. Употребление слов с наименьшей эмоциональной индексацией при передаче эмоционального состояния или оценки предмета или явления;
8. Доминирование периферийных разделов словаря; употребление окказионализмов, архаичных форм слов и разговорно-окрашенной лексики.

*Женская письменная речь:*

1. Склонность к употреблению престижных, стилистически маркированных форм, клише, книжной лексики;
2. Использование эвфемизмов;
3. Употребление оценочных высказываний (слов и словосочетаний) с дейктическими лексемами вместо названия лица по имени;
4. Большая образность речи при описании чувств;
5. Характерна тенденция к частому использованию приблизительных обозначений вместо точной номинации;
6. Тенденция к гиперболизированной экспрессии, проявляющейся в широком функционировании слов - интенсивов;
7. Более высокая концентрация эмоционально оценочных слов и конструкций;
8. Относительно меньший словарь, так как женщина пользуется устоявшимся слоем лексики, идиомами, фразеологическими единицами с более высокой частотой встречаемости в речи.

Так же обозначим грамматические особенности мужской и женской письменной речи.

*Мужская письменная речь:*

1. Большое количество абстрактных существительных;
2. Частое употребление вводных слов, особенно имеющих значение констатации: *очевидно, несомненно, конечно;*
3. Преобладание глаголов активного залога и переходных глаголов;
4. Несоответствие знаков препинания эмоциональному накалу речи;
5. Предложения по своей длине в среднем короче женских;
6. Более высокая частота использования существительных и прилагательных; в свою очередь, гораздо меньше глаголов и частиц;
7. Чаще используется подчинительная, а не сочинительная связь;
8. Реже встречаются восклицательные и вопросительные предложения;
9. Реже используются неполные предложения и эллиптические конструкции;
10. Обратный порядок слов менее свойственен;
11. Употребление уменьшительно-ласкательных форм лишь в тех ситуациях, когда описываются маленькие дети и близкие люди, либо когда указываются маленькие размеры и объемы обозначаемого.

*Женская письменная речь:*

1. Преобладание глаголов в пассивном залоге;
2. Более частое употребление глаголов, передающих эмоционально-психологическое состояние человека;
3. Употребление большего количества местоимений, частиц, существительных;
4. Высокочастотным является использование конструкций *наречие+наречие*, синтаксических оборотов с двойным отрицанием;
5. Предложения в среднем длиннее мужских;
6. Чаще используется сочинительная связь;
7. Чаще встречаются восклицательные и вопросительные предложения;



8. Более свойственен обратный порядок слов в предложении;
9. Частое использование знаков пунктуации, высокая эмоциональная окраска речи в целом;
10. Наличие значительного количества примеров сослагательного наклонения;
11. Частое употребление параллельных конструкций;
12. Использование большего количества уменьшительно-ласкательных форм (для эмоциональной передачи своих многогранных отношений с окружающим миром, увеличения степени проявления эмоционально-оценочного признака, подчеркивания характерных особенностей обозначаемого, а также выражения своего отношения к нему).

## Глава 2. Творчество Энн Бронте сквозь призму гендерной лингвистики

### 2.1. Романы

Сестры Бронте, воспитанные на английской романтической поэзии, впитавшие закрепившиеся в искусстве образы, приемы, символику романтизма, в зрелом возрасте начинают поиски путей к реалистическому воспроизведению действительности, отвечающих, по их мнению, настоятельным запросам времени. Их писательское мастерство развивалось в годы ожесточённой социальной борьбы и экономических потрясений, стремительно менявших привычный облик старой Англии. Критика несправедливого устройства общества, сострадание угнетённым и обиженным характеризует их творчество.

Тем не менее, существенные элементы романтической поэтики, несмотря на свое вспомогательное значение в структуре их произведений, продолжает занимать значительное место в их художественном мире.

Так, в центре романов Бронте оказывается нелегкая судьба героини – смелой, мыслящей, честной девушки, сопротивляющейся беспощадным жизненным обстоятельствам. Её противостояние выражает дух независимости и протеста против общественного неравенства и угнетенного положения честных тружеников.

Протест и возмущение с одной стороны и исполнение долга как способа противостоять жизненным невзгодам с другой стали одним из побудительных мотивов в творчестве Шарлотты, Анны и Эмили Бронте. Эти мотивы вызваны, с одной стороны, собственными жизненными трудностями сестер (бедность, одиночество), а с другой – пониманием несовершенства современного им общества.

Изображая различные типы людей, их отношения, и характеры, писательницы важное место отводят проблемам психологии, сфере эмоций и страстей. Жизненная борьба их героинь обычно изображается в тесной связи

с их внутренним миром, с характерными для их героинь конфликтами противоречивых чувств.

Внимание романисток к области эмоций, сознанию, психологии человека побуждает их обращаться к традициям романтической и предромантической литературы, на которой они были воспитаны, и в произведениях которой эмоциональная сфера имела решающее значение.

При всей близости писательниц к романтизму, их творчество в целом носит реалистический характер и сознательно посвящено реалистическим задачам. Поэтому проблема реализма является ведущей в изучении их творческого наследия. Однако, представление о сущности и своеобразии их реализма, о богатстве идейно-эмоционального содержания их произведений, их творческой эволюции будет неполным, если не попытаться выяснить, как эти реалистические задачи осуществляются, по крайней мере, частично, романтическими средствами, с опорой на художественные средства романтизма. Сочетание реалистического изображения мира и романтических традиций выступает характерной и определяющей чертой и творчества сестер Бронте, и английской женской прозы в целом.

Героини сестёр Бронте никогда не укладывались в обязательные романские стереотипы красавиц: Джейн Эйр и Люси Сноу были откровенно некрасивы, во внешности Агнес Грей не было ничего примечательного, а Кэтрин Фэрншо при броской внешней красоте неуравновешенна до дикости, и ее привлекательность сменяется отталкивающим выражением лица и неприятными манерами. Проекция авторского «Я» на главный образ, при попытке сделать его типичным, присущи и современной женской прозе. Сочетание исключительности, нестандартности героини с чертами обыкновенными пришлось по душе русским писательницам XX века, как и сочетание реалистических и романтических черт в повествовании.

Энн (1820 – 1849) была последним ребенком в семье приходского священника Патрика Бронте, самой младшей из его дочерей. Для всех последующих поколений, знакомых с литературным наследием Шарлотты и

Эмили, она всегда оставалась «третьей Бронте», их «младшей сестрой». Ее имя называлось последним, когда говорили и писали о сестрах Бронте, а о том, что было написано ею самой, или вовсе не говорили, или упоминали лишь бегло, вскользь: два романа, основанные на впечатлениях личной, весьма бедной событиями жизни, и еще стихи. Впрочем, о стихах, как правило, не вспоминали, а что касается романов, то и они, как считали критики, ни в какое сравнение с произведениями ее старших сестер идти не могли.

Творчество Энн Бронте представлено всего двумя романами. Однако их значение трудно переоценить, так как в своих работах писательница стремилась отразить глобальные вопросы и проблемы, которые волновали ее современников. Особый акцент на значении и упрочении традиций, духовных и моральных ценностей является центральным в ее творчестве. В своих произведениях Энн неизменно представляет высоко нравственных героинь, для которых следование законам совести, справедливости и чести является обязательным. Являясь передовой представительницей своей эпохи, писательница с живостью откликается на все то, что вызывает интерес, озабоченность, а порой и тревогу.

