

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ІЗМАЇЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Кафедра англійської філології та світової літератури

**ЛІНГВІСТИЧНІ ПАТЕРНИ АНГЛОМОВНОГО
ХУДОЖНЬОГО ПСИХОНАРАТИВУ
(на матеріалі романів Ф. С. Фіцджеральда
«Великий Гетсбі» та «Ніч лагідна»)**

Кваліфікаційна робота
здобувача освітнього ступеня «магістр»
61І групи факультету української
мови та іноземної філології
спеціальності: 014 Середня освіта
предметної спеціальності: 014.021
Англійська мова та зарубіжна література
освітньої програми: Середня освіта:
англійська мова та зарубіжна література
Дроздової Ірини Василівни
Керівник к.філол.н., доц. Олейнікова Г.О.
Рецензент: к.філол.н., доц. Шавловська Т.С.

Робота допущена до захисту
на засіданні кафедри англійської філології
та світової літератури

протокол № _____ від « ____ »
_____ 20 ____ р.

Завідувач кафедри

(підпис) _____ (прізвище, ініціали)

Робота пройшла публічний
захист на відкритому засіданні
ЕК

« ____ » _____ 20 ____ р.

Оцінка _____
(за стобальною шкалою) _____ (за традиційною шкалою)

Голова ЕК

(підпис) _____ (прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. ДИСКУРСИВНА ПРИРОДА НАРАТИВУ: КАТЕГОРІЇ, ФУНКЦІЇ, МЕТОДИ.....	8
1.1. Літературний наратив як складова художнього дискурсу.....	8
1.2. Інтегративна методика дискурс-аналізу	16
1.3. Метод психолінгвістичного аналізу тексту.....	23
РОЗДІЛ II. ЛІНГВІСТИЧНІ ПАТЕРНИ ХУДОЖНЬОГО ПСИХОНАРАТИВУ В РОМАНАХ Ф. С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА.....	29
2.1. Автобіографічна основа психонаративу в романах Ф.С. Фіцджералда в контексті колізій творчого дуету з З. Сейєр.....	29
2.2. Лінгвістичні патерни художнього психонаративу в описах портрета, плаката, фотографії в романах Ф. С. Фіцджеральда.....	39
2.3. Метафора як провідний засіб експлікації емоцій в романах Ф. С. Фіцджеральда.....	51
РОЗДІЛ III. МЕТОДИЧНІ РОЗРОБКИ АНАЛІЗУ ПСИХОНАРАТИВУ В РОМАНАХ Ф.С. ФІЦДЖЕРАЛДА В ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ	62
3.1. Дискурс-аналіз уривка роману Ф.С. Фіцджеральда «Ніч лагідна».	62
3.2. Психолінгвістичний аналіз уривка роману Ф.С. Фіцджералда «Великий Гетсбі».....	65
3.3. Психонаративні стратегії вербалізації стану афекту в романі Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі».....	68
ВИСНОВКИ.....	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	78

ВСТУП

Актуальність дослідження. Попередні дослідження особливостей англomовного художнього психонаративу ХХ ст. продемонстрували, що «психологічний роман як художнє явище займає важливе місце в літературі завдяки своїй здатності глибоко досліджувати внутрішній світ персонажів, їхні емоції, думки, мотиви та конфлікти. Цей жанр надає можливість читачам зануритися в психологічні нюанси людського буття, що робить його особливо значущим для розуміння складної природи людських взаємовідносин і особистісного розвитку. Він має великий вплив на літературу, оскільки він дозволяє глибоко проникнути в людську природу, зрозуміти мотиви та поведінку людей, сприяє розвитку емпатії та усвідомленню складності людського існування. Психологічний роман також відіграє важливу роль у розвитку інших жанрів літератури, привносячи елементи глибокого психологічного аналізу в наративні структури. Лінгвістичні характеристики психонаративу будуються на певних дискурсивних стратегіях і техніках, зокрема доборі певного лінгвістичного інструментарію для експлікації емоційного стану персонажів. Незважаючи на підвищений інтерес філологів до цієї теми, багато аспектів залишаються недостатньо висвітленими» [31, с. 117].

Ступінь вивченості проблеми. Психонаратив як дискурсивне явище будується на стику різних дисциплін: психології та лінгвістики. Фахівці у галузі психології емоцій (П. Екман, Р. Плутчик, К.Є Ізард і ін.) по-різному вибудовують парадигму базових емоцій: любов, страх, злість, щастя, смуток (Р. Strazny); гнів, страх, відраза, сум, радість (П. Екман); гнів-страх, схвалення-відраза, радість-зневіра, очікування-поди (Р. Плутчик); інтерес-хвилювання, радість-горе/страждання, гнів, відраза/презирство, страх, подив, сором, провина (К.Є Ізард) [24]. Значний внесок у розвиток лінгвістики тексту та теорії дискурсу внесли Е. Бенвеніста, Т.А. ван Дейк, З. Харріс, Р.-А.

Богранд, В. Дресслер, Дж.Д. Йохансен, О'Нейлл, К.І. Сміт, М. Стаббс, Д. Шиффрін та ін. Провідний український дослідник-германіст Іван Бехта констатує: «Визначення поняття дискурс асоціюється з координатами його інтерпретації (М. Стаббс, Д. Шиффрін): *формальною* (дискурс – мова вище рівня речення, форма), *функціональною* (дискурс – будь-яке використання мови, функція), *ситуативною* (дискурс – висловлення, взаємодія форми та функції). Структурно дискурс складається з двох компонентів: лінгвального (формує мовні одиниці – словоформи і речення) і екстралінгвального (відбиває ситуацію, спирається на прагматичний, соціокультурний та інші чинники)» [22, с. 9]. Типологізація дискурсів відбувається за його жанровими ознаками: економічний, науковий, політичний, релігійний, рекламний, публіцистичний художній тощо.

Мета кваліфікаційної роботи – вивчити теоретичні аспекти лінгвістичних патернів психонаративу з їх аналізом у практичній площині на матеріалі романів Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» та «Ніч лагідна».

Реалізація мети обумовила розв'язання таких **завдань**:

- дослідити дискурсивну природу наративу: категорії, функції, методи;
- проаналізувати лінгвістичні патерни художнього психонаративу в описах портрета, плаката, фотографії в романах Ф. С. Фіцджеральда;
- охарактеризувати авторську метафору як провідний засіб експлікації емоцій в романах Ф. С. Фіцджеральда;
- презентувати технології застосування методів психонаративного аналізу англomовного дискурсу в профільній школі.

Предмет дослідження – лінгвістичні засоби психонаративу в репрезентації емоцій у художній творчості.

Об'єкт дослідження – способи вербалізації емоцій в мовленнєвих характеристиках персонажів романів Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» та «Ніч лагідна».

Методи дослідження. При написанні кваліфікаційної роботи я спиралася на методи наративного аналізу, дискурс-аналізу та метод психолінгвістичного аналізу тексту.

Наративний аналіз належить до феноменологічних методів вивчення тексту і мови, де заведено не трактувати мову як об'єкт або річ, а прагнути розкрити суб'єкта, який розмовляє, з усіма випадковостями, що мають сенс, і порушеннями цілісності.

Дискурс-аналіз фокусується на дослідженні вираження думки в мові та в мовленнєвих практиках, що орієнтоване на досягнення цілісної структури тих чи інших мовленнєвих висловлювань або тексту.

Метод психолінгвістичного аналізу тексту заснований на аналізі емотивної лексики (лексичної тональності) з фокусом уваги на досвіді внутрішніх переживань персонажем-наратором психотравматичних подій.

Практична цінність дослідження. Результати проведеного дослідження можуть використовуватися при відпрацюванні технологій застосування методів психонаративного аналізу англomовного дискурсу в профільній школі. Психонаративний аналіз тексту базується на міждисциплінарному підході, оскільки поєднує знання з літературознавства, психології та мовознавства, що робить навчання більш цілісним і цікавим.

Апробація результатів дослідження. Результати проведеного дослідження були апробовані на студентській науково-практичній конференції «Пріоритетні напрями європейського наукового простору: пошук студента» (Ізмаїл, 2024) та міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки в період глобалізації» (Переяслав, 2024) та відображені у двох публікаціях:

1. Особливості англomовного художнього психонаративу XX ст. // Пріоритетні напрями європейського наукового простору: пошук студента. Вип. 14. Ізмаїл, 2024. С. 117-120.

2. Методи наративного аналізу англомовного художнього дискурсу в профільній школі // Тенденції та перспективи розвитку науки в період глобалізації. Вип. 109 (24). Переяслав, 2024. С. 147-150.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків та Списку використаної літератури. Загальний обсяг – 82 с.

РОЗДІЛ І.

ДИСКУРСИВНА ПРИРОДА НАРАТИВУ: КАТЕГОРІЇ, ФУНКЦІЇ, МЕТОДИ

1.1. Літературний наратив як складова художнього дискурсу

Лінгвістика ХХІ ст., поряд з іншими науками, що звернулися до вивчення людини, розвивається в антропоцентричному ключі. Антропоцентризм як головний принцип нової лінгвістичної парадигми полягає в тому, що людину розглядають як точку відліку в аналізі мовних об'єктів, вивчення яких має здійснюватися з урахуванням їхньої ролі для людини, для вдосконалення її особистості. У тісній єдності з антропоцентризмом перебувають й інші принципи та категорії, які тільки у своїй сукупності визначають ідеологію сучасного мовознавства, що прагне стати наукою про людину в мові та про мову в людині: експансіонізм, текстоцентризм, функціоналізм, експланаторність, семантикоцентризм [10].

