

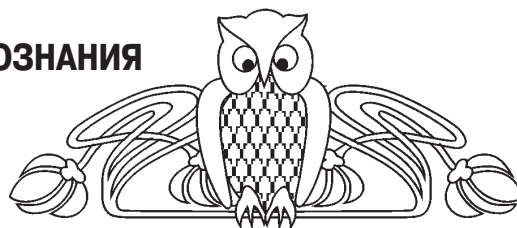


УДК 82.09

РЕЧЕВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГЕНДЕРНОГО СОЗНАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ «ЖЕНСКОЙ» ПРОЗЕ

С. Ю. Воробьева

Волгоградский государственный университет
E-mail: svewor@yandex.ru



В статье представлены типологические признаки «феминного письма», обнаруженные в текстах современных авторов-женщин, формулируются методологические принципы выявления гендерной составляющей на уровне речевой организации произведения.

Ключевые слова: гендер, гендерная поэтика, гендерный билингвизм, дискурс, феминизм, феминистская критика, феминное письмо.

Speech Representation of the Gender Consciousness in the Modern 'Female' Prose

S. Yu. Vorobyeva

The article presents typological features of 'feminine writing' identified in the texts of modern women writers; methodological principles are set up for the identification of the gender element on the level of the work speech organization.

Key words: gender, gender poetics, gender bilingualism, discourse, feminism, feminist criticism, feminine writing.

DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-2-203-208

Интерес к области, обозначенной термином «женское» письмо, возник в отечественной науке в последнее десятилетие XX в. и был обусловлен как целым рядом ярких публикаций российских авторов-женщин, так и очень быстро сформировавшимся вокруг них литературно-критическим полем. Сегодня уже делаются попытки рефлексивно «завершить» феномен «женской прозы» и оценить его как постепенно сходящийся на нет творческий импульс, вылившийся к настоящему моменту в одну из разновидностей массовой литературы¹. «Похоронить» женскую субъектность оказывается, таким образом, проще, нежели разработать алгоритм ее выявления.

Сложность научного поиска в этой сфере обусловлена многими причинами:

- 1) многозначностью понятия «гендер», его слабой разграниченностью с понятием «пол»;
- 2) отсутствием последовательной и четкой дифференциации феминистских и гендерных методов исследования, их принципиально разными целевыми установками и возможными итогами.

Ключевым методологическим тезисом для гендерных исследований в филологии должно стать утверждение о дискурсивной природе гендера, вытекающей из его социально-коммуникативной природы. «Феминное», будучи понятием исключительно дискурсивным, в отличие от

«женского», относящегося к сфере биологического пола, проявляет себя как результат деконструкции фреймов, характерных для патриархатного дискурса. Причем деконструкции с позиции, не противостоящей традиционной антагонистически, но как бы встроенной в нее изнутри.

Дискурс современной женской прозы весьма показателен в плане формирования новых речевых тактик, активно конкурирующих с привычными, традиционными (патриархатными). Их этический смысл связан с возможностью преодоления существующей в культуре гендерной асимметрии, с процессом органичной *самоадаптации* женской субъектности к миру патриархатных ценностей. Эти процессы представлены у женщины-автора поиском таких средств ее речевой репрезентации, которые позволят и обществу в целом осознать наличие в культуре альтернативной и вполне конкурентноспособной эпистемы, последовательно подавляемой на протяжении столетий, а сегодня способной, по мысли Деррида, «расшатать доминирование мужского способа мышления в культуре»².

В определении Фуко, автор – создатель дискурса, причем дискурса принципиально инновационного, новаторского, способного активно функционировать в социальном пространстве, т. е. определенным образом позиционировать себя по отношению к полю власти. Особым статусом, согласно М. Фуко, обладают авторы, находящиеся в транс-дискурсивной позиции, т. е. те из них, которые способны создать не просто текст или произведение, а саму возможность и правила образования других текстов – «установить некую бесконечную возможность дискурсов»³. В связи с этим неизбежно возникает вопрос: способны ли авторы-женщины занять подобную транс-дискурсивную позицию? Способно ли гендерно ориентированное сознание автора-женщины, репрессированное всей предшествующей традицией языка и культуры, породить новые правила, новую «бесконечную возможность дискурсов»?