«Агнес Грей» — первый роман Энн Бронте, написанный ею в 1847 году. В 40-х годах 19 века на литературном небосклоне Англии появилось множество женщин-романисток. Многие из них издавались анонимно или под вымышленными именами (часто мужскими псевдонимами). Главными героинями подобных романов выступала, как правило, гувернантка, что породило даже специальный термин «*governess novel*», буквально «роман о гувернантке». Во многом «Агнес Грей» является типичным представителем этого явления.

Было бы большой натяжкой полагать, что роль Энн Бронте в нараставшем в ее эпоху движении за женскую эмансипацию значительна. Это не так. Да, пожалуй, и никто из сестер Бронте не может быть представлен в одном ряду с такими своими современницами, как Гарриет

Мартино или Фрэнсис Пауэр Кобб. Однако самый факт появления на литературной арене сестер Бронте, проблематика их романов, получившая столь горячий отклик, вызвавшая столь большой интерес, свидетельствуют о том, что включение женщин-писательниц в общественно-литературную жизнь стало реальностью. Если в конце XVIII века Мэтью Грегори Льюис - автор романа «Монах» (1796), узнав о том, что мать его тоже хотела бы опубликовать написанное ею произведение, умолял ее не делать этого ради «чести всех членов семьи», если в конце 30-х годов XIX века поэт Роберт Саути, отвечая на письмо Шарлотты Бронте, убеждал ее в том, что занятие литературой не женское дело, поскольку долг и назначение женщины связаны с ее домашними и семейными обязанностями, то в 40-е годы все изменилось. Многие женщины активно включились в литературную деятельность, их произведения печатались в различного рода журналах, выходили отдельными изданиями. Литературные энциклопедии и справочники фиксируют свыше сорока имен женщин-писательниц, выступавших в период 1830-1840-х годов, перечисляют свыше трехсот принадлежащих их перу и публиковавшихся в это время романов. Значительная часть их издавалась анонимно. Героинями многих были гувернантки, что вполне понятно, поскольку именно в этой сфере могли найти применение своим силам и знаниям молодые женщины из средних слоев общества, нуждавшиеся в заработке и вынужденные в связи с этим искать для себя соответствующее занятие. Почти в одно и то же время с «Агнес Грей» в английских периодических изданиях были опубликованы две повести, одна из которых принадлежала С.-К.Холл («Старая гувернантка»), а вторая, изданная в том же 1848 году, называлась «Молодая гувернантка» и вышла без указания полного имени автора. Несколько ранее - в 1839 году, появился роман «Гувернантка», написанный леди Блессингтон, а в 1835-м - назидательная повесть для молодых девиц «Каролина Мордаунт», автором которой была некая миссис Шервуд, а героиней - гувернантка.

Русскоязычному читателю творчество Энн Бронте известно только в

переводах Ирины Гуровой (для сравнения – произведения остальных Бронте переводили Н. Станевич и Н. Вольпин).

Прототип Агнес Грей — это сама Энн Бронте. Ее роман носит автобиографический характер и повествует о том, что ей самой пришлось пережить в то время, когда она была гувернанткой.

Главная героиня романа, Агнес Грей — дочь священника, который, по своей неосмотрительности, привел семью к полной нищете. Женщины в семье решили взять на себя ответственность, и исправить ситуацию, но Агнес тревожится, что, будучи младшей в семье, она не сможет принять участие в помощи, и внести свою лепту в общее дело. Тогда она настаивает на том, чтобы поискать работу гувернантки.

Сначала она оказывается у семьи Блумфилд (Bloomfield), и занимается их маленькими детьми семилетним Томом и шестилетней Мэри Энн — юными тиранами. В книге описывается суровая судьба гувернанток, которые являются ни прислугой, ни членами семьи. Агнес сталкивается с тремя поколениями Блумфилдов, но в конечном счете, не получает знаков благосклонности ни от одного из них. Ее усилия бороться с жестокостью детей и их чрезмерной избалованностью родительским вниманием безнадежны, и она покидает это место.

На другом месте, у семьи Мюррей (Murrays), дети немного старше, а опыта обращения с отвратительными детьми богатых родителей у Агнес стало значительно больше — и ее работа продвигается успешней. Её новыми воспитанниками стали девочки Розали и Матильда, их братья Джон и Чарльз, самой старшей Розали было шестнадцать, младшему Чарльзу — десять. Однако в этой семье процветает культ социальных ценностей, о нравственности не идет и речи.

Спустя два года, Агнес узнает, что ее самая старшая ученица Розали уже достаточно повзрослела, чтобы выходить в свет, и у нее появляются воздыхатели. Теперь Агнес посвящает свое свободное время беднякам, которым она начинает помогать. Этим же людям оказывает посильную

помощь и священник Эдвард Уэстон (Edward Weston), к которому Агнес поначалу питает глубокое уважение, а затем и любовь. Розали собирается принять предложение богатого джентльмена из чисто меркантильных и социальных соображений. Однако, так этот брак, естественно, не по любви, Розали решает «позабавиться» в последние дни незамужней жизни, и усиленно флиртует со священником Уэстоном, питающим дружеские чувства к Агнес. Для того чтобы устранить соперницу, Розали дает своей гувернантке многочисленные задания, что делает невозможным встречи Агнес и Эварда в течение нескольких месяцев.

Однако Эварда не пленяет глупая и спесивая Розали. Внезапное известие о смерти отца опечалило Агнес. Они с матерью решают открыть собственную школу у морского побережья в Скарборо. Как оказалось, священник Уэстон получает приход недалеко от нового пансиона, и возобновляет общение с Агнес, делая ей в последствии предложение, которое Агнес с радостью принимает.

Среди прочего, Агнес по просьбе своей бывшей ученицы, приезжает к ней в дом, и узнает, что она несчастна в обилии роскоши, ненавидит мужа и свекровь, дочь ее не радуется, а отвратительные качества Розали со временем ничуть не изменились. Покидая этот дом, полный снобизма населяющих его людей, Агнес окончательно отрывается от своей прошлой жизни, и начинает счастливую жизнь с любимым мужем. У них появляется трое детей — Агнес, Эдвард и Мэри, образованием которых на первых порах занимается сама мать. Соблюдая экономию, не гонясь за богатыми соседями, потихоньку откладывая деньги для будущего своих детей и для помощи неимущим, семья Уэстон счастлива в своем уютном семейном гнезде.

Так, вопросы воспитания и образования, которые выходят на первый план, тут же находят отражение в романах Энн. Со всей правдивостью и прямоотой она обнажает недостатки семейного воспитания и раскрывает такие тайны и проблемы, о которых многие предпочитали молчать. Так, на протяжении всего романа «Агнес Грей» писательница прослеживает, каким

образом отсутствие нравственных ценностей и высокоморальных убеждений влияет на поступки героинь, их жизнь и, в конечном счете, на всю судьбу. Очень интересен в этом плане образ старшей дочери семейства Мэррей, Розали. Читатель впервые знакомится с ней, когда Агнес приезжает в Хортон-Лодж в качестве гувернантки. На тот момент юной барышне всего шестнадцать. Вот как описывает Агнес свою подопечную:

«... decidedly a very pretty girl; and in two years longer... she became exquisitely fair, though not without a brilliant, healthy bloom... I wish I could say asmuch for mind and disposition as I can for her form and face.»

(«... решительно очень хорошенькая девушка, а через пару лет ... она стала бесспорной красавицей... Она была высокая, стройная, но не худая, превосходно сложенная, с прекрасным светлым цветом кожи, хотя и не без здорового румянца на щеках... Как бы мне хотелось сказать так же много о ее уме и нраве, как и о ее внешности.»)