Експансіонізм, пов'язаний із розумним розширенням об'єктів лінгвістичної науки, виявляється насамперед у тому, що в поле зору лінгвістики потрапляють нові об'єкти дослідження, а традиційні починають розглядатися з нових позицій. У вивченні літературного наративу виявляються сполученими обидва ці аспекти, оскільки наратив – це одночасно і новий, і старий об'єкт науки про мову. Причиною того, що лінгвістика має звернути особливу увагу на наративи різних типів, є дедалі зростаючий інтерес до людини, життю якої притаманна оповідна цілісність. З лінгвістичною експансією пов'язана і поява нових напрямів дослідження мови, до числа яких належить лінгвістика наративу.

Текстоцентризм – ключове поняття сучасної лінгвістики, оскільки вивчення людини має вестися з опорою на текст. Будь-який текст є середньою ланкою в комунікативній моделі адресант – текст – адресат.

Літературний наратив як оповідний художній текст – активний учасник однієї з найдосконаліших форм комунікації, коли-небудь створених людиною. Незважаючи на те, що лінгвістика вже набула статусу текстової науки, текст ще довго залишатиметься однією з найперспективніших дослідницьких галузей. Художній текст має складну вербальну організацію, невичерпність смислу, тому являє собою вищий рівень філологічного аналізу.

Головна вимога принципу *функціоналізму* – вивчення мови в дії, тобто з урахуванням того, як мовні одиниці беруть участь у формуванні того чи іншого типу тексту. Функція – це зумовлений структурою і семантикою спосіб участі будь-якого елемента мови у створенні тексту-комунікату. З функціоналізмом пов'язане вивчення того механізму, який уможливорює спілкування між письменником і читачем, яке не знає часових і просторових кордонів.

Принцип *експланаторності* спрямований на пояснення фактів мови, з'ясування функціонування мовних об'єктів. При цьому пояснювальність не скасовує описовості, а виступає з нею в єдності. Цей принцип може розумітися і ширше: мова має вивчатися не «в самому собі і для себе», а обов'язково мати вихід на глибше розуміння людини та її світу (зовнішнього і внутрішнього).

Семантикоцентризм означає зосередження уваги на змістовній стороні мови. До кола об'єктів, які вивчає сучасна семантика, входять не тільки окремі слова і речення, а й тексти.

Категоріальний апарат та головні принципи антропологічної парадигми вивчення мови є тією методологічною базою, на якій має будуватися наука про мову загалом і лінгвістика наративу як її складова частина.

Художній текст, у якому розповідається про героїв і події, що відбуваються з ними, є літературним наративом. Це один із найважливіших типів у оповідній цілісності людського життя. В основі вивчення дискурсивної

природи літературного наративу лежить комунікативне розуміння природи словесного мистецтва, художнього тексту, тобто літературна комунікація.

Літературна комунікація – складніший тип спілкування, ніж природна комунікація, що зумовлено письмовою формою повідомлення та його естетичною значущістю. Ускладнення комунікації проявляється у складі учасників спілкування (кількість адресатів-читачів не має обмежень і доти, доки твір читають, увесь час іде в бік збільшення), характері партнерства (комунікативна діяльність автора і читача має опосередкований характер, тобто кожен із комунікантів безпосередньо спілкується з текстом, який завдяки такому посередництву став самостійним інтелектуальним утворенням, здатним до діалогу і з автором, і з читачем.

У літературній комунікації, зазначає N. Fairclough, не відбувається зміни ролей між адресантом і адресатом, виняток становить інтертекстуальний різновид літературної комунікації, в якому письменник, будучи читачем чужих творінь, використовує їхні змістовні компоненти при створенні власних текстів. У художній комунікації відсутня єдність хронотопу, тож текст-комунікат завдяки своїй здатності долати віки й простори забезпечує існування мистецтва слова і, зрештою, людства. Літературна комунікація, порівняно з природною, виявляє меншу залежність від ситуації, що сприяє накопиченню в людей ментального досвіду. У процесі літературної комунікації відбувається передача смислу повідомлення від автора до читача, причому смисл як вихідний момент комунікативної діяльності автора і кінцевий адресата, прагнучи збігатися, не збігаються ніколи, що, однак, не можна вважати комунікативною невдачею. Художній текст є семантично неоднозначним, що зумовлено особливостями прояву в ньому парадигматичних (асоціативних) відносин, які мають суб'єктивну природу [4].

До проявів ускладнення літературної комунікації належить багаторівневість учасників спілкування. Як і всяка міжособистісна

комунікація, – це завжди діалог, взаємодія я та іншого, які на зовнішньотекстовому рівні постають як автор і читач, а на внутрішньотекстовому (наративному) – як оповідач і персонаж. Третім різновидом літературної комунікації, що посідає проміжне становище між зовнішньо- і внутрішньотекстовою, є інтертекстуальна комунікація, акт читання-листа, в якому комунікативні струми рухаються по вертикалі, тобто один письменник, прочитавши твори іншого, стає творцем інтертексту.

Сутність діалогу оповідача і персонажа, тобто наративна комунікація, полягає у взаємодії різних голосів, передусім дискурсу оповідача як представника автора у світі художнього тексту та дискурсів персонажів, тобто «інших» для оповідача. Унаслідок такої взаємодії (перетину, накладання, підпорядкування, опрацювання голосів) художній текст, його мовленнєва структура стає поліфонічною (полімодальною) оповіддю. Оповідна поліфонія (інші терміни – полімодальність оповіді, внутрішня діалогізованість авторського монологу, суб'єктна багатовимірність або перспектива тексту) – «родова риса» літературного наративу, а також риса, що виявляє ступінь майстерності автора у створенні художнього тексту як багатоголосого утворення.

Поліфонія – універсальне явище людської мови, що відіграє особливо важливу роль у конструюванні літературного наративу. Вивчення суб'єктної багатовимірності літературного наративу є однією з методик аналізу художнього тексту як абсолютно антропоцентричної системи, в якій усі три «людські» центри тексту – автор, адресат, людина як тема повідомлення – представлені з найбільшою складністю і повнотою.

Антропоцентрична спрямованість сучасної лінгвістичної парадигми підтримує давній інтерес філології до суб'єктної сфери художнього тексту і сприяє її подальшому вивченню з урахуванням зміненої лінгвістичної ідеології.

Категорії «автора» й «адресата» (модальність, образ автора, авторизація, адресація, засвідченість, точка зору, чужорідність та ін.) і засоби їхнього вираження, що реалізують антиномію я інший (своє чуже, авторське цитоване) на внутрішньому рівні літературної комунікації, є тим лінгвістичним інструментарієм, що робить оповідну поліфонію одним із головних предметів вивчення лінгвістики антропоцентризму [11, с. 45].

У процесі літературної комунікації опосередкований характер діалогу між автором і читачем вимагає від автора створення образу свого наративного заступника, оскільки сам автор на вхід у вигадану реальність художнього тексту не має права. Таким авторським представником, аналогом мовця розмовного дискурсу є оповідач (образ автора), без якого неможливе спілкування між автором і читачем. Автор «обирає» для свого спілкування з читачами оповідача того чи іншого типу, що визначає тип оповіді, який є способом взаємодії оповідача і автора, що стоїть за ним, з читачами.

В історії літератури створено кілька оповідних форм, що розрізняються суб'єктами-оповідачами в рамках традиційного і нетрадиційного наратива. Перший має два різновиди:

- 1) оповідання від 1-ої особи з персоніфікованим оповідачем-оповідачем, який належить до світу тексту і має через це прагматичну вмотивованість;
- 2) оповідання від 3-ї особи з неперсоніфікованим всезнаючим оповідачем-творцем, який не належить світу тексту і має прагматичну невмотивованість. Розквіт третьоособистого наративу припадає на XIX ст.

Нетрадиційне оповідання з неперсоніфікованим, прагматично не вмотивованим оповідачем, який, знаючи все, проте свого всезнання не показує, а, навпаки, намагається бути непомітним, «пропускаючи» на передній план персонажа. Нетрадиційне оповідання лідирує в літературі XX ст. Кожен наступний тип оповіді, не скасовуючи попередніх, розширює можливості художнього мислення й удосконалює процес літературної комунікації.

Будучи посередником між світом персонажів і читачами, оповідач знайомить зовнішньотекстових адресатів художнього тексту з персонажами, передає у різний спосіб їхні мовленнєві та ментальні акти, виносить свої оцінки. Роблячи все це, оповідач виконує різноманітні функції мовця: суб'єкта мовлення, суб'єкта свідомості та суб'єкта спостереження, що у зміненому вигляді успадковуються ним як аналогом мовця. Головною функцією, яку виконує оповідач, є функція суб'єкта мовлення, що виражається в тому, що оповідач «крок за кроком» змальовує події або повідомляє про них читачам, зокрема й про мовленнєву (у широкому сенсі) поведінку персонажів. Про слова і думки персонажа читач, як правило, дізнається від оповідача, тобто з «других вуст». Від форми вторинної комунікації залежить організація мовленнєвої структури твору і зрештою – тип оповіді [44, с. 277].