Механизм смыслового анализа (дифференциации) на каждом его этапе одновременно должен быть подчинен идее смыслового синтеза (интеграции), восходящего к принципиально разным *гендерным моделям* феминного и маскулинного типа. Понятие «гендерная модель», введенное в научный обиход И. Герасименко⁴, видится особенно продуктивным, так как оно восполняет терми-



нологическую лакуну, отсылая к представлению о двух типах комбинаций фреймов, способных по-разному транслировать одну и ту же информацию с позиций маскулинного и феминного сознаний. Фреймы гендерно не маркированы, но, складываясь в модель, они становятся носителями той специфической информации, которая и позволяет атрибутировать то или иное сообщение в гендерном ключе.

Эти фреймы, на наш взгляд, можно выявить на тех уровнях художественного дискурса, которые имеют особую значимость, так как содержат информацию, актуальную для реципиента, т. е. *соотнесенную* с безусловно значимыми для него как личности кластерами смысла. Воспринимая текст целостно, сознание «собирает» (часто нерелевантно) эту информацию со всех уровней текста, но особую концептуальную значимость приобретают те его элементы, которые Ю. М. Лотман назвал «семиотическими монадами». По мысли ученого, они порождаются всеми уровнями семантического универсума и обеспечивают целостность его восприятия⁵. Тремя основными, обусловленными антропоцентрической парадигмой нашей культуры уровнями текста-дискурса являются:

– стилистика речи (слово в его фонетическом, лексическом, грамматическом и синтаксическом оформлении);

– образ (личность в ее этическом завершении);

– картина мира (космос в его концептуальной завершенности).

Учитывать это особенно важно, когда речь идет о выявлении того или иного типа гендерной субъектности, поскольку если и искать в тексте отраженную феминность как некое дискурсивное качество, то, несомненно, ярче всего оно должно проявиться через эстетическую (завершающую) деятельность автора на всех трех уровнях рефлексии, хотя возможно, что феминность в ее индивидуальном варианте может быть сосредоточена на одном из них, но так ли иначе даст о себе знать и на других уровнях.

Остановимся более подробно на **первом уровне**. Здесь следствием деконструкции языкового знака, способом его узнавания через первичное разуподобление становится особый *тип иронии и самоиронии*, выступающий в статусе доминирующего повествовательного модуса автора-женщины, речь которой отражает подчеркнутое недоверие к пафосности, учительствующему превосходству, «толковательному дискурсу» (М. Фуко). Специфика этой иронии в том, что она действует *на опережение*, ее цель – вызвать снисхождение. Вступив в текст культуры, созданный патриархальным сознанием, закрепившим женскую сущность в определенных стандартах, женщина-автор, осмелившаяся заявить о себе «самовитым», неподражательным словом, не может не ощущать зыбкости своей словесной практики, создающейся фактически без опоры на сколь-

нибудь ощутимую традицию и преемственность. Ее ирония – это своего рода способ самозащиты, подстраховки, когда несерьезность становится слабым гарантом снисходительности со стороны патриархальной рецепции: В силу этого она проявляется зачастую уже в заглавиях, действуя «на опережение»: «Любовь в резиновых перчатках», «Дом со всеми неудобствами», «Тургенев, сын Ахматовой» (Н. Горланова), «Любовь в седьмом вагоне», «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» (О. Славникова), «Секс по SMS», «Клуб недобитых сердец» (А. Дюрсо), «Кысь» (Т. Толстая), «Графоманка» (Г. Щекина) и т. п. – каждое из этих заглавий несколько уязвимо в смысловом отношении и нацелено на несерьезное восприятие и «нестрогую» оценку.