Высокомерие и эгоистичность мисс Мэррей всячески поощрялись в ее семье и в первую очередь ее родителями, которые ни на минуту не забывали о своем высоком положении и не позволяли этого своим детям. Так, описывая Розали, Агнес отмечает:

«... and in time became as deeply attached to me as it was possible for her to be to one of my character and position: for she seldom lost sight, for above half an hour at a time, of the fact of my being a hireling and a poor curate's daughter

(« ... и со временем она настолько сильно привязалась ко мне, насколько это было возможным в моем положении, так как она редко упускала из виду более чем на полчаса тот факт, что я являюсь наемным рабочим и дочерью викария.»)

Агнес же расценивает людей не по их положению в обществе, а основываясь на их нравственной чистоте, духовном развитии. Воспитанная в семье, где главными считались мораль, великодушие и любовь к ближнему, она имеет прекрасный пример своих родителей, которые пронесли эти идеалы через все трудности, испытания и лишения. Однако чета Мэррей и их



дети отнюдь не разделяют ее взглядов. Вот как сама Агнес характеризует себя по отношению к их семье:

«... I was the only persor in the house who steadily professed good principles , habitually spoke the truth, and generally endeavoured to make inclination bow to duty...»

(«...Я была единственным человеком в этом доме, кто неуклонно исповедовал высокие нравственные принципы, привычно говорил только правду и обычно стремился ставить долг превыше желаний...»)

Моральные принципы и нормы старшей дочери Мэррей, ее отношение к людям наглядно демонстрирует разговор Агнес со своей подопечной о предстоящем замужестве сестры гувернантки:

«To whom is she to be married?»

«To Mr Richardson, the vicar of a neighbouring parish»

«Is he rich?»

«No; only comfortable.»

«Is he handsome?»

«No; only decent.»

«Young?»

«No. Only middling.»

«O mercy! What a wretch! What sort of house is it?»

«A quite little vicarage, with an ivy-clad porch, an old-fashioned garden, and...»

«Oh, stop! – you will make me sick. How *can* she bear it?»

(« – За кого она выходит замуж?

– За мистера Ричардсона, vicария соседнего церковного прихода.

– Он богатый?

– Нет, всего лишь обеспеченный.

– Он красивый?

– Нет, всего лишь симпатичный.

– Молодой?

– Нет. Средних лет.

– О Боже! Несчастный! А дом там какой?

– Довольно маленький дом приходского священника, с увитым плющом крыльцом и старомодным садом и ...

– Ах, прекратите! Мне сейчас будет дурно. И как она может это выносить?»)»

Самое главное для молодой леди – это материальное состояние человека. Потом уже следует его внешность. Для Энн непонятна и неприятна такая точка зрения. Да, красота действительно важна, но душевная, внутренняя красота. Эти мысли писательница выражает устами Агнес:

«You didn't ask me if Mr Richardson were a good, wise, or amiable man. I could have answered Yes, to all these questions.»

(«Вы не спросили меня, хороший ли, умный, дружелюбный ли мистер Ричардсон человек. А на все эти вопросы я ответила бы положительно».)

Но Розали чуждо такое суждение. Воспитанная своею матерью на совершенно других идеалах, она лишь жаждет поскорее выйти замуж за самого богатого мужчину в округе и стать хозяйкой прекрасного и величественного Эшби-Парка. Разочарование, осознание той ужасной ситуации, в которой она оказалась, наступает лишь через некоторое время после ее замужества. Эгоистичная и нетерпимая, теперь уже миссис Эшби, она ненавидит своего мужа, не находит взаимопонимания со свекровью и в конечном счете оказывается совершенно одна, без духовной поддержки. Очень поучительно в этом плане ее высказывание:

«Oh, I would give ten thousand worlds to be Miss Murray again! It is *too* bad to feel life, health, and beauty wasting away unfelt and unenjoyed, for such a brute as that!»

(«Ах, я бы пожертвовала десятью тысячами мирами, лишь бы вновь стать мисс Мэррей! Слишком горько осознавать, что жизнь, молодость и красота пропадают напрасно, не принося ни счастья, ни радости, и все из-за этого животного!»)»

Не делая прямого заявления, писательница, тем не менее, противопоставляет положение миссис Эшби Агнес, которая действительно счастлива со скромным викарием, мистером Уэстоном. Кроме того, читатель невольно начинает сравнивать судьбу Розали и жизненный путь матери Агнес, которая сама была из богатой семьи, но предпочла брак с бедным священником, отказываясь от своей доли наследства. Даже испытывая крайнюю нужду, «...she would rather live in a cottage with Richard Grey than in a palace with any other man in the world» («...она предпочитала жить в хижине с Ричардом Греем, нежели во дворце с любым другим мужчиной во всем мире»), так как их глубокие взаимные чувства друг к другу делали их семейную жизнь неповторимой. Делая вывод, что выходить замуж без любви безнравственно, Энн Бронте вновь указывает на торжество морали и высших идеалов, которые должны воспитываться в каждой семье. В своих романах писательница поднимает и вопросы образования. Будучи сама образованной девушкой для своего времени, которая превосходно умела играть на фортепьяно, брала уроки ристания и черпала особое удовольствие в чтении, Энн Бронте делает акцент на профессиональной востребованности женщин. Так, одна ее героиня, Агнес Грей, открывает школу, в то время как другая, Хелен Грэхем, рисует картины, чтобы содержать себя и своего сына. Таким образом, видя основную цель в духовном развитии, писательница дает нам портреты женщин, готовых поддерживать самих себя в этом мире, имеющих достаточную самоуверенность и независимость, как материальную, так и эмоциональную.

При понимании характера переводов следует принять во внимание завязку: Агнес попадает в семейство богачей-выскочек Блумсфильдов, глава которого с точки зрения соседей – «милый, добродушный господин». Но глазам самой Агнес предстал немолодой джентльмен с багровым и длинным лиловым носом. Скандал, который он учинил за обедом по поводу бараньей ноги, довершает реалистически точно выписанный портрет. Милые розовощекие дети, естественно, прирожденные маленькие тираны,

командующие как гувернанткой, так и прислугой. Любимое их занятие – резать ножичком живых воробушков или вырывать у них ножки, с удовольствием наблюдая за муками несчастной птички. Девочка безумно любит лошадей, скачки и, к изумлению родителей, ругается, как кучер. Родителям совершенно неведомы никакие приемы воспитания. Все заботы такого рода возложены на хрупкую гувернантку, ощущающую постоянное презрение хозяйки, равнодушие ее мужа, садизм детей, чувство страшного одиночества и тоски по дому.

В сюжете романа выделяются две линии. Одна из них связана с течением жизни в определенной среде, другая с эволюцией мысли Агнес, ее мечтами, страданием, надеждами. Последней соответствуют ассоциации, возникающие по тому или другому поводу, и более замедленный темп. В романе ощущаются традиции просветительские, связанные с именами Стерна, Ричардсона, но они сплетаются у Э. Бронте с новым историко-культурным периодом. Жанр исповеди у нее развивается по соответствующим законам, будучи связанным не с прошлым или будущим, но с трагически переживаемым настоящим. Повествование идет от первого лица, часто это «я» сливается с авторским.

Сестры Бронте были поразительно одарены, занятия литературным трудом приносили им ощущение редкостного счастья. Но работа гувернантки была для них каторгой. Поэтому бесполезно искать в романе проявлений педагогического дара его автора. Агнес руководствуется девизом: терпение и труд. Загнать ребенка в угол, зажать стулом и требовать выполнения задания или распясть его на полу, чтобы он не мог царапаться и бить, – это скорее непедagogические приемы. Но гораздо важнее другое. Энн Бронте приоткрыла дверь в святая святых – «дом-крепость» англичанина и показала, какой ужас там творится.

