

Гумерова Эндже Фоатовна

### **ОБРАЗ АДРЕСАТА В ТАТАРСКОЙ ДЕТСКОЙ ПРОЗЕ**

В данной статье рассматривается вопрос адресата произведения в татарской детской прозе. Обосновывается мысль о том, что внутри произведения уже существует некий "внутренний читатель", роль которого запрограммирована в тексте. Любой текст создает своего читателя через выбор определенного жанра, лингвистического кода, литературного стиля. На примере произведений Ф. Яруллина, Г. Гильманова, Р. Башара обозначены позиции образа адресата в структуре произведения, выявлены авторские маркеры, указывающие на образ адресата в рамках конкретного произведения.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2017/5-3/4.html](http://www.gramota.net/materials/2/2017/5-3/4.html)

Источник

### **Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 5(71): в 3-х ч. Ч. 3. С. 19-23. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2017/5-3/](http://www.gramota.net/materials/2/2017/5-3/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

по логике конструирования образа автора-творца. И наоборот: образ автора в постмодернистском тексте нарочито уравнивается в правах с персонажем. Приемов здесь множество: от совпадения имени героя с именем биографического автора <...> до расщепления авторского сознания на “подголоски”, принадлежащие как повествователю, так и персонажам <...>, либо же прямой тяжбы между автором и героем...» [3, с. 31].

Если в литературном тексте, в т.ч. постмодернистском, имеется онтологический разрыв между реальным автором и автором в тексте (образ автора) даже при их полной биографической идентичности, то в иных художественных практиках, когда художник превращает свою личность и события своей жизни в некий «перформанс», который столь же онтологически действителен, сколь и художественен, – ситуация не столь прозрачна. В таких случаях, как, например, в театре жестокости А. Арто, в карнавале, в мистических мистериях, где зритель есть исполнитель, субъект и объект действия, ситуация переворачивается: не образ автора репрезентирует автора, а наоборот, сам автор манифестирует себя в качестве собственного художественного образа. Все это лишний раз демонстрирует необходимость рассмотрения критерия «Я-начала» в контексте и в связи с интенцией автора и читателя: при всей своей важности данный критерий приобретает свою значимость совместно с прагматическим критерием убежденности, ответственности (за сказанное) автора, согласия (со сказанным) читателя. Недаром в противоположность и в пику этим требованиям постмодернизм присваивает себе свойства иного рода: некоторую безответственность, (само)иронию, самопротиворечивость, многозначность и алогизм.

#### *Список источников*

1. **Женегг Ж.** Фигуры = Figures: Работы по поэтике: в 2-х т. / общ. ред. С. Зенкина; пер. с фр. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.
2. **Изер В.** Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. С. 186-216.
3. **Липовецкий М. Н.** Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики: монография. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 318 с.
4. **Серль Дж.** Логический статус художественного дискурса // Логос. Философско-литературный журнал. 1999. № 3. С. 34-47.

#### **THE PROBLEM OF FICTION CRITERIA IN THE ARTISTIC WORLD**

**Gilyazova Ol'ga Sergeevna**, Ph. D. in Philosophy  
*Ural Federal University, Ekaterinburg*  
*olga\_gilyazova@mail.ru*

The article is devoted to the problem of identifying fiction criteria. According to the analysis, fiction appears at the border of two realities – literary text and real world – consequently its basic criterion is pragmatic one which is established within the artistic world through the diversity of relations between the author, personage and narrator.

*Key words and phrases:* fiction; fiction criteria; fictitious nature; fictionality; factuality; literary nature; author; author image.

УДК 821.512.145

*В данной статье рассматривается вопрос адресата произведения в татарской детской прозе. Обосновывается мысль о том, что внутри произведения уже существует некий «внутренний читатель», роль которого запрограммирована в тексте. Любой текст создает своего читателя через выбор определенного жанра, лингвистического кода, литературного стиля. На примере произведений Ф. Яруллина, Г. Гильманова, Р. Башара обозначены позиции образа адресата в структуре произведения, выявлены авторские маркеры, указывающие на образ адресата в рамках конкретного произведения.*

*Ключевые слова и фразы:* татарская литература; татарская детская проза; адресат; мир детства; Ф. Яруллин; Г. Гильманов; Р. Башар.