Не менее ярко в этом ряду заявляет о себе и прием *реноминации*, проявляющийся с разной степенью очевидности. Так, некоторые авторы-женщины предпринимают попытки перевоссоздать дискурс в целом (Л. Петрушевская. Пуськи бятые), реконструировать древнерусские словоформы и корни (Е. Колядина. Цветочный крест), или создать на их основе подобие нового языка постапокалиптического общества (Т. Толстая. Кысь), или адаптировать под свои нужды просторечные и архаичные словоформы (Г. Щекина. Ор).

Своеобразное проявление тенденции к реноминации находим и у О. Славниковой в сборнике рассказов «Любовь в седьмом вагоне»⁶. *Коробейник* – так назван герой с открытым ноутбуком на груди, в его портрете очевидно сочленение времен через соединение номинаций, разделенных веками (рассказ «Русская пуля»); герой другого рассказа («Новая шапка Падерина») красив, потому что *татароват* – авторский окказионализм также отсылает во тьму веков; «старорежимное» слово *вакация*, употребленное в самом начале рассказа «Любовь в седьмом вагоне», задает концепцию образа героини Леночки, которой уже «под шестьдесят», но поскольку действие происходит в 90-е (на это указывает целый ряд перестроечных реалий), то даже по самым приблизительным подсчетам героиня не могла быть рождена раньше советско-пионерских 30-х или военных 40-х и вряд ли могла усвоить это слово из повседневного быта, следовательно, его также можно атрибутировать как авторский маркер.

Объяснение устремленности феминного сознания к прошлому дает Ж. Бодрийяр в трактате «Соблазн». Развивая идею «до-социального», «параллельного» традиционной культуре пространства, формируемого женским письмом, философ соотносит его с ритуальными и церемониальными архаичными практиками, которые трактуются как примитивные только в силу высокомерия культурных и цивилизационных стереотипов⁷.

Реноминация в рамках феминного письма проявляет себя не только как перекодировка словесного ряда «под архаику», но как вообще любое переназывание: автор-женщина, которая



стремится писать не вслед традиции, а по-другому, по-своему, будет неизбежно переименовывать окружающие ее реалии, вследствие чего для ее дискурса характерно, например, употребление непривычных имен: *Грезка*, *Сон-Обломов*, *Боб*, *Четверьпална* (Н. Горланова), *Халцедонова* (Г. Щекина), *Молекула*, *Прожигатель*, *Пиноккио* (А. Дюрсо), *Бенедикт* (Т. Толстая), *Медея* (Л. Улицкая) и др.

У О. Славниковой прием реноминации заметно активизируется через синтез живого и механического, при котором происходит их уподобление, когда живое репрезентирует себя посредством сделанного, сконструированного или неживого: *пистолет-пулемет задергал хоботком, хитиновые крылья дверей, останки электрички, краны-богомолы*. При этом портретные детали, напротив, подаются автором через неживое, предметное: *уши на сломанном каркасе, руки – брошенные весла, лицо – погашенная лампочка*.

В результате между живым и неживым, обыденным и экстраординарным создается своего рода «буферная» семантическая зона, где происходит перекодировка обычной, логически выверенной реальности в реальность синтетического характера.

Процесс реноминации – не только один из способов освоения внешнего мира, его адаптации к своей субъективности, но и, несомненно, способ самопозиционирования автора текста. Если традиционное сознание творца-мужчины направлено на *объективацию мира* через себя, на его «присвоение» и детерминацию, максимально точным словом, образом, сюжетом, т. е. формой, то автор-женщина в большей степени стремится к *объективации себя* через реальность мира, потому ее сознание активно ищет в этой окружающей реальности, прежде всего, то, что созвучно и адекватно ему, а это зачастую те сферы, которые не «присвоены» общественным и культурным сознанием, не детерминированы строго и однозначно, отсюда, видимо, и эта склонность к архаике и реноминации. Возможны, конечно, и «переходные», диффузные тактики, но решающие векторы всегда будут направлены в разные стороны, на достижение разных целей: маскулинное сознание будет «завершать» картину внешнего мира, атрибутировать и детерминировать ее, и в этом процессе субъективность выступит средством постижения метафизических «вечных» истин, средством постижения и освоения Космоса, формулировки новых концептов; феминное же сознание, напротив, через объективно заданную извне реальность стремится обозначить собственную субъективность, как бы «поверх» традиционных концептов, попутно придавая им новый смысл, подвергая их деконструкции.