Следующим этапом жизни Агнес была ее работа в семействе мистера Меррея, владельца поместья Хортон – Лодж. Из дома буржуазного она попадает в среду провинциального дворянства, что позволяет писательнице

дать более широкую картину нравов эпохи. Единственным увлечением хозяина являются лошади, охота на лисиц, встречи с приятелями. Его жена, хорошо сохранившаяся дама сорока лет, всецело занята собой, туалетами, балами. Судьба детей ее особенно не волнует, главное – не надо «утомлять». Агнес понимает, что в этом доме у нее есть только одно право – «подчиняться и угождать».

Живя в Хортон – Лодже, Агнес имеет возможность наблюдать за тем, как бездумно распоряжаются родители судьбами своих детей. Хозяйка спешит выдать замуж свою старшую хорошенькую дочь Розали, и та попадает в богатый дом-тюрьму. Мгновенно рушатся надежды легкомысленной и тщеславной натуры на красивую жизнь, успехи в обществе, семейное счастье. По иронии судьбы, единственным человеком, который может выслушать ее и понять, является бедная одинокая гувернантка. Таким образом, в роман входит и постоянно варьируется в нем тема утраченных иллюзий.

Для понимания идейного замысла романа не менее важен и другой слой общества, изображенный в нем: кухарка в доме Блумсфильдов, симпатизирующая гувернантке, старуха-прихожанка с «риматизмом» – все они – простые люди, способные помочь, поддержать. Нравственное чувство в них развито более сильно, чем у хозяев, в них нет той жестокости, которая свойственна одной из учениц Агнес, «просто так» флиртующей со священником Уэстоном (Вестоном), в которого влюблена гувернантка. В критический момент Агнес вспоминает библейскую притчу о бедняке, на единственную овцу которого позарился богач, тем самым в романе усиливается трагическое звучание судьбы главной героини.

Постигшие Агнес разочарования не притупляют ее «нравственный слух». Борьба с постоянным унижением извне и чувством одиночества внутри завершается победой. Встреча с Уэстоном и любовь к нему преобразуют жизнь Агнес: «Я с восторгом убедилась, что мир вовсе не состоит только из Мерреев, Хэтфилдов, Эшби и им подобных и что

совершенство человеческой природы вовсе не плод моего воображения. В финале Агнес обретает счастье в браке со священником Уэстоном, человеком очень близким ей по духу, у нее появляется твердое убеждение, что мир состоит не только из недалеких, эгоистичных и жестоких людей. Героиня Энн Бронте познает простую и вечную истину: высшая радость – в «возможности и желании быть полезной».

Особенности романа «Агнес Грей» в том, что он, прежде всего, написан от первого лица. Тон повествования сдержан и доверителен. Речь идет о событиях, внешне ничем не примечательных, но имеющих в высшей степени важное значение для рассказчицы, которая правдиво и просто повествует о себе, включая читателя в круг своих повседневных забот и переживаний. «Книгу эту я начала с твердым намерением ничего не утаивать, - сообщает Агнес Грей, - чтобы те, кто захотел бы, могли извлечь пользу, постигнув чужое сердце». С одной стороны, произведение имеет автобиографический характер. И вместе с тем это - не только рассказ о том, что ей пришлось пережить самой в то время, когда она была гувернанткой и с присущей ей добросовестностью занималась воспитанием чужих детей. «Агнес Грей» - это одно из характерных явлений литературной и общественной жизни Англии 40-х годов XIX столетия. В этом первом литературном опыте начинающей писательницы отразились вполне определенные тенденции времени, связанные с возросшим интересом к проблемам положения женщины в современном обществе.

В определенной мере «Агнес Грей» с ними связана, однако эта связь опосредованная и самим автором не ощущаемая. Энн Бронте, впрочем, так же, как и Шарлотта, ориентировалась не на литературный контекст, а исходила из своего скромного жизненного опыта, о котором она смогла поведать легко и непринужденно. Писавшие о сестрах Бронте не раз отмечали присущую им от рождения, унаследованную от их кельтских предков склонность к красноречию, которая культивировалась и развивалась в семействе Патрика Бронте и стала достоянием всех его детей. Это

естественное мастерство владения словом присуще и Энн Бронте, хотя стилистика ее произведений лишена той яркой образности и силы страстности, которые свойственны романам Шарлотты и особенно Эмили. И в самой натуре, и в творчестве Энн дает себя знать, преобладая над «ирландским началом», «начало йоркширское», связанное с ее непосредственным окружением и проявляющееся в некоторой прозаичности, обстоятельности и разумной упорядоченности, что не исключает постепенно нарастающего лиризма, усиливающегося в связи с входящей в роман темой любви.

Тема социальной несправедливости начинает все более и более отчетливо звучать в романе. Агнес приходит к пониманию того, что у нее как у гувернантки есть только одно право - «подчиняться и угождать», в то время как ее ученицам предоставлено право считаться только с их собственными желаниями. Она с удивлением и болью наблюдает, как ее воспитанницы относятся к беднякам, дома которых они посещают вместе с ней в благотворительных целях. Они «смотрели на них, как на существа совсем иного мира, и не щадили их чувств... смеялись над их простодушием и местными выражениями». Все это делалось без желания обидеть, но было в высшей степени бесчеловечно и оскорбительно. Особые переживания Агнес связаны с Розали - старшей дочерью Мэрреев. Эта юная красавица с пленительно ясными и чистыми голубыми глазами способна причинить боль, оскорбить и унижить. Испытывая симпатию к Агнес, потребность в ее обществе, она никогда не забывала о том, что ее гувернантка - дочь бедного священника без собственного прихода и существует на жалованье, которое ей платят Мэрреи. Розали не способна понять чувств и переживаний Агнес, бездумно флиртуя с Уэстоном и причиняя ей тем самым глубокую боль и страдания. Она думает лишь о себе, мечтает стать владелицей богатого поместья Эшби-Парк, ради чего и становится женой сэра Томаса. Переживаемые Агнес Грей страдания, постигающие ее разочарования не ожесточают ее сердце, не притупляют ее «нравственный слух». Встреча с

Уэстоном и любовь к нему преображают ее жизнь: «Я с восторгом убедилась, что мир вовсе не состоит только из Мэрреев, Хэтфилдов, Эшби и им подобных и что совершенство человеческой природы вовсе не плод моего воображения». Определенность нравственного идеала освобождает счастливый финал романа от фальши, его герои познают простую и вечную истину: высшая радость - в «возможности и желании быть полезным».

При переводе И.Г.Гурова придает переводу легкий налет историзма, но при этом в своей стилизации опирается на систему современного русского языка. Она предпочла переводческие варианты «*почтовая контора*» вместо «*почтовое отделение*» и «*снести*» вместо «*отнести*» и выдержала текст в одном стилистическом ключе, хотя и не использовала иные средства из богатого арсенала средств стилизации.

Перевод И. Г.Гуровой лишен неуместных штампов, характеризуется большим единством стиля и применением более старых слов и книжных вариантов из ряда синонимов (*противный* привычкам вместо *противоречащий*, *известие* вместо *новость*, *узреть* вместо *увидеть*, *алчность* вместо *жадность*).

Перевод И.Г. Гуровой добивается того, что язык звучит естественнее для романа XIX века. В частности, переводчица использует книжную лексику, как: *пожелать* вместо *захотеть*, *полагать* вместо *считать*, *наряд* вместо *одежда*, *представлять обществу* вместо *позвать к гостям*, *облачить* вместо *одеть*, и т.д. Тем не менее, книжное устарелое слово «*ибо*», которое, с одной стороны, является чересчур архаичным (архаизмом-анахронизмом), и, с другой стороны, широко используется в новейшее время в газетно-публицистическом стиле, диссонирует с описанием того, как дамы готовятся к приезду гостей и в частности со словом «*юбочка*» несколькими строками ранее.