**Гумерова Эндже Фоатовна**

*Казанский (Приволжский) федеральный университет*  
*Enge-29@mail.ru*

#### **ОБРАЗ АДРЕСАТА В ТАТАРСКОЙ ДЕТСКОЙ ПРОЗЕ**

Философский подход к вопросам адресации литературного текста и связанные с ней проблемы диалогичности отношений между автором и читателем интересовали не одно поколение ученых. Хотя разработки ведутся начиная с античной философии Аристотеля и до сих пор, данная проблема не нашла своего оптимального решения. За последнее десятилетие вопрос адресации текста, проблемы образа адресата в тексте активно изучались такими лингвистами как Ю. Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, Д. Н. Шмелев, Л. В. Славгородская, Э. В. Чепкина,

Г. В. Степанов и другие. На сегодняшний день проблема образа адресата стала областью изучения прагмалингвистики, лингвопоэтики и нарратологии. Разработкой данной проблемы занимались нарратологи (в лице Дж. Принса, Дж. Блейка, В. Изера, Дж. Каллера, М. Риффатера, С. Фита, Н. Холланда, В. Ф. Шмидта и т.д.), представители направления рецептивной эстетики (в лице Э. Гуссерля, Р. Иргардена, Х. Р. Яусса и т.д.) и герменевтики (в лице Х. Г. Гадамера, М. Хайдеггера, Э. Хирша и т.д.). Среди отечественных ученых, внесших свой вклад в раскрытие данного вопроса, стоит отметить М. М. Бахтина, А. И. Белецкого, Ю. М. Лотмана, В. В. Прозорова, О. В. Солоухину, В. Ш. Кривоноса, К. А. Долинина, Т. Г. Винокура, Н. А. Кожевникову и мн. др. Но нельзя не заметить, что с точки зрения лингвистики и литературоведения существуют значительные провалы: нет четкого описания языковых средств при создании образа адресата в художественном тексте.

На сегодняшний день вопрос образа адресата и образа автора в тексте рассматривается учеными как одна из форм коммуникативных актов. Но приравнивая субъектов литературного текста к участникам реальной речевой деятельности, следует помнить про наличие важного различия между ними: «Адресат художественных произведений существующим образом отличается от адресата речевых актов» [5, с. 26]. «Адресат речевого общения – это субъект, которому направлено речевое произведение, тот, кто провоцирует общение (речевое или текстовое)» [1, с. 3-10].

Фактор адресата стал классифицироваться как отдельный элемент произведения, способный изменять его функции. Так, по замыслу автора, текст адресуется некому абстрактному (имплицитному) читателю. Абстрактный читатель – это «содержание того образа получателя, которого (конкретный) автор имел в виду, вернее, содержание того авторского представления о получателе, которое теми или иными инициальными знаками зафиксировано в тексте» [7, с. 60]. Целью является доведение до адресата определенной, изначально сформулированной идеи.

Для нас первостепенной задачей является обозначение позиции образа адресата в структуре произведения, выявление авторских маркеров, указывающих на образ адресата в рамках конкретного произведения.

Таким образом, внутри произведения уже существует некий «внутренний читатель», роль которого запрограммирована в тексте. Любой текст создает своего читателя через выбор определенного жанра, лингвистического кода, литературного стиля. Обращение писателя к какой-либо жанровой форме – это процесс двусторонний. Во-первых, необходимо учитывать жанр, взятый в качестве образца; во-вторых, обязательно учитывать преобразование в соответствии с эстетическим намерением автора. «Поскольку жанровый “канон” определяет ожидания читателя, отступление от него – знак преобразования исходной формы, который активизирует восприятие» [6, с. 70]. Так, произведение «Язмышның туган көне» («День рождения Судьбы») (*здесь и далее перевод автора статьи – Г. Э.*) Галимьяна Гильманова имеет форму дневника. Главная героиня ведет дневник, обращается к нему как к живому, пишет все, что случается с ней, и т.д. В то же время, автор вводит некие новые формы – письма Судьбе, которые также транслируются в дневник героини. Такая подача спасает произведение от монотонности.

Современные татарские авторы любят смешивать литературные жанры в рамках одного произведения. Жанры определим как группы литературных произведений, собранных на основе формальных и содержательных свойств. Литературные формы же основываются только на формальных признаках.

