

ПРОЯВИ ГЕНДЕРНОЇ СПЕЦИФІКИ КОМУНІКАТИВНОГО СТИЛЮ ХУДОЖНЬОГО МОВЛЕННЯ В ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКОМУ АСПЕКТІ

(на матеріалі романів Ф.С.Фіцджеральда “Tender is the Night” та

З.Фіцджеральд “Save Me the Waltz”)

Козачишина О.Л.

Вінницький державний педагогічний університет

Gender stereotypes reflecting the main tendencies in male and female speech do not obligatorily coincide with the real speech peculiarities of individual language personalities. The main gender specific features of F.S.Fitzgerald’s communicative style reconstructed on the basis of the novel “Tender is the Night” accord with the existing stereotype of male literary writing while some gender split can be observed in the language personality of Z.Fitzgerald in her novel “Save Me the Waltz”. Gender distinctive characteristics in the communicative style of the writers are analysed in the article proceeding from: the author’s/narrator’s image realization; gender marked features of main focal characters; linguistic embodiment of the reader’s image as a meaningful partner in text communication.

Гендерні стереотипи, що відбивають основні тенденції мовленнєвої поведінки представників двох статей, не завжди збігаються з реальними особливостями мовлення окремо взятих мовних особистостей. Виявлені в результаті аналізу роману “Tender is the Night” гендерно детерміновані риси комунікативного стилю Ф.С.Фіцджеральда в основному узгоджуються з наявними стереотипами чоловічого мовлення, тоді як у мовній особистості авторки роману “Save Me the Waltz” спостерігається певна роздвоєність гендерних характеристик. Дослідження гендерної специфіки комунікативного стилю здійснюється в роботі з опорою на такі основні засоби ведення літературного діалогу, як: особливості реалізації образу автора/оповідача; гендерно марковані риси головних персонажів-фокалізаторів; мовне втілення образу гіпотетичного читача.

Вивчення гендерних особливостей комунікативного стилю авторів художніх текстів опирається на таку вихідну тезу: будь-яка комунікативна діяльність, у тому числі й літературно-художня, – соціально детермінована (Азнаурова 1988: 90). Суб’єктивна за своїм характером, ця діяльність, разом з тим, відбувається за об’єктивними правилами та культурними нормами (Голод, Шахнарович 1985: 36), що відображають стереотипи оцінки комунікативної ситуації та прогноз її розвитку, типові для членів певної культурної спільноти поняття, знання, уміння та соціальні норми поведінки (Сафаров 1991: 174). Формування культурних норм комунікативної діяльності здійснюється під впливом комунікативного досвіду мовної особистості, який відображається в її свідомості, інтеріоризується, узагальнюється та стає частиною картини світу (Шахнарович, Габ 1991: 72).

Таким чином, художник вільний і одночасно невільний – він / вона не стільки деміург свого задуму, скільки його виконавець, його дійова особа (Тураева 1994: 106). Творча особистість митця формується й багато в чому навіть визначається конкретними суспільними чинниками, поміж яких важливу роль відіграє і фактор гендерної приналежності автора (Азнаурова 1988: 91) – носія певних гендерно детермінованих норм комунікативної поведінки. Ці норми неминуче накладають свій відбиток і на авторські уявлення про літературну

комунікацію, про дотримання тих чи інших правил ведення літературного діалогу. Так, згідно з наявними гендерними стереотипами, жінкам-письменницям притаманне використання дружніх, підтримуючих комунікативних стратегій, тоді як чоловічий комунікативний стиль розглядається як авторитарний та домінуючий (див. Вулф 1992: 144-145; Morris 1998: 59-65;). Як засвідчує здійснений нами аналіз, наведені стереотипні уявлення про специфічні гендерно дистинктивні особливості мовлення мають під собою певні підстави, хоча й ступінь прояву типово “чоловічих” та “жіночих” характеристик у стилі письма конкретного автора може значно різнитися: кожна людина, незалежно від статі, містить чоловіче та жіноче начало в більшій чи меншій мірі (Кон 1981: 53).

Матеріалом для дослідження гендерних рис комунікативного стилю художнього мовлення окремо взятих авторів різної статі нами було обрано романи письменницького подружжя: Ф.С.Фіцджеральда “Tender is the Night” та З.Фіцджеральд “Save Me the Waltz”. Аналіз комунікативного стилю мовних особистостей Ф.С.Фіцджеральда та З.Фіцджеральд здійснюється з опорою на найбільш інформативно значущі, на наш погляд, моменти. Такими, як нам бачиться, виступають особливості реалізації образу автора/оповідача та образу читача. Важлива роль у виявленні особливостей комунікативного стилю досліджуваних письменників відводиться також такому специфічному феномену художніх текстів, як фокалізація, під яким розуміється перспектива представлення ситуацій та подій, перцептивна або концептуальна позиція, в термінах якої вони зображаються (Prince 1987: 31).