В приведенном выше случае имена собственные представляют собой не столько традиционные «говорящие фамилии», сколько субъективные номинации, понять смысл которых, опираясь на

детерминистскую линейную логику причинно-следственных связей, практически невозможно. Их деконструкция приведет, скорее всего, к смысловому коллапсу, индетерминации, в силу чего они актуальны только своей ассоциативной целостностью, они нерациональны по сути и хороши, прежде всего, тем набором исключительного субъективных реминисценций и аллюзий, которые реципиент способен (или не способен) воссоздать.

Подобная номинативная тактика говорит о следующем: сознание автора-женщины ориентировано на принципиальную ценностную незавершенность личности, на ее обманчивую постижимость и невозможность ее редукции. Таким образом, феномен *реноминации* в гендерном аспекте представляется результатом как *недоверия* женщины к традиционной патриархатной системе ценностных ориентаций, так и попыткой выстроить собственную аксиологию, но не путем революционной перестройки внешнего мира, а, скорее, с помощью частичной, не всегда очевидной, но последовательной его *перекодировки* – семантических сдвигов, актуализации подтекстовых и коннотативных значений.

В этот же ряд приемов (опережающая ирония, реноминация) типологически вполне вписывается и *цитирование*, но не как факт отсылки к «чужому» тексту, а как та интенция, которая *переопределяет* (реноминирует) модус художественности цитируемой строки. Здесь наблюдаем ту же попытку автора с феминной ориентацией письма и дискурса «выломаться» из семантики, традиционной для культурного поля современности, и либо иронически переиграть цитату, либо стереть ее образность до паремийного клише, употребляемого автором и героем всуе при каждом удобном и неудобном случае. Так, в «Графоманке» Г. Щекиной читаем: *вбежала в сильном запале под светлые своды поликлиники; потащила прочь, под светлые своды гастронома; под светлыми сводами школы назревало объединенное родительское собрание*⁸. «Чужой текст» (в данном случае цитата из полузабытой, 1956 г., песни на стихи Е. Долматовского) выполняет роль культурного клише, которое в новом контексте обретает дополнительные коннотативные значения, актуализируя мотив разрыва мечты и действительности, но уже не в классическом, *трагедийном* модусе, а в *ироническом*, поскольку построено на смысловых нестыковках, противоречиях, которые способен уловить лишь настроенный на сотворчество и столь же ироничный читатель, готовый к «словесному приключению» (В. Набоков).

Недоверие к тексту традиции, стремление к его профанированию как проявление акта недоверия автора-женщины к внешней реальности, как отражение страха перед ее банальностью встречаем у А. Дюрсо («Секс по SMS»): ее героиня, например, постоянно подчеркивает свое негативное отношение к субкультуре КСП (клуб самодетельной песни), делающей, как известно,



ставку на искренность и доверительность интонации, тиражирование которых неизбежно превращает в штампы их риторику и образный строй.

Внешняя, враждебная реальность репрезентирована не только семантически, но и структурно – особым типом высказываний. Это разновидность речевых клише, ориентированных на некий дискурсивный стандарт, отражающий фантомную правильность и незыблемость внешнего мира: *...ты идешь по скользкой дорожке...; ...ты отбилась от рук; потом позвонил Ваня и сказал, что я лишила его тыла; ...она [мама] сказала, что я отравила окружающую среду, что в саду не осталось свежего воздуха и что «Гринпис» при виде меня завопил бы во все колокола...; ...Все летаешь? <...> а под тобой, Аглая, разверзлась пропасть; ...все нормальные женщины носят шубы, пекут пироги, красят ногти и воспитывают детей⁹.*