В произведениях Рашиата Башара наблюдается частое смешение литературных жанров. Например, в произведении «Адашкан кош тавышы» («Голос заблудившейся птицы») автор, с целью более точной передачи душевного состояния героя, прибегает к помощи лирических жанров: текст усеян отрывками их стихов и песен, которые приходят на ум героя в связи с той или иной ситуацией. Когда Шевкет вспоминает свою встречу с бывшей возлюбленной Гульюзум, автор в текст произведения вводит стихотворение:

«Ай нурлары сибелә  
 Зәңгәр өй кыегына.  
 Ике яшь йөрәк белән  
 Серләшә кое гына.  
 – Иң-иң тәмле суымны  
 Эчертәм бүген сезгә.  
 Житәкләшеп, янәшә  
 Житегез йөзегезгә.  
 Жылы нурлар кунсын тик  
 Гел көләч йөзегезгә!» [2, б. 26-27]. /  
 Падает лунный свет  
 На крышу дома синего.  
 И слышно только разговор  
 Молодых и колодца здешнего.  
 – Угощу водичкой вас  
 Самой-самой вкусною.  
 Проживите вместе жизнь  
 Самую счастливую.  
 Пусть сияют лица у вас  
 Улыбкою счастливою.

Стоит отметить, что стихи в тексте не отличаются хорошо проработанной структурой. Наблюдаются срывы ритма и неточность рифм. Само произведение мы дали не полностью: оно состоит из десяти строф. Стихотворение выделяется среди основного текста своей не совсем доработанной формой. Р. Башар как мастер жанра прозы не смог сохранить индивидуальность своего слова в рамках лирического жанра. Мы полагаем, что использование фольклорных образцов или произведений признанных поэтов могло бы сохранить колорит и атмосферу рассказа, а недоработанный лирический текст автора как бы выпадает из общей картины. Во-вторых, герой рассказа Р. Башара обращается к своему детству, где Гульюзум и Шевкет еще дети. А любовная лирика конфликтует с этим фактом: сложно принять, что дети (пусть и влюбленные) могут изъясняться так открыто о своих чувствах. Если бы автор использовал стих для изображения отношений уже взрослого Шевкета с Нафисой, то это бы еще можно было оправдать. Образ прямого адресата произведения (детей и подростков) сужает возможности автора, попытка Р. Башара выйти за эти границы негативно сказывается на произведении.

Мы считаем, что в произведении Р. Башара «Голос заблудившейся птицы» не всегда наблюдается успешный синтез литературных жанров, особенно это касается вопроса использования лирики в повествовании. Полагаем, что внедрение образцов произведений профессиональных поэтов или народного творчества было бы более продуктивным шагом с точки зрения читабельности его рассказов и повестей.

В произведении Фанис Яруллина «Яшел сандык» («Зеленый сундук») мы видим, как автор умело совместил жанр сказки с жанром рассказа. Ф. Яруллин использует авторскую сказку как элемент, призванный повысить интерес основной аудитории данного рассказа. Сказку рассказывает моряк Аджихан: «– Егетләр, – диде ул дуга биеклегендге малайларга, – мин дөнъяның иң читенә барып аяк салындырып утырган кеше. Утырам шулай кармак салып дөнъя читендә, карыйм, бер пароход миңа таба йөзеп килә. Каршыма килеп туктады бу. Килеп чыкты аннан ап-ак киемдәге капитан. Мыеклары моның чалгы хәтле. Күкрәге – минем кебек ике кешенәң көчкә-көчкә колачы житәрлек...» [8, б. 174-175]. / – Парни, – обратился он к мальчикам, рост которых был не выше лошадиной дуги, – я человек, который, добравшись до края земли, сидел, свесив ноги. Сижу, значит, на краю земли, закинул удочку, смотрю, пароход плывет. Вот он остановился прямо возле меня. И вышел оттуда капитан в белоснежной одежде. Усы длинные, как коса. Грудь такая большая, что двое с меня еле-еле бы смогли обхватить его... Хотя здесь и нет характерной для татарского народного творчества присказки, жанр выделяется следующими элементами. Во-первых, рассказчик повествует о прошлом от первого лица и в настоящем времени. Во-вторых, наблюдается обилие таких стилистических фигур как гротеск, гипербола, благодаря чему в произведении создается некий мир, небывалый, особый, противостоящий не только обыденному и повседневному, но и реальному, действительному.