Обидва романи написані в класичній манері, де естетичним (ідейним) центром виступає всезнаючий оповідач, що знаходиться поза фабульним простором. Тобто йдеться про об’єктивізовану розповідь, у якій усі герої (в мовленні/оповідача) позначаються формами третьої особи. Аналогічність типу розповіді в аналізованих текстах робить тим більш цікавим зіставлення специфіки використання авторами ідентичних можливостей, що надаються цим різновидом оповідної перспективи.

Правила побудови художніх текстів, де не протиставлений авторові оповідач знаходиться над фабульними подіями, передбачають, що такий оповідач знає все, що відбувається в будь-якій точці фабульного простору та має право вільно переходити від одного персонажа до іншого, забігати наперед та повертатись назад (Долинин 1985: 185). Однак, як відомо, не всі письменники, що обирають цю форму розповіді, в повній мірі наділяють оповідача таким правом, що спостерігається, зокрема, в досліджуваних текстах.

Так, сюжет роману “Tender is the Night” позбавлений лінійної послідовності, хронологія подій порушена: фактично твір починається з другого розділу (зав’язка історії центральних

персонажів роману – Діка Дайвера та Ніколь Уоррен), а перший являє собою своєрідний калейдоскоп бездіяльного життя американців у Європі.

Роман З.Фіцджеральд побудований з дотриманням хронології розвитку подій: ми спостерігаємо становлення особистості головної героїні твору Алабами Беггс, що проходить такі етапи: дитинство, намагання усвідомити власне “я”, одруження, страждання від бездіяльності, спроба реалізувати себе в житті за допомогою балету, криза, спричинена фізичною травмою та смертю батька. Автор/оповідач у романі З.Фіцджеральд не забігає наперед, подаючи ситуацію в її логічному розвитку. Лише деякі натяки дають читачеві можливість зрозуміти, що автор/оповідач обізнаний з майбутніми подіями.

Наслідком порушення лінійного розгортання подій у романі “Tender is the Night” стає ефект об’ємності розповіді, що підкріплюється певним розташуванням різних точок зору на те, що описується: Розмарі, Дік, Ніколь, авторський погляд. Роман З.Фіцджеральд з цих позицій являє собою дещо “пласкішу” оповідь, де текстові події подаються хронологічно послідовно та зображаються з двох основних позицій: авторської та точки зору головної героїні Алабами.

На перший погляд, презентація Ф.С.Фіцджеральдом текстових подій виглядає більш об’єктивно, з залученням різноманітних, часом суперечливих поглядів. Насправді ж у романі “Tender is the Night” чітко прослідковується авторська концепція. Як зазначає Н.Анастасєв (1983: 21), автор з самого початку коригує різні точки зору на текстові події та на головного героя. Наприклад: *Rosemary envied them their fun, imagining a life of leisure unlike her own. She knew little of leisure but she had the respect for it of those who have never had it. She thought of it as a resting, without realizing that the Divers were as far from relaxing as she was herself* (TN, 126). Зображаючи захоплення Розмарі подружжям Дайверів та їхнім безтурботним життям, автор додає власний коментар, кидаючи читачеві першу підказку про те, що не все так благополучно у Діка та Ніколь, як це видається. Частотне “вклинювання” авторських коментарів у романі “Tender is the Night” не лише задає напрямки інтерпретації тексту, а й окреслює відчутне авторське ставлення до зображуваного.

З.Фіцджеральд не виявляє очевидної схильності до чіткої розстановки акцентів у тексті. Окремі авторські роздуми в романі виявляються настільки туманними та незрозумілими, що вони можуть, скоріше, спантеличити читачів, аніж допомогти їм. Персонажі твору “Tender is the Night” приходять до свого логічного кінця під дією передбачуваних сил, “які можна пояснити, навіть якщо їх неможливо уникнути” (Gordon 1991: XX). У З.Фіцджеральд світ занадто хаотичний та невпорядкований, у ньому переплітаються мрії, випадковості, незавершеність, зв’язки між різними елементами позначаються лише натяком або ж взагалі не пояснюються (там само). У своєму романі письменниця широко послуговується сюрреалістичним підходом,