Героиня вступает в конфронтацию, нарушая и дискурсивные, и поведенческие стереотипы: *«...я писала ему о самом сокровенном, что составляет истинные ценности, а не условности этого долбанного мира потребления...»;* *«...я выкопала на пустыре огромный чертополох и теперь он украшает клумбу»;* *«...у меня не осталось ничего, кроме недостатков, но на эти недостатки я положила жизнь»;* *«... хотя вокруг глобализм свирепствует, а мы знай свое: от шекспировских страстей к ахматовским безднам»¹⁰.*

Никчемность и избранность уравниваются и синтезируются, таким образом, в новое качество – неповторимость, индивидуальность, недетерминированность личности, ее неутилитарность, выводят ее на уровень парадокса, в основе которого – оксюморон, спонтанно порождающий сюжетную динамику, в которой объединены философская глубина и бытовая конкретика.

Заметим, что подобной деконструкции подвергается не только негативный сектор реальности: ее традиционно позитивное начало также не принимается автором-женщиной в стандартизированном, привычном виде. Так, например, своеобразно представлен концепт «счастье»: *...хорошо бы кирпич, что ли, на голову свалился. Так я была счастлива; ...у меня было бессмысленно счастливое лицо и мне было стыдно перед детьми; ...я смотрела на них, и морда у меня просто трескалась от улыбки. Вокруг меня был, несомненно, рай; ...так была счастлива, что ни на что не надеялась; ...я пахну электричеством, когда счастлива¹¹.* Состояние абсолютного счастья табуировано для прямой номинации, для открытого проявления, так как относится к области абсолютно невыразимого, поэтому построено на парадоксе, оксюмороне.

Вследствие этого особую ценность для автора-женщины имеет общение, в процессе которого прямые значения, а вместе с ними и «нудительная действительность» (М. Бахтин) бытия максимально редуцируются и уступают место личностной

активности, пониманию без слов, дискредитированных беспощадной к женщине реальностью:

– Ты знаешь, что такое турбулентные потоки? – начала я издали.

– Ты уронила сигарету?¹²

Женщина как «говорящий субъект» отдает предпочтение эллиптическим фразовым структурам, сходным с практикой живой речи, поскольку не стремится к максимально точной атрибуции мира. Кроме того, в ситуации общения ей гораздо важнее быть услышанной и понятой без уточняющей и усложняющей описательности, уводящей от сути. В подобном речевом поведении отражается и такое важное качество, как установка на диалогичность, поэтому выбирается эллиптический дискурс: его структура предполагает наличие смысловых лакун, заполнить которые может лишь сознание заинтересованного собеседника.

Природа женского подчеркнута диалогична, если только автор не боится говорить иначе, стремясь уйти от подражания на самых глубинных дискурсивных уровнях. Г. Щекиной в «Графоманке» удается практически невозможное: она буквально воссоздает творящее сознание героини как процесс ее живой реакции словом на внешний мир. Для ее героини «графоманки» Ларичевой этот мир предстает одновременно и потоком событий, и потоком слов. Оба «потока» в равной степени активно перерабатываются ее сознанием и выплавляются в творческий «продукт»: сюжеты многочисленных набросков, которые, переплетаясь с сюжетом ее собственной жизни, образуют синкретизм мифа, «творимой легенды», наглядно демонстрируют, как автор «сочиняет» судьбы героев, параллельно проживая свою собственную. Эти выдуманные или взятые из жизни эпизоды воспринимаются как «продумываемые», «пересказываемые», «печатающиеся на машинке», т. е. как сырой материал, находящийся в стадии становления. В этом плане они вполне адекватны «становящейся» природе творческого сознания самой Ларичевой, являются важным приемом создания ее образа.