В татарском детском фольклоре особое место отводится частушкам (такмаklar). Они характеризуются четкой структурой и певучестью. Ф. Яруллин умело пародирует их, создавая тем самым авторские частушки, которые уместно использует в тексте прозаических произведений. Например, в рассказе «Зеленый сундук» встречается следующий образец:

«Әй, корабль-корабль,  
 Дингезләргә йөзеп бар,  
 Дулкыннарны сөзеп бар,  
 Ярда үскән жимешләрнен  
 Бөтенесен өзеп бар.  
 Кызыл утрау эзләп тап,  
 Кызыл балык төяп кайт» [Там же, б. 181-182]. /  
 Эй, корабль-корабль,  
 Ты плыви к морям,  
 Ты борись с волной,  
 Ты сорви все ягоды,  
 Что растут на берегу.  
 Ты найди там красный остров,  
 Принеси нам красных рыб.

Частушка отличается своей целостностью, легкостью для восприятия и интересна для своей аудитории. Дети с легкостью могут его запомнить с первого раза. Она практически не отличается от народных частушек, благодаря чему искусно ложится на канву произведения. Благодаря тому, что текст частушки схож с фольклором, в душе у адресата происходят процессы инициализации: ведь все мы росли в той среде, где подобные тексты широко употреблялись как во время игр, так и на уроках. Читатель с опытом обращается к прошлому, начинает вспоминать, а ребенок и так живет в мире игр и частушек – для него это нормально. Тем самым создается некая атмосфера детской игры, читатель начинает ощущать себя внутри процесса. Слова произведения становятся созвучными с воспоминаниями читателя.

Как мы видим, автор смог сохранить образ своего прямого адресата: хотя Ф. Яруллин смешивает жанры, он помнит, для кого пишет. Смешивать жанры в рамках конкретного произведения – одна из сложных задач авторов, некоторые из которых не всегда согласовывают образ ребенка в произведении с другими элементами текста и в итоге теряют образ адресата, которому отправляется сообщение. Детская проза должна уметь оставаться интересной для детей. Такие опыты, попытки разнообразить могут как навредить произведению, так и поднять его качество. Исходя из вышеуказанных примеров, мы можем сказать, что мастерство писателя доказывается не только оригинальностью его сюжета, но и четкой, слаженной «работой» всех элементов произведения.

Образ адресата – это «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур, персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [3, с. 118].

В творчестве современных авторов наблюдается явный диалог рассказчика и читателя. Адресат готов воспринимать сложное произведение, искать символическое прочтение, потайные идеи. Поэтому чем увлекательнее произведение, тем оно ценнее. Хотя неправильно размышлять об адресатах в собирательном ключе, даже в одну и ту же историческую эпоху наблюдаются разные фигуры: на восприятие читателя могут действовать такие признаки как направленность произведения, стиль, возраст читателя, индивидуальные черты автора и форма повествования.

Рассказы и повести Г. Гильманова отличаются своей необыкновенной искренностью, простотой, свойственной детям. Его герои живут в таком мире, где можно все исправить: «Ак бабай, мин диңгезгәбармаскабулдым. Авылда калам. Калам да, председатель булам. Син терел, яме. Без синен белән бик дус яшәрбез. Син... син кайчан яңгыр буласын әйтеп торырсың, ә без син рөхсәт бирмичә уракка төшмәбез, яме?.. Ләйләдә, авылда калам, ди...» [4, б. 32]. / Ак бабай, я решил не ехать на море. Останусь в деревне. Останусь и стану председателем. Только ты выздоравливай, хорошо?! Мы будем жить с тобой в дружбе. Ты... ты будешь общаться нам, когда будет дождь, а мы без твоего разрешения не будем приступать к сбору урожая, хорошо? Ляйля сказала, что она тоже в деревне останется... Зухра, героиня повести «День рождения Судьбы», как и многие герои Г. Гильманова, наделена детским пафосом: «Төрле иде аның уйлары. Матур иде аның уйлары. Ниндидер якты, сихри бер мөгжиза алдыннан гына була торган уйлар...» [Там же, б. 6] / Разные у нее мысли. Красивые у нее мысли. Такие яркие мысли обычно приходят перед тем, как свершится волшебство, чудо...