сполучаючи несполучуване, нагромаджуючи несподівані елементи. Наприклад: *Yellow roses she bought with her money like Empire satin brocade, [...] a bowl of nasturtiums like beaten brass, anemones pieced out of wash material, and malignant parrot tulips scratching the air with their jagged barbs. [...] She gave Madame [...] threatening sprays of gladioli, and the soft, even purr of black tulips. She bought flowers like salads and flowers like froots, jonquils and narcissus, poppies and ragged robins, and flowers with the brilliant carnivorous qualities of Van Gogh* (SMW, 130). Під пером З.Фіцджеральд квіти вмить перетворюються на дорогу тканину (*Empire satin brocade*), чеканну мідь (*beaten brass*) або ж на звичайну мийку (*wash material*); зловісну істоту (*malignant*), що шкрябає колючками повітря (*scratching the air with their jagged barbs*), сповнені загрози пагони (*threatening sprays*) чи миле спокійне помуркування (*soft even purr*). Так само несподівано квіти можуть ставати схожим на салати (*like salads*) та фрукти (*like froots*). Подібний підхід ілюструє емоціональне, асоціативне бачення письменницею дійсності, унеможливорює категоричність оцінки зображуваного та нав'язування авторської позиції. Чичачеві пропонується, радше, емоціональна, ніж раціональна інтерпретація світу. Таким чином, з точки зору особливостей образу автора як одного з учасників текстової комунікації роман З.Фіцджеральд більше відповідає традиційним уявленням про “жіночий” комунікативний стиль художнього писемного мовлення. Такому стилю не притаманна самовпевненість та тиск авторського “Я”, оскільки він апелює до серця, а не розуму читача (Вулф 1992: 144).

Разом з тим, в обох досліджуваних романах помітна така типово “чоловіча” риса, як схильність до узагальнень та абстрагування, зокрема, стосовно представників різних статей. Так, Ф.С.Фіцджеральд неодноразово звертається до проблеми “жіночого”, даючи своє тлумачення особливостям жіночої поведінки. Наприклад: *Attractive women of nineteen and of twenty-nine are alike in their breezy confidence; on the contrary, the exigent womb of the twenties does not pull the outside world centripetally around itself. The former are ages of insolence, comparable the one to a young cadet, the other to a fighter strutting after combat* (TN, 312). У цих роздумах письменника відчувається деяка упередженість стосовно жінок. Авторський сарказм щодо поведінки привабливих жінок різного віку передається як за допомогою використання емоціонально навантаженого виразу “вимоглива утроба” (*exigent womb*), так і завдяки порівнянню 19-річних жінок з юним кадетом (*young cadet*), що ще не був у бою, а 29-річних – з борцем, що відчуває самовдоволення після виграного поєдинку (*a fighter strutting after combat*). Подібні упереджені коментарі про жінок – досить характерне явище в романі “Tender is the Night”.

У романі З.Фіцджеральд спостерігаємо аналогічні спроби проникнути в “чоловічу” суть. Наприклад: *Men never seem to become the things they do, like women, but belong to their own*

philosophic interpretation of their actions (SMW, 110). Жінки бачаться авторці більш реалістичними в оцінці своєї сутності, їхнє саморозуміння прямо пов'язується з їхніми діями та поведінкою (*become the things they do*), тоді як представники протилежної статі схильні уявляти себе такими, якими б вони хотіли себе бачити (*their own philosophic interpretation of their actions*). У романі "Save Me the Waltz" зустрічається й багато інших прикладів філософських роздумів: стосовно особливостей людських стосунків, виховання дітей, суті жінки та її ролі в суспільстві. На думку Мері Гордон, дослідниці творчості З.Фіцджеральда, текст роману "просто нашпигований різними афоризмами, як твір неокласициста XVIII сторіччя" (Gordon 1991: XXIV).

Образ автора/оповідача, що знаходить своє мовне втілення в тексті, виступає вагомою, проте не єдиною складовою частиною комунікативного стилю мовної особистості письменника. Важливу роль у донесенні авторських ідей та ціннісних установок до адресата відіграє текстовий посередник у спілкуванні автора з читацькою аудиторією – персонаж художнього тексту. Значущість цієї ланки художньої комунікації полягає в тому, що літературний персонаж несе на собі основне інформаційне навантаження твору (Данилко 1987: 6). Потребою максимальної адекватності відображення авторського бачення світу і диктується, очевидно, схильність письменників наділяти головних персонажів-фокалізаторів текстів гендерними характеристиками, аналогічними власним.