У художньому тексті, що відображає процес вторинної комунікації, є адресанти двох рангів: персонаж – автор первинного, реально вимовленого мовленнєвого або розумового акту, оповідач – автор вторинного, відтвореного мовленнєвого акту. На відтворений мовленнєвий акт вказують різні мовні засоби: цитатні номінації, метамовні дієслова, вторинні егоцентричні елементи мови, особливе синтаксичне оформлення чужої мови.

Метамовні дієслова, цитатні номінації, егоцентричні елементи мови є наративними універсаліями. Вносячи в дискурс оповідача (цитатні номінації, метамовленнєві засоби, егоцентричні елементи) або персонажа (метамовленнєві дієслова і словосполучення) чужий голос або точку зору, вони не знищують, але розхитують межі між дискурсами оповідача і персонажа. Різноманітні способи передачі чужого мовлення (пряма, непряма тощо), закріплені за тим чи іншим типом оповіді, є типовим граматичним засобом її структурно-сислової організації (типове не означає єдине). Організація оповіді певного типу – найважливіша текстоутворювальна функція прямого, непрямого та невластно-прямого мовлення. Категорії

«автора» та «адресата» (модальність, точка зору, авторизація, адресація, засвідченість та ін.), а також засоби їхнього вираження становлять лінгвістичний інструментарій, який дає змогу підвести під міркування про оповідну поліфонію об'єктивну базу.

Художній текст – це твір мистецтва, в якому зображується вигадана реальність, на вхід до якої автор-людина не має права. Автор потребує замісника, який представляв би його у світі художнього тексту і був би аналогом реального мовця. Таким заступником є оповідач, без якого не може відбутися спілкування між автором і читачем. Автор «обирає» для свого спілкування з читачами оповідача того чи іншого типу, і цей вибір зумовлює тип оповіді.

Першоособистісний наратив – це суб'єктивний тип наративу з персоніфікованим оповідачем-оповідачем (людиною), який належить до світу тексту і має через це прагматичну вмотивованість. Третьюособистий наратив є об'єктивною розповіддю з неперсоніфікованим всезнаючим оповідачем-творцем, що не належить світові тексту і не має прагматичної вмотивованості. У кожному з типів оповіді за наявності наративних універсалій (тобто різних мовних засобів, які використовуються для діалогізації монологу незалежно від типу оповіді) по-своєму розв'язується питання про взаємодію дискурсів оповідача і персонажів. Усі типи оповіді орієнтуються на певні синтаксичні конструкції, пов'язані з тим чи тим способом передання оповідачем чужої мовленнєво-освітньої діяльності: першоособовий наратив – на пряме мовлення, третьособовий – на непряме. Непряме мовлення – двоголосний вислів з ієрархічними відношеннями між передавальним і передаваним мовленням, що має двох мовців і містить відомості про два мовленнєві акти або про один мовленнєвий і один ментальний. У конструкціях із непрямым мовленням на передньому плані перебуває оповідач, який здійснює передання змісту та/або теми мовленнєво-

мисленнєвої діяльності персонажа, а головне – її оцінку, аналіз, інтерпретацію [10, с. 786].

У конструкціях із непрямым мовленням передавальне (своє) і передаване (чуже) мовлення, існуючи відокремлено одне від одного, утворюють ієрархію: передавальне мовлення оповідача підпорядковує собі мовлення персонажа. Оповідач за непрямого способу передачі чужої мовленнєво-мисленнєвої діяльності перебуває на передньому плані, а тому має право на її оцінку, аналіз, інтерпретацію. Це визначає головну семантичну властивість чужої мови – аналітизм. Аналітична тенденція непрямого мовлення виражається кількома способами:

- 1) аналітичним розчленуванням предметного сенсу вихідного висловлювання,
- 2) аналітичним розчленуванням словесної оболонки чужого мовленнєвого акту;
- 3) використанням пояснювальних релятивів як інтерпретувального засобу, що належить оповідачеві,
- 4) передачею за допомогою непрямой мови думок персонажа, що під силу тільки прагматично не мотивованому всезнаючому оповідачеві, який знає про те, що робиться у свідомості персонажа.

Кожен тип оповіді, як і віршований розмір, інтертекстуальний у тому сенсі, що «береться», а не твориться автором. Тому кожному типу притаманний свій семантичний ореол. До семантичного ореолу першоособистого різновиду традиційного наративу входять установка на достовірність подій, що викладаються, «ефект виправдання» оповідача-оповідача, який завжди є «позитивним героєм», прагматична вмотивованість оповідача, суб'єктивність, тобто вираження точки зору зацікавленого суб'єкта, наявність тільки однієї «внутрішньої людини».

Семантичний ореол третьособистого наративу складається з настанови на вигадку, об'єктивності як наслідку прагматичної невмотивованості

оповідача-творця, права оповідача знати все про зображуваний світ, зокрема й внутрішню сферу персонажів, кожен з яких може постати перед читачами як «внутрішня людина».

Крім того, в усіх типах оповіді по-своєму вирішується питання про моделювання вигаданої комунікативної ситуації, яка потрібна для діалогу між автором і читачем як суб'єктами реального світу. Першоособистісний наратив являє собою 4-хелементну комунікативну систему: автор/оповідач – слухачі/читачі – читач, що означає наявність двох рівнів створення та сприйняття тексту: перший рівень – це взаємодія оповідача та його слухачів або читачів (залежно від оповідної ситуації), другий – це спілкування між автором і читачами. Сполучною ланкою між двома комунікативними ситуаціями за задумом автора є читач, втягнутий у внутрішньотекстовий діалог на правах третього учасника. Типологія оповідних форм входить до числа тактичних прийомів автора, тому весь пророблений аналіз – реальний шлях до досягнення авторської стратегії.

1.2. Інтегративна методика дискурс-аналізу

Z. Harris у праці «Discourse Analysis» уперше сформулював поняття дискурс-аналізу як провідного методу дослідження наративних стратегій автора. «Дискурс-аналіз вивчає мову в контексті суспільства, історії, культури, політики та інших сфер, у яких вербальні засоби допомагають реалізувати певні цілі» [23, с. 49]. «З 60-х років минулого століття, коли розпочались дослідження дискурсу як окремої галузі наукового знання, сформувались різні школи дискурс-аналізу (французька, німецька лінгвістична, голландська когнітивно-прагматична, Бірмінгемська, соціолінгвістична), виокремились різновиди дискурс-аналізу зумовлені різними дослідницькими об'єктами: критичний дискурс-аналіз, об'єктом

аналізу якого є політичний дискурс, ідеологія, реклама та медіа; конверсаційний дискурс-аналіз, об'єктом аналізу якого є не комунікація як така, а зв'язок між розмовою і соціальним контекстом» [Там само].

Підходи до аналізу дискурсу неоднорідні й зазвичай тяжіють до одного з двох полюсів - дескриптивного чи критичного. Одні підходи зорієнтовані переважно на описове дослідження мови та мовлення (П. Чілтон), а інші – на аналіз текстів з позицій соціальної критики (М. Фуко). «Критичний дискурс-аналіз охоплює три компоненти: адресанта, реципієнта та текст, за допомогою якого відбувається передача інформації, що дає змогу досягнути когнітивні інтенції (ідеологічні мотиви, інкорпоровані в тексті), лінгвістичні та екстралінгвістичні стратегії адресанта/продуцента повідомлення» [38, с. 240].

Інтегративна методика дискурс-аналізу орієнтована на вміння бачити в тексті контекстні смисли, що є найважливішою складовою критичного усвідомлення мови. Навчання вміння бачити в тексті контекстуальне наповнення важливе навіть під час роботи з текстами, написаними рідною мовою. Під час роботи з іншомовними текстами воно важливе подвійно. Контекстні смисли є основною ознакою дискурсу, а дискурс-аналіз - способом їх виявлення. Мабуть, ця обставина зумовила те, що як інструмент формування критичного усвідомлення мови в західній педагогічній науці було обрано критичний дискурс-аналіз Н. Фейрклау. Він розроблений для аналізу соціально-політичних текстів/дискурсів, оскільки він акцентований на вивчення зв'язку між лінгвістикою тексту та соціально-політичним впливом тексту на людську спільноту.

«Дискурс становить актуалізовану в мовленнєвому контексті низку текстів, об'єднаних загальною ситуативною темою та зумовлених екстралінгвальними факторами, що містять конкретні умови перебігу комунікації (хронос, топос), характеристики комунікативного каналу, соціальні риси учасників спілкування, невербальні засоби тощо» [50, с. 113].

Гендерний дискурс-аналіз. Останнім часом велику увагу в лінгвістиці приділяють проблемі вивчення гендерної диференціації мови. Гендер – це соціокультурний конструкт, що позначає соціальні аспекти взаємин між статями». Під цим терміном розуміють поведінкові та психологічні характеристики, які відрізняють чоловіків від жінок. Важливого значення в гендерних дослідженнях набувають гендерні стереотипи – спрощені, схематизовані, емоційно чітко забарвлені, стійкі образи чоловіків та жінок, які поширюються зазвичай на всіх представників тієї чи іншої гендерної спільноти незалежно від особистих особливостей тих чи інших представників. Гендерні стереотипи в мовленні тісно пов'язані із соціальними очікуваннями та поведінкою в мовленні, тобто гендерною роллю. Стереотипи виконують роль програми поведінки, реалізуються в поведінковому тексті.