Стихия разговорной речи привлекает Ларичеву, как привлекает ее стихия живой жизни: настоящие, живые характеры в противовес всему стандартному, нормативному. Чуткость к звучащему слову позволяет ей улавливать неочевидные связи между явлениями, предметами, событиями, сопрягать далекие смыслы и порождать неожиданные, свежие образы, отсвечивающие двойным ироническим сиянием. Живое слово она берет за образец, создавая свои окказионализмы, которые оживляют окружающую ее рутинную реальность, помогают примириться с ней, превратить в материал для творчества.

«Женский» взгляд автора романа не предполагает завершающих оценок, он всегда оправданно диалогичен, но не для того, чтобы утвердиться в собственном мнении и убедить в нем собеседника-читателя, а для того, чтобы обозначить свое



«Я-для-себя» в качестве *вопрошающей инстанции*, субъекта, готового к процессу речеполагания: *Ларичева чувствовала смутную радость и отчетливую тревогу. Радость оттого, что ее посчитали за человека, и тревогу от необходимости бежать, не узнав продолжения*¹³. В силу этого возникает своего рода парадокс, преодолеть который Ларичевой-графоманке пока не под силу: она стремится обрести голос, но не доверяя себе до конца в мире мужских авторитетов (муж, Радиолов, Упхолов, Батогов), стремится к традиционной нарративности, завершенным сюжетам, завершить которые все-таки не может.

Разрешение этого диссонанса оказывается под силу автору романа – Галине Щекиной. Включив механизм деавтоматизации связи знака и значения, *миметически* изображаемого быта и *антимиметическим, антитедескриптивным* характером творчества, автор-женщина деконструирует привычное и устоявшееся, выявляя внутренние противоречия поработившего ее мира, в котором она не цель, а средство, не субъект, а объект. В силу этого именно ирония выполняет у Г. Щекиной роль связующего звена между «Я-для-себя» и «Я-для-всех». Поскольку сюжет романа о женщине-писательнице предполагает их нерасторжимое единство, автор, зная данную проблему «изнутри», стремится не просто *отразить* ее дескриптивно, «извне», но и *выразить* ее адекватным способом, при котором роль нарратора начинает выполнять сам язык, его ресурсы¹⁴.

Кроме названных приемов, отметим также характерный для дискурса, помеченного грифом «феминный», прием *вторичной рефлексии*: женщина-автор, как правило, избегает прямых само-описаний. Яркий пример подобной опосредованности в самохарактеристике встречаем у А. Дюрсо («Секс по SMS»): облик Аглаи – Глафиры – Глаши буквально собирается при чтении по крупницам, непрямо, через оговорки и небрежные случайно брошенные замечания, через оценку другим сознанием: *это были штаны израильской армии, они были очень широки в талии и коротки даже мне; по-моему, ты мужикам должна нравиться; и еще ты [Аглая] улыбаешься, как Джульетта Мазина в последних кадрах «Ночей Кабириш»; я действительно стала похожа на пролетарку, изможденную многостаночностью; я не голубоглазая блондинка*¹⁵.

Формируется *вторичная рефлексия*, психологическое основание которой то же самое, что и у приема *опережающей иронии* – чувство вины, присущее угнетаемому сознанию, специфическое внимание к собственному телу, которое для мужчины есть предмет сексуального влечения, а для женщины – «храм души», ее вместилище, поэтому усиленное внимание к телу – часть патриархального комплекса, которому сознание женщины противится, но не может не следовать. Это порождает постоянный эмоциональный диссонанс, восходящий к ценностному статусу социальной

роли женщины: быть ли ей «целью» или согласиться на статус «средства». Во всех описанных случаях женское проявляет себя как стратегия, конкурирующая с традиционной (патриархальной) парадигмой, как форма присутствия иного (немужского) оценивающего (номинирующего) мир говорящего сознания. Такая стратегия существенно диалогизирует образ, усложняет его, уводит от прямой атрибуции и оценки, что соответствует задачам «феминного письма»: подать сложное посредством сложного.