У романі "Tender is the Night" основними внутрішньотекстовими фокалізаторами виступають три персонажі роману: Розмарі Хойт, Дік Дайвер та Ніколь Уоррен. На перший погляд, маємо кількісне переважання персонажів-фокалізаторів жінок. Проте при ближчому розгляді виявляється, що і Розмарі, і Ніколь використовуються автором лише як допоміжний засіб зображення морального краху основного героя роману – Діка Дайвера. Ніколь – психічно хвора дружина Діка – слугує джерелом викачування життєвих сил із чоловіка, що одночасно є і її лікарем. Розмарі ж приводить у рух механізми, які допомагають руйнації Річарда Дайвера (детальний аналіз роману див. Молчанова 1988: 120-150). Таким чином, образи Розмарі та Ніколь, як і інших, другорядніших персояів, відіграють лише більшу чи меншу фонову роль. А в фокусі незмінно залишається один герой – Дік Дайвер (Анастасьєв 1983: 22). Проблеми, що піднімаються в романі, вимагають для свого відображення саме чоловічого персонажа та фокалізатора, оскільки вони є складовою частиною, скоріше, чоловічого світу. Образ Діка Дайвера використовується автором, зокрема, як спосіб висловитись з приводу такої злободенної для Ф.С.Фіцджеральда соціально значущої проблеми, як влада грошей над людиною – проблеми, що наскрізно проходить через усю творчість письменника (див. Анастасьєв 1983: 7-8; Колегаєва 1977: 20; Молчанова 1988: 126, 136). Наприклад: *Watching his father's struggles in*

poor parishes had wedded a desire for money to an essentially unacquisitive nature. It was not a healthy necessity for security – he had never felt more sure of himself, more thoroughly his own man, than at the time of his marriage to Nicole. Yet he had been swallowed up like a gigolo, and somehow permitted his arsenal to be locked up in the Warren safety-deposit vaults (TN, 227). Автор намагається донести до читача думку про те, що Дік Дайвер, одружившись із багатою спадкоємицею Ніколь Уоррен, потрапив у кабалу до уорренівських мільйонів. Залежність Діка відображається за допомогою образу жиголо (жиголо – платний партнер по танцям чи коханець, як правило, багатих та немолодих жінок (CCELD: 611)). Ємність цієї характеристики додатково посилюється за допомогою метафоричних виразів, що підкреслюють несвободу Діка, його приналежність до уорренівської власності: його проковтнули (*he had been swallowed*), його арсенал (під яким, очевидно, мається на увазі свобода) замкнули в уорренівських сейфах (*he [...] permitted his arsenal to be locked up in the Warren safety-deposit vaults*).

Проблема моральної свободи та залежності людини, яку втілює автор за допомогою образу Діка Дайвера, теж, як нам бачиться, належить до традиційно “чоловічих”. Хоча у фіналі роману, як відомо, Дік Дайвер зазнає морального банкрутства, автор не засуджує його навіть у негативних проявах, намагаючись знайти виправдання вчинкам героя. Формулюючи ідею роману, Ф.С.Фіцджеральд писав, що твір має “зобразити ідеаліста по природі, праведника, який не відбувся, який в різних обставинах поступається нормам та уявленням буржуазної верхівки... Його крах визначається не безхарактерністю, а справді трагічними факторами, внутрішніми суперечностями ідеаліста та компромісами, які нав’язують герою обставини” (цит. за: Зверев 1993: 486). Дослідники (див. Анастасьєв 1983: 23-28; Молчанова 1988: 121-122, 128-130) відмічають близькість життєвих позицій головного героя роману та самого письменника. Варто згадати, що під кінець життєвого шляху (в 1936 році) Ф.С.Фіцджеральд опублікував автобіографічні нариси, давши їм символічну назву “The Crack-up” (крах). Враховуючи зазначені моменти, можемо стверджувати, що автор обирає Діка Дайвера рупором своїх поглядів на світ, акцентуючи увагу читача на значущих для себе моментах через посередництво цього персонажа-фокалізатора.

Деяку іншу картину спостерігаємо в романі З.Фіцджеральд. Проблема, якій присвячено твір, не є втіленням стереотипно “жіночих” інтересів: тут поєднується “чоловіча” амбітність, пошук власної особистості з тим фактом, що цією особистістю є жінка, яка гостро відчуває суспільний тиск маскулінічних цінностей. Не дивно, що головною героїнею та основним фокалізатором у тексті виступає персонаж жіночої статі. Лише давши читачеві змогу зануритись в життєві колізії та почуття людини, що на собі відчула оманливий вплив та

несправедливість соціальних гендерних стереотипів, можна донести до нього/неї всю складність та гостроту проблеми.