Використання дискурсивного аналізу для дослідження гендерних особливостей діалогічного мовлення (гендерного дисплея) жіночої/чоловічої мовної особистості дістало назву *гендерного дискурс-аналізу*, в доробку якого розроблення типових моделей кооперативного і конфліктного дискурсів (як двох найбільш глобальних і протилежних за характером типів міжособистісної мовленнєвої поведінки комунікантів-жінок/чоловіків); уточнення лінгвістичного розуміння природи мовленнєвої (комунікативної) стратегії як мовленнєво-поведінкової стратегії; класифікація типових моделей мовленнєвого мовлення; класифікація типів мовленнєвого мовлення; розробка типових моделей кооперативного і конфліктного дискурсів (як двох найглобальніших і найпротилежніших за характером типів міжособистісної мовленнєвої поведінки комунікантів-жінок/чоловіків); уточнення лінгвістичного розуміння природи мовленнєвої (комунікативної) стратегії як мовленнєво-поведінкової стратегії; класифікація типів жіночої/чоловічої мовленнєвої особистості за характером притаманних їй дискурсивних комунікативних стратегій [11, с. 78].

Характер «жіночого» дискурсу визначається: а) соціальним типом жінки (фемінним, маскуліним, андрогінним); б) комунікативним характером самої ситуації (змагальною, такою, що співпрацює, чи іншою); в) ставленням «жіночої» мовної особистості до комунікативного партнера (позитивним, негативним, нейтральним чи іншим); г) практичними цілями мовленнєвої взаємодії; ґ) передбачуваним та очікуваним результатом; ґ) статусними й рольовими характеристиками – словом, прагматичним і соціальним контекстом. Чоловічий дискурс традиційно співвідноситься із заробітками, агресією, більшою мобільністю та руховою активністю, а також із професійною діловитістю, потягом до колективу, політики, науки, техніки, спорту, полювання, військової сфери [11, с. 112].

Однією з найважливіших сфер суспільного та індивідуального життя є бізнес, тому й бізнес-дискурс перебуває під пильною науковою увагою лінгвістів. Для сучасного бізнесу – отже, і для суспільства, чию матеріальну основу бізнес створює, стає дедалі актуальнішим дослідження ділового спілкування з метою підвищення ефективності бізнес-комунікації як способу досягнення більшої ділової результативності загалом. Водночас нові інформаційно-технологічні можливості вимагають вивчення проблематики комп'ютерно-опосередкованої комунікації, особливо, спілкування в мережі Інтернет.

Аналіз бізнес дискурсу. Бізнес-лінгвістика як інтегративна лінгвістична та міжпредметна субдисципліна надає дослідженню феноменів ділового спілкування системного характеру, поєднуючи єдність методології та міждисциплінарне охоплення. Об'єкт бізнес-лінгвістики – бізнес-дискурс – це вербалізація бізнес-ментальності, що реалізується у формі відкритої множини текстів, об'єднаних діловою тематикою, у поєднанні з екстралінгвістичними чинниками. Мережевий бізнес-дискурс є його інноваційним підвидом - це сукупність текстів з бізнес-проблематики, що функціонують у мережі Інтернет, яка формується матеріалами (а) бізнес-блогів, (б) корпоративних

вебсайтів і блогів, (в) Інтернет-публікацій ділових ЗМІ; відповідно, він містить умовно виокремлені сегменти: блогерський, корпоративний і медійний, - які є взаємопов'язаними та тісно переплетеними.

Будучи складним симбіозом власне ділового (організаційно-корпоративного, управлінського, бізнес-аналітичного), медійно-публіцистичного, навчально-академічного та особистісно-побутового субдискурсів, мережевий бізнес-дискурс є синкретичним, що зумовлює низку його властивостей і функцій. Цьому дискурсу притаманні: полісуб'єктна гетерогенність і поліфонічність, поліінтенціональність і стильова гібридність, діалектична єдність елітарності й егалітарності; багатофункціональність: інформаційна, комунікативна, інструментальна, інтерпретативно-полемічна, інтегративна, маніпулятивна, функція самопрезентації та рефлексії, функція відображення ділової ментальності та конструювання бізнес-реальності.

Дискурс-аналіз художнього тексту. Сучасна когнітивна лінгвістика прагне виробити універсальний підхід до вивчення мовленнєво-мисленнєвих процесів, запропонувати широкий спектр дослідницьких парадигм, на основі яких кожен дослідник зможе по-новому розв'язувати багато традиційних завдань філології та пропонувати оригінальні прийоми й методи дослідження проблем мовознавчої науки. Універсальність лінгвокогнітивної парадигми полягає насамперед у тому, що ця галузь знань охоплює вивчення великого комплексу питань, пов'язаних із когнітивними структурами людської свідомості та лінгвістичними механізмами їхньої репрезентації, з урахуванням феномена мовної особистості як сполучної ланки між складною системою лінгвокогнітивних моделей категоризації навколишньої дійсності та тим культурним простором, що відіграє безпосередню роль у формуванні індивідуальних ментальних здібностей, унікальних способів, унікального способу мислення, а також у формуванні індивідуальних ментальних здібностей.

Одним із безперечних здобутків когнітивної парадигми є те, що цей напрям наукової думки постулював у теорії та застосовував на практиці динамічний підхід до вивчення традиційних понять філологічної науки. До таких понять, що розглядаються сьогодні в динамічному аспекті, а також з погляду множинності його складових, належить поняття «текст», що мислиться як елемент дискурсу й вивчається не як статичний продукт мовленнєво-мисленнєвої діяльності автора, а як важлива складова дискурсивного процесу безперервного руху мови від мовоутворення до мовосприйняття. Іншими словами, художній текст досліджується сьогодні з урахуванням усіх умов, необхідних для його виникнення, функціонування, впізнавання тощо, тобто у складі художнього дискурсу. При цьому художній дискурс розуміють як складну ієрархічно зорганізовану єдність усієї сукупності художніх текстів, об'єднаних загальним елементом авторського змісту-наміру, які перебувають у тісній та динамічній взаємодії з різноманітними варіантами їхнього вербального або невербального вираження, включно з безліччю екстралінгвістичних чинників, необхідних для успішної реалізації цих текстів у даному культурно-історичному контексті.

У зв'язку з цим, розв'язання проблем сприйняття, розуміння та інтерпретації художнього дискурсу уявляються як послідовні етапи «глобального оцінювання» твору словесно-художньої творчості, до парадигми якого обов'язково включаються не лише статичні, так звані «недискурсивні» аспекти дослідження тексту (семіотичний і метасеміотичний аналіз), а й динамічні складові тексту, зокрема, вивчення наявних варіантів інтерпретації художнього тексту у складі художнього дискурсу. Визнання того, що інтерпретація тексту відбувається в загальному контексті пізнавальної та оцінної діяльності людини на відміну від розуміння, яке відбувається з опорою на знання мови, уможливорює виокремлення її в особливий вид лінгвокогнітивної діяльності та розгляд у

контексті міжкультурної комунікації та лінгвокультурологічних зв'язків. Це питання становить особливий інтерес у рамках лінгво-когнітивних досліджень, оскільки торкається важливих проблем національно-культурної специфіки художнього дискурсу, питань міжкультурної комунікації та психолінгвістичних особливостей колективного сприйняття художнього дискурсу [9, с. 35].

Необхідно зазначити, що в процесі дослідження тексту твору словесно-художньої творчості в лінгвокогнітивному висвітленні, вкрай важливо враховувати не тільки індивідуальні особливості сприйняття й розуміння, а й ті колективні моделі інтерпретації естетично значущих фактів, що історично склалися в даному лінгвокультурному співтоваристві.

Таким чином, дискурсивний аналіз являє собою «рівневий» розділ лінгвістики, подібний до фонетики, синтаксису тощо. Він має справу зі складовими максимального обсягу - цілими дискурсами та їхніми частинами. Актуальність дискурсивних проблем найменшою мірою залежить від теоретичної догматики та наукової моди, оскільки, на відміну від основних понять інших розділів лінгвістики (фонема, слово, речення), цілий дискурс – це очевидний факт, який не є теоретичним конструктом. На сьогоднішній день видається безсумнівним, що загальна картина мови не може вважатися повною, якщо в ній не враховується дискурсивна проблематика.

Будь-який неупереджений погляд на панораму сучасного лінгвістичного дискурсивного аналізу показує, що головна особливість цієї дисципліни полягає в тому, що це надзвичайно мозаїчний, неоднорідний, неструктурований масив підходів, теорій, методів, досліджуваних явищ. Факт такої мозаїчності навряд чи дивний. Дискурсивний аналіз – одна з наймолодших царин лінгвістики, а предмет її вивчення об'єктивно складніший за явища, які вивчають у звичних галузях. З іншого боку, дискурсивний аналіз має чітко окреслений предмет вивчення. Цим він відрізняється від такого кола досліджень, як, наприклад, прагматика. Тому

дискурсивний аналіз має шанс подолати мозаїчність і неструктурованість та стати «повноцінним» розділом лінгвістики.