Перевод И.Г.Гуровой выполнен для современного читателя, современным языком, но с учетом исторического контекста и с намерением воссоздать дух описываемой эпохи. Заметна ориентация на язык классики, на



постоянные явления в языке. С целью достижения эффекта старины, переводчица прибегает к стилизации с помощью разнообразных языковых средств стилизации:

- 1) историзмы;
- 2) собственно лексических архаизмов;
- 3) лексико-семантические архаизмы;
- 4) лексико-словообразовательные архаизмы, отличающиеся от синонимичного слова современного языка только словообразовательным элементом, чаще всего суффиксом;
- 5) лексико-морфогические;
- 6) устаревшие фразеологические сочетания;
- 7) синтаксические архаизмы (архаичное употребление имен в именительном падеже (вместо творительного) в функции именной части сказуемого после глагольной связки «быть» в прошедшем времени; архаичный порядок слов в предложении .

Перевод в целом свободен от модернизмов и других анахронизмов, вызывающих у читателя ассоциации с конкретной более поздней эпохой, за исключением нескольких неточностей. Редкий переводчик способен осуществить историческую стилизацию так, чтобы ни одна языковая форма в тексте перевода не была анахроничной. Временная удалённость обманывает чувства точно так же, как удалённость в пространстве: издалека расстояния между предметами кажутся не такими уж значительными, а промежуток в длительное время воспринимается как один день.

Тем не менее, как подтверждают примеры, в переводе есть определенный баланс в соотношении средств языковой стилизации разного уровня. Одновременно переводчица соблюдает компромисс между модернизацией и архаизацией - архаизмы в тексте перевода не представляют сложности для понимания и ограничены по числу, лексика в основном вневременная, а воспринимающихся как примета современности языковых средств И.Г.Гурова тщательно избегает.

Конкретные переводческие варианты, таким образом, складываются в этом переводе в единую систему, где нет стилистического контраста. Очевидно, что в переводе И. Г. Гуровой присутствует стратегия исторической стилизации. Исходя из того, что, во-первых, осуществленная переводчицей стратегия умеренная и, во-вторых, текст перевода передает временное своеобразие оригинала и воссоздает текст для современного читателя, а также учитывает другие факторы перевода, эту стратегию вполне можно соотнести с адекватной модернизацией.

В основе исторической стилизации лежит современный язык, а на его фоне выступают не броские «пятна» архаизации. Здесь практически нет элементов, которые выступают на общем фоне своей современностью, или далекой архаичностью, в целом они вневременные. С целью достижения эффекта старины, переводчица прибегает к стилизации с помощью разнообразных языковых средств.

Сопоставим картину мира английского оригинала и русского перевода (считая, что и автор, и переводчик женщины):

1. Лингвокультурную личность можно определить как закреплённый в языке (преимущественно в лексике и синтаксисе) базовый национально-культурный прототип носителя определенного языка, составляющий вневременную и инвариантную часть структуры личности.
2. В системе языка фиксируется гендерная стереотипизация, свойственная коллективному, «наивному» сознанию, а в коммуникации с помощью имеющегося в данном языке набора гендерных стереотипов актуализируется отрефлексированный индивидуумом опыт.
3. Гендерно обусловленным в речевом поведении выступает выбор единиц лексикона, преференция тех или иных частей речи, синтаксических структур и стилистических приемов.
4. Сравнительный анализ показал, что:
  - в особенностях употребления женщинами частей речи в обоих языках

(русском и английском) прослеживается достаточно четкая аналогия с мужской прозой;

- числительное - единственная часть речи, которую и мужчины, и женщины употребляют в равной степени как в русском, так и в английском языке;
- женщинам, говорящим как на русском (Гурова), так и на английском (Энн Бронте) языке, свойственна повышенная эмоциональность и склонность к оценке деятельности окружающих;
- типичные дифференциальные признаки женских языковых картин мира значительно превосходят типичные дифференциальные признаки мужских языковых картин мира по количеству;
- на лексическом уровне количество дифференциальных признаков женских языковых картин мира совпадает с мужскими;
- типичные дифференциальные признаки женских и мужских языковых картин мира являются проявлением гендерных поведенческих стереотипов.

## ***2.2. Малые формы (поэзия, письма, дневники)***

При понимании поэзии Энн обратимся к истории: радостную ноту в жизнь Энн внесло чувство к Уильяму Уейтмену, молодому священнику, который приехал в Хоурт в 1840-ом году. Он был доброжелательно принят в доме Патрика Бронте. В жизни Энн это была единственная любовь. Но ее надеждам на брак и семью не дано было осуществиться. В 1842-ом году Уейтмен внезапно умер во время эпидемии холеры и был похоронен на кладбище, примыкавшем к родному дому Энн. О своей любви и скорби утраты девушка писала в стихах.

Сама Энн тоже прожила недолгую жизнь. Из 54-х написанных ею стихотворений при жизни были опубликованы только 24, остальные вышли

посмертно с предисловием Шарлотты. Оба романа были опубликованы сразу же после их завершения, но ни один из них не вызвал такого живого отклика, как книги ее сестер.

Как и сестры, Энн рано начала писать стихи, ее внимание привлекал окружающий мир, природа, человеческая сущность. Стихи Энн не принадлежат к ярким явлениям английской поэзии. Они прежде всего интересны как лирический комментарий к жизни их автора. В духе эстетики романтизма большую роль в поэзии Энн Бронте играли настроения, передающие состояние печали, скорби, грусти. Ее религиозное мышление, вера, укрепляющая дух в тяжелых испытаниях, также нашли отражение в поэтических строках:

Yes, thou art gone ! and never more  
Thy sunny smile shall gladden me;  
But I may pass the old church door,  
And pace the floor that covers thee,

May stand upon the cold, damp stone,  
And think that, frozen, lies below  
The lightest heart that I have know,  
The kindest I shall ever know.

Да, ты ушел ! И нет теперь  
Улыбки, солнечной такой.  
Войду я в церковь через дверь,  
Пройду по полу над тобой

И буду думать в тишине,  
Что под плитой укрыто здесь  
То сердце, что дороже мне,

Чем этот мир прекрасный весь.

Для художественной манеры Энн Бронте характерен элегический тон, простота и искренность выражаемых чувств.

My soul is awakened, my spirit is soaring  
And carried aloft on the wings of the breeze;  
For above and around me the wild wind is roaring,  
Arousing to rapture the earth and the seas.

The long withered grass in the sunshine is glancing,  
The bare trees are tossing their branches on high;  
The dead leaves, beneath them, are merrily dancing,  
the white clouds are scudding across the blue sky.

Душа вострепелась, как птица живая,  
И в небо взлетела, на крыльях паря;  
Свистит вольный ветер, меня обдувая,  
Прносятся мимо леса и моря.

Желтеют под солнцем высокие травы,  
И ветви деревьев трепещут слегка,  
И ветер с листвою заводит забавы,  
И быстро по небу бегут облака.

При всей нежности и склонности к рефлексии Энн была наделена душевной силой и стойкостью. Интенсивность ее внутренней жизни, готовность противостоять страданиям проявились в ее стихах.

And yet my comrades marked it not:  
My voice was still the same;  
They saw me smile, and o'er my face

No signs of sadness came.  
They little know my hidden thoughts;  
And they will never know  
The aching anguish of my heart,  
The bitter burning woe !