Становлення особистості головної героїні роману Алабами Беггс відбувається під впливом її спостережень за батьками та висновків стосовно їхніх соціальних ролей. Фігура батька є визначальною у формуванні світоглядних позицій дівчини. Позитивні характеристики, якими наділяє Алабама батька, задаються на самому початку роману за допомогою образу фортеці, з якою асоціюється суддя Беггс: *He was a living fortress* (SMW, 9). Залучення метафоричного бачення батька як фортеці сприяє створенню образу могутньої впливової людини з твердими переконаннями та чіткими моральними принципами. Однак нам тут вбачається й інший смисл, який, можливо, і цілком випадково асоціюється з цим образом: фортеця як середньовічна реалія може уособлювати застарілі патріархальні стереотипи, в тому числі й традиційні погляди на соціальні ролі чоловіків та жінок. Виступаючи важливою суспільною фігурою, суддя Беггс відіграє головну роль і у власній сім'ї: під його впливом формуються не лише особистості його дочок, а й навіть дружини: *Alabama's father was a wise man. Alone his preference in women had created Millie and the girls* (SMW, 28). Експліцитно висловлюється захоплення мудрістю судді Беггса (*Alabama's father was a wise man*). Однак наступне речення, де йдеться про насадження батьком власних поглядів родині (*Alone his preference in women had created Millie and the girls*), не стільки підтверджує думку попереднього, скільки суперечить їй, викликаючи деякий сумнів щодо щирості вираженої перед цим позитивної характеристики.

Матір, з точки зору Алабами, відіграє досить незначну роль у сім'ї. Наприклад: *Austin couldn't have died or got sick with three children and no money and an election next fall and his insurance and his living according to law, but Millie, by being a less closely knit thread in the pattern felt that she could have* (SMW, 16). Другорядність ролі матері підкреслюється порівнянням з ниткою, що не дуже міцно тримається в загальному полотні візерунку сім'ї (*a less closely knit thread in the pattern*), її втрата була б не настільки відчутною для родини, як смерть батька. Подібні гендерно навантажені сигнали розкидані по всьому тексту роману.

Значна увага до гендерних характеристик та соціальних ролей персонажів свідчить не лише про важливість цього аспекту для авторки роману. Розмежування персонажів за гендерними ознаками несе вагоме смислове навантаження в цьому художньому творі. Батько Алабами, суддя Беггс, уособлює ті соціально значущі характеристики, на які прагне рівнятись дівчина. Авторська оцінка помилкової гендерної ідентичності героїні виражається у властивій З.Фіцджеральд метафоричній формі. *The girl had been filled with no interpretation of herself, having been born so late in the life of her parents that humanity had already disassociated itself from*

*their intimate consciousness and childhood became more of a concept than the child. She wants to be told what she is like, being too young to know that she is like nothing at all and will fill out her skeleton with what she gives off, as a general might reconstruct a battle following the advances of his forces with bright-colored pins. She does not know that what effort she makes will become herself. It was much later that the child, Alabama, came to realize that the bones of her father could indicate only her limitations (SMW, 11). Прагнення Алабами реалізувати власні амбіції, рівняючись на чоловічі цінності, порівнюється з кістяком (*skeleton*), який не може існувати сам по собі, а потребує плоті, що його зв'язує та наповнює (*fill out*). Цією плоттю виступають, очевидно, недооцінені дівчиною жіночі характеристики, як то схильність до самопожертви, здатність “віддавати себе” (*what she gives off*). В кінці кінців виявляється, що не заповнений плоттю кістяк (“чоловічі” ідеали?) спроможний лише стримувати розвиток особистості Алабами (*the bones of her father could indicate only her limitations*). По мірі того, як Алабама приходять до таких висновків через життєві пошуки себе, батько старіє та втрачає сили. Досить символічно в кінці роману суддя Беггс на смертному одрі порівнюється з безпорадною дитиною (*the nurse moved about the room as if her father were a child*). Поступово рушаються помилкові життєві ідеали головної героїні роману, яка, з втратою батька, що все життя слугував опорою, взірцем та втіленням визначальних ціннісних орієнтацій, вимушена, по суті, починати вчитися жити повному в досить зрілому віці. В думках Алабами, озвучених автором/оповідачем – *It wasn't easy to be a goddess away from Olympus* (SMW, 189)), звучить гіркота та образа, викликана недосяжністю для жінок тих соціальних позицій, що доступні чоловікам.*

Таким чином, спостерігається своєрідна паралель кінцівок двох романів: моральний крах Діка Дайвера vs крах життєвих ідеалів Алабами Беггс. Проте поставлені в творах проблеми вирішуються на різному життєвому матеріалі і доносяться до читача за допомогою гендерно дистинктивних персонажів-фокалізаторів, що втілюють різні життєві інтереси. Очевидно, гендерні характеристики авторів певним чином обумовлюють коло значущих для них проблем, які, в свою чергу потребують для своєї повноцінної реалізації в художньому тексті використання персонажів тієї чи іншої статі. Спрямовуючи увагу читача на ті моменти, що є значущими для письменників як мовних особистостей, такі персонажі відіграють вагомую роль у авторському спілкуванні з читацькою аудиторією, а від правдивості й переконливості зображення цих персонажів значним чином залежить сприйняття твору адресатом. Цілком логічно, що письменникам значно легше створити такий аутентичний образ, не перевтілюючись в особу іншої статі. У випадку ж роману “*Save Me the Waltz*” адекватне відображення піднятої проблеми взагалі неможливе за допомогою персонажа-чоловіка.