1.3. Метод психолінгвістичного аналізу тексту

Розквіт психологічного напрямку у світовій літературі припадає на кінець XIX – початок XX ст. з появою критичного реалізму як художнього напрямку з першістю жанру роману (навіть роману-епопеї), значний обсяг якого передбачає розлогі описи з фокусом на психологізації в інтерпретації художніх явищ. Слово як носій зображень у літературі легко і природно опановує внутрішній світ людини. Завдяки природі її образів література прагне до цілісного розуміння особистості в єдності її зовнішнього та внутрішнього життя. Ці можливості літератури в розвитку та відпочинку духовного та психологічного життя персонажів складають серцевину світу мистецтва будь-якого письменника. Однак проблема мистецького психологізму набуває особливого значення та актуальності, головним чином у жанровій формі роману, зосереджена на образі почуттів, пристрастей та подій приватного та внутрішнього життя людей. Дійсно, з усіх літературних жанрів, – роман, завдяки різноманітності сюжетних ліній та масштабному просторовому континуумі, дозволяє ретельно простежити всілякі підйоми та падіння духовного життя персонажів.

У жанрі психологічного роману закарбовано образ нової епохи через духовну трагедію героїв та їхні ідейні пошуки. Автор творів цього жанру з граничною гостротою поставив проблему особистості та її долі. Прорив у глибину людини, нез'ясовні сфери психіки й людського буття, новий вимір особистості не тільки за наявним станом, а й за духовно-психологічним потенціалом був художньо реалізований через радикальне оновлення творчого методу й поетики роману. Психологічний роман вирізняється

полемічною загостреністю, прагненням критично переосмислити й освоїти філософську та мистецьку спадщину, виробити новий, сучасний тип мислення, що відповідає новому стану світу.

Психологізм – родова ознака мистецтва слова, його органічна властивість. Будь-яке справжнє мистецтво так чи інакше має справу з психологією людини, вільно чи мимоволі звертається до неї. Психологізм може виступати як вираження і відображення у творі психології автора і, ширше, суспільної психології, яка зі свого боку розкривається через особистість художника і створені ним образи героїв. Художній твір впливає і на свідомість, емоції того, хто текст сприймає. Діалог між свідомістю автора і свідомістю читача є складним процесом, зумовленим певними психологічними закономірностями. Зрештою, психологізм розуміють як спеціальну й цілеспрямовану розробку способів і форм утілення внутрішнього життя особистості та його розкриття, організуючий естетичний принцип художнього стилю, його домінантність як у конкретному творі, так і у творчій манері письменника загалом.

У результаті спостережень за великим художнім матеріалом багато дослідників доходять висновку про те, що можна виділити дві домінуючі форми психологізму в літературі:

1) Зображення внутрішнього життя людини «ззовні», з погляду стороннього спостерігача через опис, характеристику зовнішніх проявів тих чи інших емоцій, станів (міміка, жест, вчинок, монолог, діалог з іншими героями тощо). Читач має осмислити, зіставити запропоновані йому факти і зробити висновки про те, що відбувається в душі героя твору - непряма форма.

2) Герой розкривається «зсередини» – через сповіді, щоденники, листи, в яких він сам розповідає про свій стан, або через прямі авторські коментарі, роздуми про почуття персонажа – пряма форма.

У першому випадку аналіз виявляється прерогативою читацької свідомості. Зрозуміло, це можливо тільки за умови, що письменник сам у процесі написання твору виконав величезну роботу, осмислив приховані від зовнішнього погляду потаємності душі своїх персонажів і запропонував читачеві адекватні зовнішні їхні прояви. Фактично аналіз у такій формі присутній імпліцитно, ніби за текстом власне художнього твору. У другому випадку аналіз може бути представлений експліцитно, виявлений у самій тканині художньої оповіді.

Сумарноозначальна форма не передбачає аналітичних зусиль з боку читача – у психологічному романі почуття точно названо, позначено автором. Немає тут і спроб автора художньо досягнути закономірності внутрішнього процесу, простежити його етапи. Психологізм як особливе, якісно визначене явище, що характеризує своєрідність стилю даного художнього твору або письменника, представлений тоді, коли в літературу входить і стає провідною прямою формою зображення душевних рухів і розумових процесів, зокрема й таких, що не знаходять або не завжди знаходять зовнішнє вираження. При цьому сумарно-означувальна форма не зникає з літератури, але вступає у взаємодію з прямою і непрямою, що збагачує і поглиблює кожен з них. Таким чином, психологізм як особливий організуючий естетичний принцип художнього стилю реалізується у творі за допомогою специфічних засобів психологічного аналізу, характерних для прямої або непрямої форми зображення внутрішнього життя персонажів.

Психологічна наука відіграє важливу роль у житті сучасного суспільства і викликає справжній інтерес з боку його представників. Зростаюча кількість членів суспільства, які не беруть участь у професійній науковій чи науково-практичній психологічній діяльності, стають регулярними споживачами наукових психологічних знань. Популяризація психології, привабливість суспільної свідомості до особистого початку призвела до стрибка розвитку цієї науки, її галузей та напрямків. Інноваційні гіпотези та концепції,

засновані на останніх емпіричних даних, постійно народжуються. Завдяки цьому, концепція психологічної науки як мовно-семіотичного явища змінює зовнішній вигляд: воно збагачене багатьма новими термінами, постійно вводяться у обіг термінів. У той же час термінологічні одиниці, що висунули явища розумової сфери людини, активніше пронизуються в різні сфери життя людини та стають невід'ємними ознаками звичайного спілкування. Відтак, велике значення у виборі комунікантом засобів здійснення психологічного впливу відіграють інтенціональні характеристики дискурсу.

Вивчення дискурсу і властивих йому механізмів впливу спирається на дослідницькі традиції, що сформувалися в різних галузях науки. В цьому зв'язку відзначається зміна методичних настанов порівняно з традиційними дослідженнями психологічного впливу, в яких широко використовують експериментальні підходи. Дискурсивний підхід, застосовуючи якісні методи наукового аналізу, дає змогу отримувати дані, що відображають реальність мовленнєвого спілкування в різних сферах життя. При цьому у фокусі досліджень опиняються не загальні принципи і стратегії впливу, а конкретні мовні форми – те, що люди реально говорять, взаємодіючи один з одним. Роль інтенціональних характеристик дискурсу у виборі засобів здійснення психологічного впливу.

Вивчення інтенціональних засад вибору засобів здійснення впливу в дискурсі, що розкриває нерозривний зв'язок мовленнєвого змісту із прагненнями суб'єкта в поточному акті спілкування, необхідне для опису процесу комунікації, виявлення його контекстної специфіки, розвитку уявлень про комунікативне призначення людської мови.

Лінгвістична та культурна складові психонаративу – це системне утворення, яке виникає внаслідок асоціативної взаємодії художнього мислення з концептуальною психологією та системою концептів, що базується на механізмі мовної передачі цінностей. Систематичність цієї

освіти пояснюється присутністю в її структурі інтразони (сукупності вхідних асоціацій) та екстразони (сукупність вихідних асоціацій).

У зв'язку з різноманітністю механізмів впливу, науковці порушують питання про відсутність єдиної класифікації способів (засобів, прийомів, тактик, стратегій) його здійснення (Z. Harris [7], C. Wallace [12]). Серед зазначених у літературі прийомів впливу відзначають деталізацію опису, посилення на очевидців, вибір інформації, використання перерахувань, пресупозицій, безособових речень тощо. Таким чином, робиться твердження про відношення засобів здійснення впливу до різних рівнів організації дискурсу – вибору слів, побудови висловлювань, композиції дискурсу в цілому. При цьому залишається незрозумілим, чому використовуються ті чи інші прийоми, як вони співвідносяться між собою і чому одні з них можуть реалізовуватися одночасно, інші ж зрідка поєднуються між собою. Підкреслюється, що просування досліджень психологічного впливу багато в чому пов'язане з вивченням специфіки засобів здійснення впливу в різних комунікативних контекстах і з'ясуванням питання про те, що зумовлює їхній вибір комунікантами.

Види психонаративу, що формуються в певному комунікативному контексті, розрізняються за інтенціональними характеристиками, набором і частотою використання учасниками прийомів психологічного впливу. Існує зв'язок між інтенціональними характеристиками психологічного дискурсу і реалізовуваними в ньому прийомами мовленнєвого впливу: за наявності інтенції або певної їхньої сукупності з високою ймовірністю реалізується конкретний прийом здійснення впливу. При цьому такі прийоми, як вибір інформації, повідомлення позитивних/негативних фактів реалізуються з такою регулярністю, що можна говорити про їхній автоматичний характер. У більшості випадків використання прийому впливу в психонаративі пов'язане з певним інтенціональним комплексом, і ймовірність реалізації прийому зростає зі збільшенням кількості інтенціональних змінних.

Концептосфера психонаративу об'єктивується в психологічній термінології та перебуває у відносинах системної взаємодії зі повсякденною концептосферою і піддається лінгвістичному аналізу. Більшість термінів, що формують концептосферу психонаративу, позначають патологічні явища психіки. Експлуатація цих термінів у повсякденній комунікації в переносному значенні пов'язана з позначенням негативно оцінюваних явищ або негативною характеристикою якихось феноменів. Покладена в основу переосмислення аналогія з патологічними явищами психіки підсилює негативний компонент у структурі переносного значення терміна і дає змогу йому виконувати стилістичну функцію гіперболізації. Низка термінів поповнюють клас пейоративів, стаючи в переносному значенні лайливими, нецензурними словами (інвективами), що іменують людину.

РОЗДІЛ II.