Помимо этого, в текстах Г. Гильманова можно найти множество мистики, взятой из татарского фольклора. Например, рассказчик знакомит читателя с поверьем о шайтанах и джинах. При этом размывается грань между действительным и вымышленным: герой начинает контактировать с ними в реальной жизни: «Әллә ул Хәтми карт та түгелдер?.. Әллә ул жендер, шайтандыр... Алар, имеш, теләсә кем кыяфәтенә кереп, кеше алдый икән; эби мәрхүмә шулай сөйли иде...» / А может это и не старик Хатми? Может это джин или шайтан? Они, оказывается, могут перевоплотиться в кого угодно и так обманывать людей, бабушка рассказывала. Здесь мы наблюдаем, как повествователя – «хроникера» заменяет голос образа адресата, который, в отличие от первого, стремится донести до читателя ранее определенную идею или мысль. Автор очень уместно использует его, создается чувство, что это рассказала не просто бабушка, а ваша собственная. Благодаря этому на психологическом уровне происходит смена реальностей: читатель отождествляет себя с героями и начинает читать про себя. А обращение к образу бабушки вызывает у него полное доверие, потому что у нас с детства заложена вера во взрослых, особенно в бабушек. Мы начинаем вспоминать тот момент, когда нам бабушки рассказывали про сверхъестественное. Н. В. Барабанова считает, что такое слияние или расхождение голосов «является процессом поиска идентичности, то есть идентификации Я. Это есть установление идентичности Я рассказчика или повествователя, Я героев и Я автора» [1, с. 3-10].

Итак, кто может бояться джинов и шайтанов? Кого можно заинтересовать сказками и мифами? Для кого образ бабушки свят? Кто верит ей безусловно? Кто верит в то, что сделанное добро может спасти жизнь старика? Конечно, это дети. Автор использует все эти элементы и методы художественного изображения для привлечения внимания детской аудитории. Изучая весь спектр эмоциональных передач, мы можем заявить, что переживания адресата связаны с чувствами и переживаниями, интегрированными в образ героя. Вот почему Г. Гильманов стремится раскрыть душевные муки своих героев, таким образом он передает их ощущения читателю. Читатель, в свою очередь, начинает смотреть на произведение глазами участника. Здесь важно учитывать тот спектр читателей, на кого могут подействовать уловки автора. Таким образом, анализируя текст автора, как бы от обратного мы смогли выявить того, кому пишет Г. Гильманов, т.е. мы выделили образ адресата его произведений.

Итак, образ адресата произведения всегда находится в тексте: автор так или иначе знает того, кому пишет, поэтому обогащает канву мелкими элементами, способными пробудить интерес адресата. Из анализа вышеприведенных примеров мы узнали, что такими элементами могут стать голоса, не принадлежащие конкретным героям, внутренний голос основного героя, отрезки текста, отличающиеся от основного жанровой направленностью, юмор в тексте и т.д.

Проанализированные рассказы и повести нельзя подвести под общую черту. Например, в рассказе Р. Башара «Голос заблудившейся птицы» нами не выявлен адресат-ребенок, адресат данного произведения – это взрослые. Мы считаем, что это рассказ о детях, но не для детей.

Г. Гильманов и Ф. Яруллин также детально проработали аспекты текста, способные вызвать интерес у детей. Выявление сформированной писателем тождественности образа адресата с героями, рассказчиками произведений является важнейшим фактором опознания адресата, предусмотренного автором.

Мы считаем, что произведение можно назвать детской прозой только в том случае, если выполняются следующие два условия:

- 1) основным адресатом выступает ребенок;
- 2) в произведении можно найти образ основного адресата, отвечающий требованиям первого пункта.

Таким образом, в процессе творческой деятельности идентификация читателем образа адресата происходит через анализ идейно-философской, нравственно-психологической, социально-значимой начинки литературного текста. Благодаря маркерам, оставленным писателем, мы можем выявлять направленность и адрес текста. Обычно читатель с первых страниц понимает, кому адресовано произведение. При этом он не замечает тех уловок творца, которые мы проанализировали ранее на примере текстов Ф. Яруллина, Г. Гильманова и Р. Башара.