Нет, не узнать вам ничего:  
Закрыта крепко дверца  
И спрятан ключ от моего  
Израненного сердца;  
И тайну, что хранится в нем,  
Вовек вам не украсть;  
Зачем вам знать, каким огнем  
Во мне пылает страсть ?!

В то же время душевная боль, сожаление об утраченном счастье не переходят в стихотворениях Энн в отчаяние, не порождают мятежных чувств и протеста, столь свойственных поэзии Эмили, не изливаются с той силой страсти, которой отмечены стихотворения Шарлотты. В стихах Энн мы отмечаем черты женской речи:

- Преобладание глаголов в пассивном залоге;
- Более частое употребление глаголов, передающих эмоционально-психологическое состояние человека;
- Употребление большего количества местоимений, частиц, существительных;
- Частое использование знаков пунктуации, высокая эмоциональная окраска речи в целом;
- Наличие значительного количества примеров сослагательного наклонения;

Стихи Энн переносят нас в вымышленный мир, где страдает, тоскует мятущаяся героиня, преодолевающая встающие на ее пути беды и несчастья.

Стихи Энн Бронте не принадлежат к числу ярких явлений английской поэзии. Эти скромные поэтические опыты, варьирующие весьма узкий круг тем, связанных с выпавшими на долю Энн переживаниями, интересны, главным образом, как лирический комментарий к жизни и судьбе их автора. Источником поэтического вдохновения Энн Бронте были природа, любовь к своему дому, родным местам, чувство невосполнимой утраты, охватившее все ее существо после смерти Уильяма Уейтмэна. В стихах Бронте радость слияния с красотой окружающего мира соединяется с мотивами печали и скорби. Одухотворенность пейзажа и сила религиозного чувства - характерные особенности поэзии Энн Бронте. Сожаление об утраченном счастье, томящая душу грусть никогда не переходят в отчаяние, не порождают мятежных чувств и протеста, столь свойственных поэтическим произведениям Эмили, не изливаются с той силой страсти, которой отмечены стихотворения Шарлотты. Поэтический мир Энн при всей его хрупкости отмечен стоической выдержкой. Вера укрепляет ее дух, помогает преодолеть одиночество, безысходность печали.

От Энн Бронте сохранилось всего лишь несколько писем, но тем они ценнее. Читая их, мы можем глубже понять характер и душу Энн. А предсмертное письмо создает смешанные чувства печали и уважения. Печаль — из-за такой ранней смерти доброго и талантливого человека, уважение — из-за проглядывающих между строк письма силы и живой надежды.

В краю Йоркширских болот, деревня Хауорт очень сильно повлияла на состояние здоровья сестер с ее суровым климатом. В письме к Эллен Насси, близкой подруге Шарлотты и всех сестер Бронте, Энн говорит о том, как эти условия повлияли на всю семью.

Смерть Бренуэлла 24 сентября 1848 года повергла семью в траур, и в своем коротком письме к издателю и другу Шарлотты, Уильяму Смигу

Уильямсу, Энн приносит свои извинения за временную неспособность Шарлотты писать.

19 сентября того же года умерла Эмили. А 30 декабря Энн написала письмо преподобному Дэвиду Тому о том, что верит в «спасение Господне и его бесконечную любовь».

Однако смерть подбирается и к самой Энн. В своем предсмертном письме к Эллен Насси она умоляет составить ей компанию в поездке к Скарборо, чтобы увидеть море в последний раз. В это время Энн пишет свое последнее стихотворение — *Last Lines*.

Дневники были составлены совместно Эмили и Энн, но большинство текста написано от руки Эмили, а подписаны обеими. Удивительно то, что правописание, пунктуация и грамматика у 14-летней Эмили хромают, ведь позже она станет великой романисткой. Правописание и остальное приведены в первоначальном состоянии. Упоминание «*Mr. Sunderland expected*» относится к приходскому органисту, нанятому Патриком Бронте для обучения игры на пианино Бренуэлла, Энн и Эмили.

*Scarborough, 30 July 1841*

This is Emily's birthday. She has now completed her 23rd year, and is, I believe, at home. Charlotte is a governess in the family of Mr White. Branwell is a clerk in the railroad station at Luddenden Foot, and I am governess in the family of Mr. Robinson. I dislike the situation and wish to change it for another. I am now at Scarborough. My pupils are gone to bed and I am hastening to finish this before I follow them.

We are thinking of setting up a school of our own, but nothing definite is settled about it yet, and we do not know whether we shall be able to or not. I hope we shall. And I wonder what will be our condition and how or where we shall all be on this day four years hence; at which time, if all be well, I shall be 25 years and 6 months old, Emily will be 27 years old, Branwell 28 years and 1 month, and



Charlotte 29 years and a quarter. We are now all separate and not likely to meet again for many a weary week, but we are none of us ill that I know of and all are doing something for our livelihood except Emily, who, however, is as busy as any of us, and in reality earns her food and raiment as much as we do.

How little know we what we are

How less what we may be!

День рождения Эмили. Сейчас она закончила свой двадцать третий год, и, я думаю, у себя дома. Шарлотта гувернанткой в семье г-н Уайт. Брануэлл является клерком на железнодорожной станции Ладденден ног, и я гувернанткой в семье г-на Робинсона. Я сейчас в Скарборо. Мои ученики ушли спать, и я спешила, чтобы закончить эту, прежде чем следовать им.

Мы думаем о создании школы самостоятельно, но ничего определенного не решается об этом еще, и мы не знаем, будем ли мы иметь возможность или нет. Надеюсь, мы увидимся. И мне интересно, каким будет наше положение и, как и где мы все будем в этот день четыре года спустя, при котором время, если все будет хорошо, мне будет 25 лет и 6 месяцев, Эмили будет 27 лет, Брануэлл 28 лет и 1 месяц, а Шарлотта 29 лет с четвертью. В настоящее время мы все отдельно и вряд ли снова встретиться через неделю, но никому из нас не плохо, что я знаю, и все они делают что-то для нашей жизни, кроме Эмили, которая, однако, как занята, как любая из нас, а на самом деле зарабатывает на еду и одежду, столько, сколько мы делаем.

Как мало мы знаем, что мы

Как меньше, что мы можем быть!

I wonder how we shall all be and where and how situated on the thirtyeth of July 1848 when if we are all alive Emily will be just 30 I shall be in my 29th year Charlotte in her 33rd and Branwell in his 32nd and what changes shall we have

seen and known and shall we be much changed ourselves? I hope not — for the worst at least — I for my part cannot well be flatter or older in mind than I am now — Hoping for the best I conclude.

Интересно, как мы все будем, где и как расположены на 30 июля 1848 года, когда, если все мы живы Эмили будет просто 30 я буду в двадцать девятом году Шарлотта в ее 33 и Брануэлл в 32 и какие изменения произойдут и изменимся ли мы сами? Надеюсь, что нет - к худшему по крайней мере - я со своей стороны, - С надеждой на лучшее, что я закончу.

Сохранились также некоторые письма сестёр Бронте. Энн переписывалась с Эллен Нанси, близкой подругой Шарлотты.