У світлі комунікативного підходу до тексту визначається рівне право на мовленнєво-мисленнєву активність не лише автора (адресанта), але й адресата (читача, слухача). Специфіка комунікативної картини світу письменника значною мірою проявляється в його / її уявленні про значущого партнера по текстовій комунікації, в конструюванні образу гіпотетичного читача за допомогою спеціалізованих та неспеціалізованих сигналів адресованості (див. Вороб'єва 1993: 150-156; Vorobyova 1996: 168-169).

Одним із можливих засобів матеріального відображення образу читача в авторському мовленні виступає прономінальне включення адресата в літературний текст (Данилко 1987: 8). Досліджувані романи містять різні види займенників, що ідентифікують ймовірного адресата: особові й присвійні займенники 1-ої особи множини (*we, our, us*), а також особові, присвійні та зворотні займенники 2-ої особи (*you, your, yourself*).

Кількість і значення прономінальних засобів адресації досить неоднакові в обох текстах. У романі З.Фіцджеральд "Save Me the Waltz" зазначені засоби виявились не лише більш кількісними, а й семантично різноманітнішими за відповідні мовні одиниці в романі "Tender is the Night". Так, займенники "*you (your, yourself)*" зустрічаються в першому з вказаних творів 46 разів, у другому – 8 разів. При цьому у романі З.Фіцджеральд значення цих займенників сприймається по-різному в залежності від ситуації. Займенник "*you*" може заміщувати персонаж тексту в значенні "*he/she/they*", коли йдеться про відображення ситуацій, знайомих лише героям твору й значущим лише для них. Наприклад: *She invented a trick: you must pull your spirit against the forward motions of the body and that gave you the tenebrous dignity and economy of effort known as style* (SMW, 120). В даному випадку займенник "*you*" вживається для передачі суто особистісного досвіду Алабами, що навчається танцям, тому він стосується лише самої героїні та може прирівнюватись до займенника "*she*".

Зустрічаються й випадки використання займенника "*you*" для явної ідентифікації ймовірного співбесідника у складі звертання. Наприклад: *The limits of Dickie's activities stopped at the borders of moral, social and romantic independence, so you can well imagine that her scope was not a small one* (SMW, 60). У результаті включення подібних виразів до авторського мовлення виникає ефект безпосереднього діалогу з читачем, що посилюється й за рахунок змісту речення, до якого входить звертання: обговорення досить вільної поведінки персонажа. В іншому реченні – *[...] and the orchestra would play that thing that goes "um-ah-um" – you know – the one Vincent Youmans wrote [...]* (SMW, 60) – авторка/оповідач відкрито апелює до спільних з читачем знань про американську музику, підкреслюючи близькість знайомства з адресатом, його/її приналежність до аналогічного часового й культурного середовища. Навіть у випадках, коли займенник "*you*" має досить формальне значення, що прирівнюється до займенника

“everyone”, в романі З.Фіцджеральд виникає враження причетності читача до текстових подій. Наприклад: *The frescoes were finished: this was a new, more personal David on exhibit. You heard his name in bank lobbies and in the Ritz Bar, which was proof that people were saying it in other places* (SMW, 95). В цьому реченні займенник “you” може стосуватися будь-кого, включаючи у розповідь, крім персонажів, необмежене коло осіб.

У романі “Tender is the Night” вживання займенника “you/your” носить більш формальний характер. Наприклад: *There were now no more plans than if Dick had arbitrary made some indissoluble mixture, with atoms joined and inseparable; you could throw it all out but never again could they fit back* (TN: 182). Оскільки в цьому реченні йдеться про досить специфічний досвід (приготування хімічного розчину), що не передбачає причетність до нього широкого кола осіб і який стосується особисто Діка Дайвера, то займенник “you” в даному випадку може означати “he” (він). Найчастіше ж у романі Ф.С.Фіцджеральда зустрічаємо вживання зазначеного займенника в реченнях, зміст яких носить узагальнюючий абстрактний характер. Наприклад: *Well, you never knew how much space you occupied in people’s lives* (TN, 234). В цьому випадку займенник “you”, що стосується усіх людей, може прирівнюватись до займенника “one”. У тексті роману “Tender is the Night” не було виявлено випадків вживання займенників “you/your/yourself” як сигналу безпосередньої причетності читача до текстової дійсності.