Итогом реализации означенных приемов становится изображение мира и человека как «ускользающей реальности», оценить и атрибутировать которую однозначно в строгих рамках традиционных бинарных оппозиций фактически невозможно. Представляется также, что эти приемы имеют онтологический статус, поскольку направлены и на преодоление тотальной утилитарности мира, в котором женщину также активно стремятся низвести до уровня полезной вещи, средства. В мире, преобразенном женским сознанием, нельзя быть примитивным, прагматичным или вторичным: человек в нем непостижим, неповторим и нередуцируем, как художественный образ. Этическая доминанта подобного дискурса может быть определена так: *сложное посредством еще более сложного*, поэтому женские образы в рамках «феминного письма» не типологизируются, а предельно индивидуализируются, изменяя привычную реалистическую парадигму, подчиняя ее новой цели – представить не завершающую детерминацию объекта, а его *индетерминацию*, т. е. выявить его феноменальную нередуцируемую природу.

Приемы, выявленные в процессе анализа произведений современных авторов-женщин, представляют собой систему, репрезентативную именно в плане гендерной маркированности «феминного письма», поскольку имеют ярко выраженную символическую наполненность в качестве трансляторов репрессированного культурного сознания женщины в роли говорящего субъекта, занятого как поисками собственной идентичности, так и выражением своей социальной значимости.

Специфически проявляясь на всех онтологически значимых уровнях художественной коммуникации, маркеры феминности демонстрируют свою системную, типологическую природу за счет того, что 1) дают о себе знать на материале произведений различной стилистической природы, 2) их авторы принадлежат к разным поколениям, 3) «укрупняясь» от уровня к уровню, эти приемы сохраняют свое символическое содержание не только в своем лексико-семантическом и синтаксическом воплощении, но и на более обобщенных – образно-символическом и сюжетно-композиционном – уровнях.

Выполнено при финансовой поддержке РФФИ (проект № 15-03-00068).



Примечания

- ¹ См.: *Абашева М., Воробьева Н.* Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков : учеб. пособие по спецкурсу. Пермь, 2007. С. 108.
- ² *Деррида Ж.* Шпоры : стили Ницше // Философские науки. 1991. № 2. С. 125.
- ³ *Фуко М.* Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. с фр. С. Табачниковой ; под ред. А. Пузыря. М., 1996. С. 30.
- ⁴ См.: *Герасименко И.* Патриархатность как традиционная модель русской лингвокультуры // Роль университетов в поддержке гуманитарных научных исследований : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. Тула, 2007. С. 55–59.
- ⁵ См.: *Лотман Ю.* Семиосфера. СПб., 2000. С. 165.
- ⁶ См.: *Славникова О.* Любовь в седьмом вагоне. URL: <http://www.e-reading.by/book.php?book=94750> (дата обращения: 20.12.2016).
- ⁷ См.: *Бодрийяр Ж.* Соблазн. М., 2001. С. 71.
- ⁸ *Щекина Г.* Графоманка. М., 2008. С. 4–12.
- ⁹ *Дюрсо А.* Секс по SMS. М., 2007. С. 33–133.
- ¹⁰ Там же. С. 83, 157.
- ¹¹ Там же. С. 26, 31, 81, 117, 128.
- ¹² Там же. С. 26.
- ¹³ *Щекина Г.* Указ. соч. С. 165.
- ¹⁴ См. об этом подробнее: *Воробьева С.* «Женская логика» Галины Щекиной // Слово и текст в культурном сознании эпохи : сб. науч. тр. Ч. 11 / отв. ред. Е. Н. Ильина, Г. В. Судаков. Вологда, 2012. С. 86–94.
- ¹⁵ *Дюрсо А.* Указ. соч. С. 18, 25, 37, 105, 217.

Образец для цитирования:

Воробьева С. Ю. Речевая репрезентация гендерного сознания в современной «женской» прозе // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 2. С. 203–208. DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-2-203-208.

Cite this article as:

Vorobyeva S. Yu. Speech Representation of the Gender Consciousness in the Modern 'Female' Prose. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2017, vol. 17, iss. 2, pp. 203–208 (in Russian). DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-2-203-208.