## Список источников

1. Барабанова Н. В. Проблема идентичности образа литературного героя как проблема повествования: дисс. ... к. филол. н. Самара, 2004. 316 с.
2. Башар Р. Ачык капка: Хикяэ, повестьлар. Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. 255 б.
3. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 240 с.
4. Гыйльманов Г. Х. Язымышнытуганкөне. Казан: Ихлас, 2012. 344 б.
5. Степанов Г. В. К проблеме единства выражения и убеждения (автор и адресат) // Контекст-1983: литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1984. С. 20-37.
6. Шантарович С. А. Фактор адресата в литературоведческих исследованиях текста // Коммуникативная компетенция: принципы, методы, приемы формирования: сб. науч. ст. Минск: РИВШ БГУ, 2004. Вып. 6. С. 70-74.
7. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
8. Яруллин Ф. Г. Сайланмаэсэрләр. Казан: Хәтер, 2002. 480 б.

## ADDRESSEE IMAGE IN THE TATAR CHILDREN'S PROSE

Gumerova Endzhe Foatovna

Kazan (Volga region) Federal University

Enge-29@mail.ru

The article examines the addressee problem in the Tatar children's prose. The author argues that a literary work presupposes the certain "imaginary reader" whose role is pre-established in the text. Any text creates its reader through the choice of a certain genre, linguistic code, literary style. By the example of F. Yarullin's, G. Gilmanov's, R. Bashar's works the paper reveals the place of addressee image in literary text's structure, identifies author's markers indicating the addressee image within the concrete literary work.

*Key words and phrases:* Tatar literature; Tatar children's prose; addressee; world of childhood; F. Yarullin; G. Gilmanov; R. Bashar.

УДК 821; 82-3

*В статье предлагается обзор творчества современной индонезийской писательницы Деви Лестари, которая является одной из самых ярких представительниц женского литературного течения састра ванги и массовой постмодернистской прозы конца XX – XXI века. Кроме того, авторству этой писательницы принадлежат произведения, относящиеся к не менее популярной молодежной женской прозе chick-lit. В работе проанализированы серия «Супернова», состоящая из шести романов, роман «Бумажный кораблик» и три прозаических сборника: «Мадре», «Философия кофе» и «С обеих сторон». Творчество Деви Лестари рассмотрено с точки зрения принадлежности к упомянутым литературным направлениям, выделена основная тематика и проблематика каждого произведения писательницы.*

*Ключевые слова и фразы:* современная индонезийская проза; женская проза; састра ванги; chick-lit; постмодернизм; Деви Лестари.

Ершова Юлия Сергеевна

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

juliaseptember@yandex.ru

ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННОЙ ИНДОНЕЗИЙСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ ДЕВИ ЛЕСТАРИ:  
ПОСТМОДЕРНИЗМ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ

В настоящее время Индонезия переживает настоящий бум женской литературы. Женское литературное движение набирало мощь с конца прошлого столетия и сейчас стало одним из центральных явлений в современной индонезийской прозе. Это не значит, что женщин-писательниц раньше не было совсем, но они больше воспринимались в качестве авторов популярных развлекательных и любовных романов. Можно говорить о том, что в конце XX века усиление роли женщин происходило практически во всех сферах жизни, включая литературное творчество, и массовое появление женщин-писательниц сыграло большую роль в развитии современной индонезийской литературы и определении ее основных тенденций.

В последние десятилетия в науке в целом заметно возросло внимание к гендерным исследованиям. Свидетельством развития гендерной теории может служить большое количество работ, написанных западными и отечественными авторами, такими как Элейн Шоуолтер, Элен Сиксу, Гизела Экер, Тереза де Лауретис, Юлия Кристева, Люси Иригарэ, Ирина Жеребкина и многими другими. Такие исследования предпринимались и на индонезийском материале, где одной из центральных тем становится положение женщины в обществе, а также вопрос о вкладе женщин в социальное развитие, в том числе в области культуры и словесности [15].

В индонезийской литературе женское течение (так называемая *састра ванги* (*sastra wangi*), то есть «ароматная», «благоухающая» или даже «парфюмерная» литература) получило широкое распространение в 2000-х годах и представлено огромным количеством произведений с разнообразной тематикой. Когда мы говорим о женской прозе, невольно возникают ассоциации с дамскими любовными романами или с развлекательными произведениями, написанными специально для женщин (см. ниже о явлении *chick-lit*), но этим женское творчество далеко не ограничивается. Еще один привычный стереотип в восприятии женской прозы