Кількісні показники використання займенника 1-ої особи множини практично не розходяться в обох творах: 15 прикладів у романі “Tender is the Night” проти 11 прикладів у “Save Me the Waltz” при дещо меншому обсязі останнього твору. Однак у якісному плані вживання вказаних займенників двома досліджуваними авторами спостерігаються певні відмінності. З.Фіцджеральд використовує займенники “we/us/our” у двох основних значеннях. По-перше, коли висловлюються загальні істини, що стосуються людей в цілому, де займенник “we” виступає еквівалентом слова “people” (люди). Наприклад: *That Alabama and David would never sense the beat of any other pulse half so exactly, since we can only recognize in other environments what we have grown familiar with in our own, played no part in their expectations* (SMW, 71). По-друге, коли авторське “ми” поширюється на близьких за певними параметрами осіб. Наприклад: *The pink flare from the streetlights tinted the canopy scalloping of the trees to liquid bronze: those lights are one of the reasons why the hearts of Americans bump spasmodically at the mention of France: they are identical with the circus flares of our youth* (SMW, 102). Вживання авторською/оповідачем виразу “*наша молодість*” апелює до спільного з читачем життєвого досвіду, однакових вікових характеристик. Включення такого “*наш*” до авторського мовлення сприяє його інтимізації, створенню ефекту близькості й взаєморозуміння між адресантом та адресатом текстової комунікації.

В одному випадку займенник “*mi*” в контексті всього роману можна розглядати як еквівалент іменника “жінки”. Наприклад: *Always [...] we will have to seek some perspective on ourselves, some link between ourselves and all the values more permanent than us of which we have felt the existence by placing ourselves in our father's setting* (SMW, 196). Таким чином, до кола знайомих авторка залучає не лише сучасників взагалі, а й тих, хто має аналогічний з нею гендерний досвід.

В романі романі “*Tender is the Night*” вживання займенника 1-ої особи множини в авторському мовленні обмежується лише значенням, еквівалентним іменнику “*people*”. Наприклад: *Similarly we are seldom sorry for those who need and crave our pity – we reserve this for those, who by other means, make us exercise the abstract function of pity* (TN, 119). Вираження так званих “загальних істин” у таких реченнях обумовлює загальність значення суб’єкта дії в них. Іноді узагальненість підкреслюється за рахунок розміщення іменника “*people*” поруч із займенником “*we*”. Наприклад: *Often people display a curious respect for a man drunk. [...] Of course we make him pay afterward for his moment of superiority, his moment of impressiveness* (TN, 134). Вживання займенника “*we*” = “*people*” у романі Ф.С.Фіцджеральда окреслює текстову комунікацію, що здійснюється на засадах партнерства, спільності поглядів адресанта та адресата, у стосунках яких, проте, не спостерігається особливої близькості.

Посиленню діалогічності аналізованих текстів сприяє залучення авторами різних розмовних формул (*of course, certainly, sure, yes, no, well*), кількість яких виявилась дещо більшою в романі “*Save Me the Waltz*”: 11 прикладів проти 6 прикладів у романі романі “*Tender is the Night*”. Наприклад: *People said she had slept with a Negro. Miss Douglas, now was a different proposition. She was English. You couldn't tell whom she slept with. [...] Of course she had money, which makes sleeping considerably more discreet* (SMW, 100). Вираз “*of course*” в даному реченні разом зі змістом інформації, що повідомляється (хто з ким спить), сприяє створенню ефекту невимушеної довірливої розмови. Змістовий бік авторського мовлення, як видно, відіграє не останню роль у текстовому діалозі автора з читачем. В зв’язку з цим необхідно зауважити, що повідомлення інтимних особистісних деталей не характерне для роману Ф.С.Фіцджеральда, тоді як З.Фіцджеральд зрідка вдається до такого прийому.

Інші мовні засоби параметризації уявного партнера по текстовій комунікації (окличні та запитальні речення, парантези та ін.) в аналізованих текстах суттєво не різняться за кількісними показниками. Разом з тим, необхідно відмітити, що парантези в романі Ф.С.Фіцджеральда вирізняються більш раціональним характером, пояснюючи незрозумілі читачеві речі або даючи коментар певним текстовим подіям чи вчинкам персонажів. Парантези

ж З.Фіцджеральд носять більш душевний характер, нерідко являючи собою включення досить зворушливих деталей.