ЛІНГВІСТИЧНІ ПАТЕРНИ ХУДОЖНЬОГО ПСИХОНАРАТИВУ В РОМАНАХ Ф. С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА

2.1. Автобіографічна основа психонаративу в романах Ф.С. Фіцджералда в контексті колізій творчого дуету з З. Сейєр

Творчість Ф. С. Фіцджеральда (1896-1940) стала важливою віхою на шляху розвитку американського психологічного роману першої половини ХХ століття. У своїй творчості Скотт Фіцджеральд відобразив характерні для американської дійсності конфлікти: падіння моралі, трагічну долю непересічної особистості, згубний вплив «великих грошей» на душу людини, пошуки естетичних цінностей, що протистоять нормам буржуазної моралі. Головною особливістю творчості Ф.С. Фіцджеральда є психологізм його художнього методу з яскраво вираженими автобіографічними рисами творчості.

Автобіографічна тема дуже важлива у творчості будь-якого письменника, оскільки її розкриття передбачає відображення у творах подій, пережитих самим автором. Особистість як соціальний феномен, продукт історичного розвитку суспільства і як носій соціальних властивостей людини є концептуальним центром будь-якого твору. Автор створює персонажів, описує їхній життєвий шлях часто на основі подій, що відбулися в його власному житті. У будь-якому художньому творі завжди присутнє автобіографічне представлення створеної письменником особистості у формі монологу або за допомогою автобіографічного жанру самого твору. Осягнути художній твір і зрозуміти представлені в ньому образи особистостей – значить стати конгеніальним автору, вступити з ним у спілкування, у діалог на рівних.

Автобіографічність є загальною рисою літератури, а через її різну ступінь вираженості у творі, в кожному окремому випадку перед дослідниками постає особлива проблема, для розв'язання якої необхідно вдаватися до найрізноманітніших методів вивчення – від джерелознавчих до психоаналітичних. Відтак, головним завданням автобіографічного аналізу є співвіднесення дійсної та художньої реальностей.

Ф.С. Фіцджеральд увійшов в історію як літописець «століття джазу», тобто періоду американської історії з моменту закінчення Першої світової війни до Великої американської депресії 1930-х років. Характеризуючи цей час, письменник говорить про «жагу до насолод, що охопила всю країну, і про гонитву за задоволеннями» [49, с. 4]. У центрі майже всіх його творів – успішні багаті чоловіки або прекрасні жінки, оточені розкішшю та увагою. Фіцджеральду вдалося зобразити світ вищого суспільства настільки точно і яскраво, що він завоював славу письменника, який схиляється перед багатіями.

Більшість же критиків вважали його лише співаком «століття джазу», що оспівує забави молодих мільйонерів, викликає у молоді потяг до «солодкого життя» і бажання зовні наслідувати привабливих «марнотратників» життя. На перший погляд творчість письменника і справді справляє таке враження. Однак для того, щоб добре зрозуміти реальні передумови написання художніх творів, необхідно насамперед проаналізувати біографію автора. Подібний аналіз став можливий після виходу в світ у 1945 році серій есеїв «Крах» (The Crack-Up) і низки раніше неопублікованих листів письменника. Починаючи з першого роману «По цей бік раю» (1920) і до незакінченого, посмертно опублікованого «Останнього магната» (1941), зростає критичне ставлення Ф.С. Фіцджеральда до багатих. Вуаль зовнішнього блиску і розкоші їхніх життів, у міру розвитку сюжету кожного твору автора, прочиняється, демонструючи байдуже і зіпсоване нудьгою і пересиченістю обличчя вищого світу.

Роман Френсіса Скотта Фіцджеральда «Великий Гетсбі» був опублікований у квітні 1925 року, над яким письменник почав працювати з 1923 року. Історія про справу Фуллера-Макгі, яка привернула увагу всього Нью-Йорка, надихнула автора на створення цього видатного твору. Нью-йоркський маклер Фуллер оголосив себе банкрутом, але розслідування показало, що керівництво фірми Фуллера-Макгі незаконно використовувало кошти акціонерів для ризикованих операцій на біржі. У 1922 році Фіцджеральд провів літо на Лонг-Айленді, поруч із віллою Фуллера, що пояснює його зацікавленість цією історією. Це дозволяє провести паралелі між Гетсбі та Фуллером.

Прототипом образу Гетсбі є сам Фіцджеральд. З самого опису дитинства героя легко простежити автобіографічні риси автора. Батьків Гетсбі, як і сім'ю Фіцджеральда, переслідували невдачі та постійна бідність. Сюжет «Великого Гетсбі», який вважається вершиною творчості автора, багато в чому нагадує історію його знайомства з майбутньою дружиною. Як і Гетсбі, Фіцджеральд потрапляє на фронт, коли США вступає у війну, але так і не бере участі в боях. У 1917 році його направляють до військового табору в Алабамі.

Там він знайомиться із Зельдою Сейєр – прообразом Дейзі Б'юкенен. Фіцджеральд, подібно до Гетсбі, проводить літо з коханою. Удача також супроводжує письменника: після публікації його першого роману він прокидається знаменитим і заможним. Головна ідея роману «Гетсбі» полягає в критиці соціальної несправедливості, яка заважає бідному молодому чоловікові одружитися з багатого дівчиною. Опис вечірок у маєтку Джея Гетсбі нагадує спосіб життя Фіцджеральда та його дружини в перші роки шлюбу. У пресі їхнє життя часто подавалося як безперервний карнавал із яскравими вбраннями, випадковими гостями, ріками джина, безумними витівками, скандалами та нестримними веселощами.

Стилістичні риси «Великого Гетсбі» включають стислість, відсутність зайвих деталей, лаконічність стилю та тональності, гармонійний ритм розповіді, майстерно сконструйовані діалоги і розмаїття мовних прийомів. Особливо значущою є авторська позиція, яка виражається не через прямі коментарі, а через загальну структуру роману.

Дослідники звертають увагу на літературний діалог романів Ф.С. Фіцджеральда «Ніч ніжна» (1934) і його дружини Зельди Сейєр «Врятуй мене, вальс» (1932) [13], [21]. Діалог цих романів обумовлений одночасним процесом створення текстів, що передбачає свідомий обмін творчими порадами і несвідомим чуттям на модні літературні віяння.

Робота над книжкою «Ніч ніжна», що розпочалася 1925 року, зайняла близько десяти років. Перебуваючи в процесі створення роману, Фіцджеральд дізнається, що його дружина в 1932 році публікує частково автобіографічний роман «Врятуй мене, вальсе», написаний, немов на докір, лише за кілька місяців. Основою для романів послужив спільний біографічний досвід, що дає змогу говорити про певні точки дотику творів подружжя. На сторінки було перенесено екстравагантні вчинки подружжя, сюжети адюльтерів, лікування в лікарні та багато іншого з їхнього спільного життя.

У романі Зельди Сейєр «Врятуй мене, вальсе» розказано історію Алабами Найт, дружини відомого художника, яка втратила себе в гонитві за славою, але усвідомила хибні думки завдяки заняттям танцями. У книзі Френсіса «Ніч ніжна» описано життєвий шлях Діка Дайвера: від бідного лікаря, який подає надії, до морально деградованого чоловіка мільйонерки, нездатного допомогти будь-кому. У персонажів є прототипи: Дайвери або Найти можна порівняти з самими Фіцджеральдами, у портреті французького льотчика Жака Шевр-Фейля вгадуються риси коханого Зельди – Едуарда Жозана тощо. Установка на правдоподібність була пов'язана з бажанням реалістично передати відчуття та роздуми іншої людини.

Обидва твори мають неоригінальні назви, які містять у собі не тільки особисті асоціації письменників із явищами культури, а й також, у контексті сюжетної складової, набувають можливості різних інтерпретацій. Фіцджеральд використовує як назву роману цитату з «Оди до солов'я» улюбленого поета Джона Кітса. У ліричному творі ніч набуває контекстного значення гармонійного простору. Однак, винесене в заголовок словосполучення іронічно ототожнює нічний світ поеми зі світом Ніколь та її друзів. Спочатку він приваблює героя романтикою оманливої ніжності, але насправді виявляється сповненим темряви, в якій Дік і блукає, поступово втрачаючи себе.

Ніч, згідно з концепцією психоаналізу, поширеною на початку ХХ століття, сприймається як царство хаосу і хворобливих переживань, саме в цей час доби відбуваються вбивства, напади Ніколь. Ці деталі додають цинізму в звучання заголовка і роблять акцент на відчутті божевілля як основної характеристики епохи. Своєю чергою, назву роману Зельди Фіцджеральд «Врятуй мене, вальсе» (Save Me the Waltz) запозичили з каталогу грамплатівок «Victor records», щоб передати настрій «століття джазу», символізувати блиск слави і світських раутів, на яких лунала подібна музика. На балах кавалерами було заведено за допомогою подібної фрази просити в дівчини дозволу на танець, до того ж англійський певний артикль підкреслює унікальність, значущість явища вальсу. Прийом винесення в заголовок книжки поетичної категорії тексту вказує на основні опозиції, задані в романі (статика і динаміка, хаос і порядок, день і ніч). Такі назви дають змогу вписати романи в перебіг загального розвитку американської культури двадцятих років, оскільки відображають у собі характерні риси епохи.