My dear Miss Ellen,

Many thanks to you for your unexpected and welcome epistle. Charlotte is well, and meditates writing to you. Happily for all parties the east wind no longer prevails - during its continuance she complained of its influence as usual. I too suffered from it, in some degree, as I always do, more or less; but this time, it brought me no reinforcement of colds and coughs which is what I dread the most. Emily considers it a «dry uninteresting wind», but it does not affect her nervous system. Charlotte agrees with me in thinking the note about Mr. Jenkin's a very provoking affair. You are quite mistaken about her parasol; she affirms she brought it back, and I can bear witness to the fact, having seen it yesterday in her possession. The one you have discovered may possibly have been left by Miss Ringrose. As for my book, you are welcome to keep it as long as you or your friends can derive any benefit from its perusal, I have no wish to see it again, till I see you along with it, and then it will be welcome enough for the sake of the bearer. We are all here much as you left us; I have no news to tell you, except that Mr. Nicholl's begged a holiday and went to Ireland three or four weeks ago, and is not expected back till Saturday - but that I dare say is no news at all. We were all severely pleased and grateful for your kind and judiciously selected presents - from papa down to Tabby, - or down to myself, perhaps I ought rather to say. The crab

cheese is excellent, and likely to be very useful, but I don't intend to need it. It is not choice, but necessity that has induced me to choose such a tiny sheet of paper for my letter, having none more suitable at hand; but perhaps it will contain as much as you need wish to read or I to write, for I find I have nothing more to say except that your little Tabby must be a charming creature, and when the wedding fever reaches you I hope it will be to some good purpose and give you no cause to regret its advent, and - that is all, for as Charlotte is writing or about to write to you herself I need not send any message from her. therefore accept my best love and I must not omit the Major's compliments [the family nickname for Emily] believe me to be your affectionate friend,

Моя дорогая мисс Эллен, Большое спасибо Вам для Вашего неожиданного и долгожданного послания. Шарлотта хорошо, и размышляет, в письме к Вам. Счастливо для всех сторон восточный ветер больше не преобладает - во время его продолжительности, она жаловалась на его влияние как обычно. Эмили считает это «сухим неинтересным ветром», но это не затрагивает ее нервную систему. Шарлотта согласовывает со мной в размышлении примечания о г. Дженкинсе очень вызывающее дело.... Что касается моей книги, пожалуйста чтобы держать это, пока Вы или Ваши друзья можете получить любую выгоду из ее прочтения, у меня нет никакого желания видеть это снова, пока я не буду видеть Вас наряду с этим, и затем это будет приветствоваться достаточно ради предьявителя. Мы - все здесь очень, поскольку Вы оставили нас; у меня нет никаких новостей, чтобы сказать Вам, за исключением того, что г. Николл, попросивший праздник и, отъехал в Ирландию три или четыре недели назад, и не ожидается назад, пока суббота - но что я смею говорить, не является никакими новостями вообще. Мы были все строго рады и благодарны за Ваш вид и рассудительно выбрали подарки, - или вниз ко мне непосредственно, возможно я должна скорее сказать. Это не выбор, но потребность, которая побудила меня выбирать такой крошечный листок бумаги для своего письма, не имея ни один более

подходящего под рукой; но возможно это будет содержать столько, сколько Вы должны хотеть прочитать или я, чтобы написать...

В данном письме, как и в дневниках, встречаются названные выше особенности женского письма, хотя и в эпистолярном жанре:

- Склонность к употреблению престижных, стилистически маркированных форм (подражание великосветскому разговору)
- Употребление оценочных высказываний (слов и словосочетаний) с дейктическими лексемами вместо называния лица по имени (например, Энн Бронте использует прозвища);
- Большая образность речи при описании чувств («свадебная лихорадка», описание состояния здоровья)
- Характерна тенденция к частому использованию приблизительных обозначений вместо точной номинации (в описании восточного ветра).
- Более высокая концентрация эмоционально оценочных слов и конструкций

## Заключение

Основные выводы по работе:

1. Предпринятый нами анализ основных концепций гендера как социокультурного феномена показал, что *гендерный подход* в науке основан на идее о том, что важны не биологические различия между мужчинами и женщинами, а то культурное и социальное значение, которое придает общество этим различиям. Важны их социокультурная оценка и интерпретация, а также построение на основе этих различий системы властных отношений. Анализ категории «гендер» позволил представить этапы его становления как термина, имеющего особый статус и структуру. Гендер отражает сложный социокультурный *процесс* формирования (конструирования) обществом мужских и женских ролей, подчеркивает различия в поведении, ментальных и эмоциональных характеристиках человека того или иного пола. *Результатом* этого процесса, его теоретического осмысления также является социальный конструкт «гендер». Важными элементами создания гендерных различий являются противопоставления «мужского» и «женского» (оппозиция маскулинного и фемининного) и имеющего многовековую историю подчинения женского начала мужскому началу.
2. Основой *гендерных исследований* является не просто описание разницы в статусах, ролях и иных аспектах жизни мужчин и женщин, а анализ феноменов власти и доминирования, утверждаемых в обществе через гендерные роли и отношения. Рассмотренные в теоретической части работы труды Е. Трофимовой, Т. Мелешко, Т. Ровенской, С. Охотниковой и др., пропагандирующих идеи западной феминистической критики и ищущих собственные пути в решении проблемы, дали возможность поставить вопрос о гендерном аспекте литературоведения. Нами также учтен тот факт, что в отечественной критике конца XX века шла то затихающая, то вновь вспыхивающая полемика об идентичности женского

творчества, то есть о возможности женщин наравне с мужчинами создавать духовный продукт высокого эстетического качества, отличающийся, однако, женской спецификой. Гендерная идентичность обуславливает появление в произведении специфических тем, сюжетов, образов героев, определяет своеобразие психологического анализа и речевых характеристик персонажей и речи автора. «Женщина говорящая» становится не только объектом изображения, но и субъектом речи, носителем своего голоса в мире, рассказчицей своей беды и судьбы. Вопросы идентичности и типологии женского творчества решаются с помощью гендерного подхода, что позволяет говорить о том, что в науке о литературе наряду с социологическим, историко-функциональным и т.д. литературоведением появилась новая его разновидность – гендерное литературоведение. Его первые результаты подтверждались правомочностью классификации произведений по гендерно-эстетическим параметрам. Подчеркнем, что интерпретация художественных произведений в гендерном аспекте должна быть не социологической, а литературоведческой, и в ее основе должен лежать анализ социально-психологических состояний автора-повествователя и его героев.

3. Идентичность женской прозы определяется способностью автора-женщины отождествить себя со своим телесным комплексом, раскрыться всякий раз «изнутри», дать художественную интерпретацию образа мужчины, увиденного женским взглядом. Это ведет к специфичной отражающей женский поиск проблематике, раскрытию ранее табуированных тем, к углублению в частную жизнь героев. Здесь нам представляется наиболее важными две грани художественного воплощения гендерной проблематики: а) репрезентация автором-женщиной гендерных доминант внутреннего мира женщины, женской психологии с преобладанием художественного воплощения чувственной сферы героинь, особенностей ее поведения; б) изображение героев-мужчин, их психики и поведения, увиденных с точки зрения женского

восприятия.

4. Рассмотрение женской прозы в гендерном аспекте позволило поставить и позитивно решить проблему не только гендерной идентификации произведений авторов-женщин, поэтики их творчества в гендерном аспекте, но и типологии.
5. В романах Энн Бронте меньше романтики, типичной для английской «женской» литературы (Анны Радклиф, тех же Шарлотты и Эмили), нет ощущения сверхъестественного, нет мистики, дьявольских или ангельских ассоциаций, приключений... Это автор, тяготеющий в чистом виде к описанию жизни, к реалистическому направлению. Счастливый финал «Агнес Грей» кажется немного искусственным, как дань традиции, такое впечатление, что в глубине души автор не верит в возможность такого финала. (Так же, как в ее «Незнакомке из Уайлдфелл-холла») Роман очень грустный. Вообще жизнелюбие – не отличительная черта произведений Энн Бронте. Ощущение глубокого пессимизма, веры в Бога, но неверия в счастье или даже понимание здесь, на земле, на мой взгляд, в какой-то степени лишает ее произведения той привлекательности для широкой аудитории, которой обладают романы Шарлотты и Эмили.
6. Восприятие переводчиком гендерной языковой картины мира находит отражение в межкультурной коммуникации и межъязыковой передаче текстов. Гендерная языковая картина мира переводчика - структурированная совокупность существующих в языковом сознании переводчика социокультурных ориентаций, ценностей, фоновых знаний, установок, идеалов, в которых находит отражение социальная дифференциация полов, специфика которой определяется соположенностью гендерной языковой картины мира автора текста и его переводчика-интерпретатора.