Отже, дослідження романів романі “Tender is the Night” Ф.С.Фіцджеральда та “Save Me the Waltz” З.Фіцджеральд виявило певні відмінності в комунікативному стилі художнього мовлення авторів. У романі “Save Me the Waltz” прослідковується тенденція до конструювання текстової комунікації як спілкування не просто рівноправних, а й досить близьких партнерів. Такий ефект створюється за рахунок використання авторкою дружніх комунікативних стратегій: відсутності тиску авторського “Я” завдяки уникненню категоричності та остаточних оцінок, асоціативності й метафоричності манери письма; прямих звертань до читача, апеляції до спільного з адресатом життєвого досвіду; широкого використання розмовних формул, окличних та запитальних речень; включення особистісних, іноді досить інтимних і зворушливих подробиць. Донесення авторського задуму до читача здійснюється через посередництво персонажа-фокалізатора жіночої статі, наділеного своєрідною комбінацією “жіночих” та “чоловічих” рис.

Ф.С.Фіцджеральд постає в романі “Tender is the Night” як мовна особистість, яка поважає права партнера по комунікації, розділяє спільні з ним/нею погляди, що підкреслюється частим вживанням займенника “we”; стимулює його/її до діалогу за допомогою запитань, окличних речень, розмовних формул, однак, не виявляє ознак близького знайомства з адресатом та проявляє твердість й наполегливість у донесенні до читача власної ідейної позиції, вносячи певні корективи в погляди фокалізаторів на текстові події. Основним фокалізатором тексту виступає персонаж чоловік.

При цьому обидва автори виявляють типово “чоловічу” схильність до абстрактних роздумів та узагальнень.

ЛІТЕРАТУРА

- Азнаурова Э.С. (1988). Прагматика художественного слова. – Ташкент: ФАН УзССР.
- Анастасьев Н. (1983). По обе стороны рая // F.S.Fitzgerald. Tender is the Night. – М.: Радуга. – С. 7-28.
- Воробьева О.П. (1993). Текстовые категории и фактор адресата. – К.: Вища школа.
- Вулф В. (1992). Своя комната // Эти загадочные англичанки ...: Пер. с англ. Н.Бушмановой. – М.: Прогресс. – С. 78-87.
- Голод В.И., Шахнарович А.М. (1985). Коммуникативные и когнитивные аспекты текста как единицы речевой деятельности // Коммуникативные аспекты языка: Сб. науч. трудов МГПИИЯ. – М.: МГПИИЯ. – Вып. 252. – С. 33-43.
- Данилко М.И. (1987). Композиционно-речевые средства создания абсолютной антропоцентричности художественного текста (на материале вводного абзаца англоязычной короткой прозы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Одесса.
- Долинин К.А. (1985). Интерпретация текста (французский язык). – М.: Просвещение.

Зверев А. (1993). Комментарии // Ф.С.Фицджеральд. Ночь нежна. Последний магнат: Пер. с англ. Е.Калашниковой, О.Сороки. – К.: Украина.

Колегаева И.М. (1977). Язык романов Ф.С.Фицджеральда: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Одесса.

Кон И.С. (1981). Психология половых различий // Вопр. психологии. – № 2. – С. 47-57.

Молчанова Г.Г. (1988). Семантика художественного текста (импликативные аспекты коммуникации). – Ташкент: ФАН УзССР.

Сафаров Ш. (1991). К методологии межъязыкового сопоставления дискурсивных образований // Текст в коммуникации. – М.: АН СССР, Ин-т языкознания. – С. 169-177.

Шахнарович А.М., Габ М.А. (1991). Прагматика текста: психолингвистический подход // Текст в коммуникации. – М.: АН СССР, Ин-т языкознания. – С. 68-81.

Тураева З.Я. (1994). Лингвистика текста и категория модальности // Вопр. языкознания. – № 3. – С. 105-114.

Gordon M. (1991). Introduction // Z.Fitzgerald. The Collected Writings. – L.: Little, Brown and Co. – P. XV-XXVII.

Morris P. (1998). Literature and Feminism. – Oxford: Blackwell Publishers.

Vorobyova O.P. (1996). Linguistic Signals of Addressee-Orientedness in the Source and Target Literary Text: A Comparative Study // CLS 32 The Parasession on Theory and Data in Linguistics. – Chicago: Chicago Univ. Press. – P. 165-175.

ДОВІДНИКИ

SCELD (1987). Collins Cobuild English Learner's Dictionary. – L.: Harper Collins Publishers.

Prince G. (1987). Dictionary of Narratology. – Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

SMW (1991). Z.Fitzgerald. Save Me the Waltz // Z.Fitzgerald. The Collected Writings. – L.: Little, Brown and Co, 1991. – P. 1-196.

TN (1983). Tender is the Night. – М.: Радуга.