Зельда Фіцджеральд використовує складні мовні конструкції, техніки монтажу і накладення. Загалом, роман умовно можна поділити на дві складові: перша частина виділяється великою кількістю алюзій для елітарної

аудиторії, друга половина написана у спрощеній оповідній манері. У книжці «Ніч ніжна» застосовано подвійне кодування – принцип організації тексту, що дає змогу адресувати роман одночасно читачам із різним рівнем підготовленості, які цікавляться як простою фабулою з елементами адюльтеру, так і глибокою філософською проблематикою. «Ніч ніжна» та «Врятуй мене, вальсе» нагадують романи виховання: головні герої проходять шлях становлення особистості, проте фінали творів будуть різними. Героїня Зельди перетворюється на світську пані, яка визнає цінність сім'ї, але історія Діка Дайвера не завершується щасливим весіллям, навпаки, з цієї миті починається його духовний регрес.

Оповідання романів подружжя Фіцджеральд відображає трансформацію теми американської мрії – ідеї, яка характеризується устремлінням нації створити особливу модель поведінки, формує ідеали, гідні наслідування, вселяє оптимізм у національному масштабі, ідеї суспільства рівних можливостей, у тему трагедії. У романі Зельди виразно звучить теза, що подібні прагнення вичерпали себе: Алабамі вдалося звільнитися з полону ілюзій, вигаданого світу слави і багатих друзів. У романі «Ніч ніжна» американська мрія постає як міф, а надія не звучить. У той момент, коли герої досягають мети, вона обертається моральним випробуванням, умовною ініціацією, яка призводить до пониження в статусі героя. Категорія багатства в романах «Врятуй мене, вальсе» і «Ніч ніжна» – це цілий комплекс супутніх благополуччю явищ: абсолютної свободи і безкарності в буржуазному суспільстві, відсутність моральних мук і відповідальності.

У романах «Ніч ніжна» і «Врятуй мене, вальс» виникає алюзія на живий труп – багатій, дбаючи про зовнішню красу, не помічає відмирання душі. Опис, даний Зельдою, на рідкість вдалий. Авторка порівнює представників вищого світу з «ляльками черевомовців», які прибули на бенкет якогось недоумкуватого середньовічного монарха, а не звичайний обід» [34, с. 68]. Прагнення до збагачення в романі «Ніч ніжна» за жодних умов не може

призвести до благополучного фіналу. На відміну від Френсіса Скотта, Зельді вдається віднайти нові цінності, здатні протистояти міражам буржуазної цивілізації, і показати на прикладі своєї героїні, як мистецтво може воскресити душу.

Система персонажів в обох романах схожа, зумовлена основними сюжетними лініями. Є головний герой, який змушений долати випробування, його коханий, з ким у якийсь момент загубиться порозуміння, персонажі, з якими родинна клятва вірності буде порушена тощо. У творчому інструментарії Ф.С. Фіцджеральда можна виокремити прийом «подвійного бачення», тобто зближення контрастних, взаємосуперечливих рис для досягнення більш об'ємного зображення, глибокого психологізму. «Подвійне бачення» в описі Дайвера містить захоплений відгук оточуючих і застережливу оцінку автора. Цей прийом не набув поширення в романі Зельди.

Як прийоми створення портретної характеристики персонажів романів «Врятуй мене, вальсе» і «Ніч ніжна» використовуються прізвиська, що говорять. Наприклад, прізвисьце Барбан нагадує грецьке слово «barbaros» – чужинці, варвари, що простежується в жорстокості й різкості Томмі, який сприймає себе виключно як солдата. У романах подружжя Фіцджеральд у головних героїв є «двійники», що дублюють життєвий шлях персонажів. Так, доля Дайвера дзеркально відображається в його другові Ейбі, колись чарівному і талановитому музиканту, нині розчавленому протистоянням зі світом багатіїв. На відміну від системи жіночих персонажів Зельди, в якій дівчата мріють звільнитися від опіки, обидві головні героїні Френсіса Скотта несамотійні. Персонажі протилежної статі в письменників виходять менш опрацьованими, що, можливо, зумовлено гендерною приналежністю авторів. Герої обох романів відчужені від світу, вони немов приречені на самотність. Будь-які, навіть позитивні, якості та почуття персонажів опошлюються. У романі «Ніч ніжна» кохання сприймають як хворобу, причину інцесту та

клятвопорушництва, а у творі Зельди Фіцджеральд почуття, що покликане зближувати, призводить до віддалення, стає джерелом болю та бажання нашкодити іншому. Для «Врятуй мене, вальс» і «Ніч ніжна» характерне перетворення чогось конкретного, чи то місто, чи то особистість, на узагальнений, символічний образ.

У творчості Френсіса Скотта Фіцджеральда можна виокремити певний тип персонажа, зумовлений особистим досвідом письменника. Головний герой спочатку має скромний достаток, прагне до американської мрії, реалізує її, але не стає щасливим від отриманого багатства і високого соціального стану. Досягнувши мети, герой розуміє, що справжні цінності відтепер йому не доступні, проте автор приписує провину в цьому не стільки героєві, скільки лицемірному суспільству, яке його породило. На жаль, говорити про виокремлення типу персонажа, характерного для творчості Зельди Фіцджеральд, не видається можливим через нестачу матеріалів для аналізу, оскільки авторка роману «Врятуй мене, вальсе» увійшла в історію як авторка лише однієї книжки. Подружжя використовує асоціативні зв'язки та контрастні описи, пейзаж у їхніх романах виконує функцію психологічного портрета (наприклад, блякле місячне світло свідчить про сум'яття почуттів Алабами).

В обох текстах трапляються повторювані деталі, що дають змогу скласти уявлення про культурну специфіку початку ХХ століття. Описи еміграції, російських князів, які перетворювали свої дні й ночі на суцільні балтійські сутінки спогадами про колишнє «ікорне роздолля» [34, с. 19], – це не просто ліричні відступи, що пояснюють історичне тло, а й також свідчення превалюючого настрою епохи – відчуття розгубленості й неможливості повернутися в старий, знищений світ.

У тексті присутні символічні деталі, що передбачають подальший розвиток сюжету. Увагу привертає бінарна опозиція, задана назвою фільму, в якому грала Розмері Гойт: прихильники жартома називають акторку

«татусевою донькою», але відтінку драматизму набуває це словосполучення в контексті біографії Ніколь, яка пережила історію з інцестом.

Подібні прийоми створюють додатковий смисловий план. Таким чином, спільна біографічна база, розгляд схожих тем, осмислення основних віх епохи «століття джазу», – усе це надає можливість для змістовного діалогу романів «Ніч ніжна» і «Врятуй мене, вальс». Порівняльно-зіставний аналіз дає змогу говорити про створення умовно єдиного культурного простору, зрозуміти в деталях специфіку «століття джазу». Зельда Фіцджеральд, яка застосовувала складні техніки, розраховуючи на читача-інтелектуала, обґрунтовано намагається довести всім, а насамперед – чоловікові, що в неї є талант. Однак на боці Френсіса Скотта не тільки десятиліття роботи над романом, що дає змогу детально обмірковувати задум, а й багаторічний досвід і унікальні творчі напрацювання, чого бракує твору його дружини.

В обох романах звучить розчарування в американській мрії, сприйняття багатства і слави як отрути для душі. Письменники-подружжя за допомогою творчості намагаються віднайти та підняти на рівень світових універсальних цінностей, що змогли б зруйнувати міражі, за якими женуться головні герої. На думку Зельди, зцілення може полягати в мистецтві, здатному перетворити життя. При цьому надія на щасливий фінал в історії Алабами життєво важлива для письменниці, яка транслює на героїню не тільки свою долю, а й надії на зцілення від психічного захворювання. Для Френсіса Скотта, зламаного особистою трагедією і змушеного заради відплати за лікування дружини прагнути не естетичного, а комерційного успіху, не існує у світі сили, що воскрешає, у його книжці зображено загибель творця у світі ділків. Якоюсь мірою діалог романів Френсіса і Зельди Фіцджеральд постає як пророча суперечка подружжя про власне життя, в якій, на жаль, не змогла народитися істина.

Через роки, у листі своїй доньці Фіцджеральд визнає їхній шлюб із Зельдою («жінкою, вихованою для неробства»), – найбільшою своєю

помилкою [45]. Усвідомлюючи, що все його життя є боротьба за життя близьких, за право створювати літературні шедеври, тоді як інші улюбленці долі загрузнуть у нудьзі та сумнівних розвагах, Фіцджеральд не лише не погоджувався, що багатії – «такі самі люди», а й інколи доходив висновку, що вони, у певному сенсі, «зовсім не люди». Окремі критики вважають, що навіть попри те, що Гетсбі – прототип самого письменника, Фіцджеральд аж ніяк не показує його як позитивного персонажа. Приміром, письменник неодноразово в романі звертає увагу на сумнівний і навіть на злочинний спосіб заробітку Гетсбі.

На відміну від головного героя твору, сам автор домігся популярності й багатства за допомогою праці та свого письменницького таланту. З цієї причини автор називає головного героя «великим» з іронією: адже більша частина його життєвої енергії, прагнень і волі була витрачена на заробіток грошей і на негідну його жінку. «Коли я міг вважати досягнутими головні свої цілі - кохання і гроші, коли минуло перше сп'яніння нетривкою славою, переді мною відкрилися цілі роки, які я був вільний розтрачувати і про які, по совісті, я шкодую», – пише Фіцджеральд у статті “Ранній успіх” [45, с. 243]. Він зізнається, що гонитва за грошима занастила не тільки Гетсбі, а й його самого. Завждишній вибір будь-якого письменника – або «писати добре», писати для душі, або писати «погано», писати заради грошей, – призводить у результаті до спроби осідлати обох коней одразу.