## Список использованной литературы

1. Абашева М. Чистенькая жизнь не помнящих зла // Литературное обозрение. – 1992. – №5-6.
2. Абубрикова Н. И. Что такое «гендер»? // Общественные науки и современность. – 1996. – № 6.
3. Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. – Минск: Пропилеи, 2000.
4. Арнольд, И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. – 1978, №4. – С.34
5. Бабенко, Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа– Екатеринбург, 2004. - С.56
6. Берн Ш. Гендерная психология. СПб.: прайм-ЕВРОЗНАК, 2002. (Серия: Секреты психологии).
7. Бойко, В.А. Истина в пространстве художественного текста /Критика и семиотика. Вып.9. – Новосибирск – Москва, 2006. – С.67-68
8. Большакова А. Ю. Гендер // Западное литературоведение XX в.: Энциклопедия. – Москва. Intrada, 2004. (ИНИОН РАН. Центр гуман. научно-инф-х исследований. Отдел литературоведения) главн. научн. редактор Е.А. Цурганова. – М., 2004.
9. Валгина, Н.С. Теория текста - М.: Логос. 2004.
10. Воронина О. А. Социокультурные детерминанты развития гендерной теории в России и на Западе // Общественные науки и современность. – 2000. – № 4.
11. Воронина О. Женское предназначение: миф, идеология, практика // Искусство кино. – 1991. – № 6.
12. Воронина О., Клименкова Т. Гендер и культура // Женщины в социальной политике (гендерный аспект). – М., 1992.



13. Габриэлян Н. М. Взгляд на женскую прозу // Преображение. – 1993. – № 1.
14. Габриэлян Н. М. Ева - это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. – 1996. – №4.
15. Габриэлян Н.М. Пол. Культура. Религия // Общественные науки и современность. – 1996. – № 6.
16. Дарк О. Женские антиномии // Дружба народов. – 1991. – №4.
17. Дьяконова Н.А. Английский романтизм. Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978 – 208 с.
18. Жеребкина И. «Другая»/женская литература: понятие женского опыта о перформативности женского, или литературные бригады как факт развития постсоветской литературы// Статья представляет собой не окончательный вариант главы из книги Гендерные 90-е. СПб.: Алетейя, 2003.
19. Жеребкина И. Женское политическое бессознательное. Харьков, 1996.
20. Знаменская Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса. – М.: Эдиториал УРСС, 2004 – 208 с.
21. Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX в. в его современном звучании – М.: Худ. лит., 1974 – 464 с.
22. История зарубежной литературы XIX в. Под ред. Я.Н. Засурского, С.В. Гураева – М.: Просвещение, 1982 – 547 с.
23. История зарубежной литературы XIX века. Под ред. М.Е. Елизаровой, С.П. Гиждеу и др. – М.: Гос. учебно-пед. изд. Мин. просвещения РСФСР, 1957 – 623 с.
24. История зарубежной литературы. Ч.1., кн.1.. – М.: изд. МГУ, 1970 – Ч.1., кн.1. 594 с.
25. Клименко Е.И. Английская литература первой половины XIX в. – Л.: изд. Ленингр. ун-та, 1971 – 144 с.

26. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988 – 192 с.
27. Левковская, К.А. Теория слова, причины ее построения и аспекты изучения лексического материала – М.: Высшая школа, 1962. – С.144-145
28. Лотман, Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» / Ю.М. Лотман Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. – С.103
29. Лурия, А.Р. Язык и сознание– М., 1998 – С.92
30. Палья К. Личины сексуальности / Пер. с англ. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – С.133
31. Пермякова, О.В. Методические принципы анализа понятия *гендер* // Актуальные проблемы современной лингвистики. Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Иностранные языки и литературы в системе регионального высшего образования и науки» (12 апреля 2006 г., ПГУ). – Пермь, 2006. – С. 152 – 158.
32. Пермякова, О.В. О понятии женского письма // Вестник ПГУ. – Пермь, 2004. – С. 45 – 48.
33. Пермякова, О.В. Определение понятия *гендерный стиль* // Слово. Словарь. Словесность / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – СПб., 2005. – С. 145 – 149.
34. Пермякова, О.В. Понятие *гендер* на материале французских женских романов // Вузы России и Болонский процесс. – Екатеринбург, 2005. – С. 118.
35. Пермякова, О.В. Смена гендерной идентичности в женских художественных текстах // Вестник Поморского университета. – Сер. Гуманитарные и социальные науки. – 2006. – № 8. – С. 156 – 158.
36. Пермякова, О.В., Гаранович, М.В. Гендер как вариативная и контекстуальная категория – переменная текста (на материале современной прозы) // Актуальные проблемы современной

- лингвистики: Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Иностранные языки и литературы в системе регионального высшего образования и науки» (12 апреля 2006 г., ПГУ). – Пермь, 2006. – С. 37 – 46.
- 37.Пермякова, О.В., Гаранович, М.В. Смена гендерной идентичности и стилизация под мужской стиль письма как основные способы текстообразования в женских романах [Текст] / О.В. Пермякова // Иностранные языки и мировая культура. – Пермь, 2005. – С. 21 – 24.
- 38.Пушкарева Н. Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы в системе исторических наук // Женщина, гендер, культура. – М., 1999.
- 39.Ровенская Т.А. К вопросу о периодизации истории русской женской литературы 1980-х – 90-х годов XX века // Женщины в истории: возможность быть увиденными. Вып.2. – Минск, 2002.
- 40.Ровенская Т.А. Новая амазонка в интерьере женской прозы // Иной взгляд. Международный альманах гендерных исследований. – Минск, 2000.
- 41.Рюткенин М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. – 2000. – №3.- С.88-89
- 42.Рябков М.Н. Роман Энн Бронте «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» как женский текст : Дис. канд. филол. наук : 10.01.03 Екатеринбург, 2004 250 с.
- 43.Рябова Т.Б. Женщина в истории западноевропейского средневековья. Иваново, 1999.
- 44.Строганова Е. Категория «гендер» в изучении истории русской литературы // Пути и перспективы интеграции гендерных методов в преподавание социально–гуманитарных дисциплин: Материалы науч. конф. – Тверь, 2000. –С.15
- 45.Суковатая В.А. Женщина в религиозной истории и феминистская теология // Женщины в истории: возможность быть увиденными.

- Выпуск 2 / Под ред. И.Р. Чикаловой. Мн., 2002.
46. Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация – М., 2000. - С.156
47. Трофимова Е.И. К вопросу о гендерной терминологии. // Летняя школа «Общество и гендер». – Рязань, 2003. – С.18
48. Успенская В.И. Женская история и развитие феминистского сознания // Женские и гендерные исследования в Тверском государственном университете. Тверь, 2000;
49. Успенская В.И. Идея прав женщин: традиции теоретизирования в духе феминизма в истории европейской социальной мысли. Авторское учебное пособие. Тверь, 2002.
50. Эллиот П., Менделл Н. Теории феминизма // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. Под ред. С.Жеребкина. – М., 2001.
51. Эпштейн М. Постмодерн в России. – М., 2000.
52. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки русской литературы XVII-XIX в.в. – М., 1999.