У цьому випадку Фіцджеральд не є винятком, і автобіографічний роман «Великий Гетсбі» являє собою своєрідну культурно-особистісну саморефлексію письменника. Роман не просто створює образ цілісної особистості письменника, він уособлює ті форми взаємодії автора зі світом, які є для нього найбільш актуальними і значущими. Вищесказане дає нам змогу зробити висновок про те, що цей художній твір не просто пов'язаний із саморозкриттям особистості на тлі певного історикокультурного контексту, а й відіграє у творчій біографії письменника ключову роль. Тісно переплетена

з автобіографією, поліваріантна авторська філософія творчості відображає складну багатопланову реальність людського життя. Це свідчить, з одного боку, про унікальність психонаративу письменника Ф.С. Фітцджеральда, а з іншого – про спадкоємність спільної для літературного процесу XX століття автобіографічної традиції, з властивим їй сплавом як індивідуальних, так і загальнолюдських рис і властивостей особистості.

2.2. Лінгвістичні патерни художнього психонаративу в описах портрета, плаката, фотографії в романах Ф. С. Фітцджеральда

Традиційно, різновидами композиційно-мовленнєвої форми «опис» є портрет, пейзаж та інтер'єр, які знайомлять читача із зовнішніми ознаки діючої особи та обстановкою дії. Портрет є одним із засобів індивідуалізації персонажу. Окрім зовнішніх фізичних характеристик, портрет «передає» відомості про зачіску, одягу, манери, аксесуари, звички персонажів, таким чином, створюючи його індивідуальність. На відміну від пейзажу, портрет визначає й соціальну приналежність персонажу, входить до темпорального континууму тексту, бо в костюмі знаходить своє відображення і епоха, і пора року, і час доби.

Зарубіжні дослідники у вивченні композиції роману «Великий Гетсбі», на наш погляд, недостатньо приділяють увагу композиційним функціям творів образотворчих мистецтв. Лаконічна згадка про мальовничі твори в романі виявляється лише в першій та дев'ятій (останній) главах, але створює певну оповідну рамку.

У першому розділі роману згадується мальовниче зображення великого предка героя-оповідача Ніка Каррауея: «Я ніколи не бачив цього свого предка, але вважається, що я на нього схожий, чому начебто доказом слугує доволі похмурий портрет, що висить у батька в конторі» [49, С. 6]. За

родинними переказами, Карравеї ведуть свій родовід від герцогів Беклу, але родоначальником американської гілки вважають брата дідуся Ніка, який приїхав до Америки в 1851 р., послав за себе найманця до Федеральної армії та відкрив власну справу з оптової торгівлі залізними товарами, яку очолює батько Ніка. Живописний портрет предка вказує на стабільність існування минулої епохи. Якщо розглядати мистецтво в історичній перспективі, то написані фарбами портрети та намальовані, мініатюри до поширення фотографії були благами, доступними небагатьом, покликаними підкреслити високий матеріальний або соціальний статус їхніх власників.

Портрет брата дідуся Ніка, на якого він схожий, свідчить не тільки про матеріальний і соціальний статус героя, а й про його моральні підвалини, з утвердження яких починається роман. Батько Ніка карав синові: «Якщо тобі раптом захочеться засудити когось... згадай, що не всі люди на світі володіють тими перевагами, якими володів ти» [49, с. 5]. Саме це правило допомагає Ніку зрозуміти і прийняти і Гетсбі, і Тома, і Дезі, і інших героїв роману.

Готова впасти картина на стіні в кімнаті Дезі Б'юкенен свідчить про кінець епохи стабільності і є символом нестійкості «століття джазу». На відміну від мальовничого портрета в конторі батька Ніка, в кімнаті Дезі могла висіти і картина, і малюнок, і фотографія. Герої Фіцджеральда живуть у світі фотографій і фільмів, ілюстрованих журналів і рекламних щитів.

Психологічний контраст цим ознакам яскравої джазової доби, в якій живуть герої Фіцджеральда, є згадка у 9 главі про класичний живопис іспанського художника Ель Греко, який відрізняється похмурими пейзажем, релігійністю та трагізмом:

«West Egg, especially, still figures in my more fantastic dreams. I see it as a night scene by El Greco: a hundred houses, at once conventional and grotesque, crouching under a sullen, overhanging sky and a lustreless moon. In the

foreground four solemn men in dress suits are walking along the sidewalk with a stretcher on which lies a drunken woman in a white evening dress. Her hand, which dangles over the side, sparkles cold with jewels. Gravely the men turn in at a house—the wrong house. But no one knows the woman's name, and no one cares» [6, с. 167]

Вест-Егг, зокрема, все ще фігурує в моїх більш фантастичних снах. Я бачу його як нічний пейзаж Ель Греко: сотня будинків, водночас звичайних і гротескних, притулилися під похмурим, навислим небом і тьмяним місяцем. На передньому плані четверо урочистих чоловіків у парадних костюмах йдуть по тротуару з ношами, на яких лежить п'яна жінка у білій вечірній сукні. Її рука, що звисає через бік, холодно виблискує коштовностями. Чоловіки поспіхом повертають до будинку – не того будинку. Але ніхто не знає імені жінки, і нікого це не хвилює.

Художник Ель-Греко використовує сильні контрасти кольору та світла, щоб передати своє повідомлення або порівняння та порівняння цих ідей. Стилiстична гра на затiненнi пiдкреслює потрiбну частину картини, яка уособлює Захiдне яйце (район West Egg), коли новi люди приходять i крадуть свiтло у людей Схiдного яйця (район East Egg). Лiва сторона здебiльшого тьмяна i не є багато деталей чи будь-якої будiвлi, яка видiляється.

У романі Фіцджеральда спогад про нічний пейзаж Ель-Греко висловлює позицію письменника, його погляд на світ, зображений ним. Автор критикує Захiдне яйце, використовуючи Гетсбі як приклад. Гетсбі, ганчірки до багатства та нова людина багатства, кидає ці екстравагантні партії і, схоже, мають незліченну кількість знайомих та друзів у своїй партії. Однак пізніше ми дізнаємось, що всі ці люди просто використовували його для його вечірок, і вони не дуже дбали про Гетсбі і навіть не прийшли на його похорони, як показали Мейер Вольфшием та Кліппінгер.

У фантастичних снах Ніка пейзаж Ель Греко доповнюється на передньому плані постатями чотирьох похмурих чоловіків у фраках, які несуть жінку в білій вечірній сукні. Її рука звисає з нош, і на пальцях холодним вогнем виблискують діаманти. Чоловіки описані як урочисті та серйозні. Жінка, що лежить на ношах у вечірній сукні, та її п'яний стан говорять про те, що вечірка закінчилася. Кінець вечірки у сні Ніка символізує кінець вечірок Гетсбі та смерть господаря вілли. Інфернальні мотиви картин художника викликають асоціацію з Апокаліпсисом і протиставляються оманливому раю рекламних плакатів і версальських гобеленів, блиску й веселошам вечірок на віллі Гетсбі.

Значна увага в романі «Великий Гетсбі» приділяється популярним на початку ХХ ст. жанрам плаката та фотографії, який символізує модерні захоплення. Дискретний (перериваний оповіддю) екфрасис плаката представлений у другій, сьомій та восьмій главах роману. Блакитні в жовтій оправі окулярів «очі без обличчя» супроводжують героїв перед скоєнням злочинів (у другій главі Том зраджує Дейзі з Міртл; у сьомій главі Дейзі на машині Гетсбі збиває Міртл; у восьмій главі Вілсон, чоловік Міртл, вбиває Гетсбі та самого себе). Символізуючи викривлення «норм правди та моралі», рекламний плакат підміняє ідею Бога в сучасному світі, але по-різному сприймається героями, розкриваючи їхню психологію та світогляд (Том підморгує йому, Нік соромиться і побоюється, Вілсон сприймає як заклик до помсти, а його сусід Міхаеліс – лише як рекламу).

Будучи тісно пов'язаним з картиною та рекламою, фотографія в романі є більш численною та різноманітною. Функція фотографії реалізується як підтримка «американської мрії» Гетсбі та через образ фотографа Макка та його робіт.

Тричі в романі (у п'ятій, шостій та дев'ятій главах) згадується фотографічний портрет («photograph», «portrait», «picture») Дена Коді, який «став долею» Джеймса Гетца, «кмітливого і до крайності честолобного»

(«quick and extravagantly ambitious»). Наприкінці п'ятої (центральної) глави, коли Нік і Дейзі оглядали будинок Гетсбі, над його письмовим столом вони побачили «збільшену фотографію літнього чоловіка в кашкеті яхтсмена» («a large photograph of an elderly man in yachting costume»). За словами Гетсбі, зображений на фотографії Ден Коді був колись його найкращим другом («best friend years ago»).

На початку шостої глави детально розповідається історія їхніх взаємин. Вони зустрілися, коли яхта Дена Коді «кинула якір біля однієї з найпідступніших мілин Верхнього озера». Саме там сімнадцятирічний Джеймс Гетц попередив власника «Туоломея» про наближення шторму. На той час Дену Коді було п'ятдесят років, «він пройшов школу Юкону, срібних копалень Невади і взагалі всіх металевих лихоманок, починаючи з сімдесяти п'ятого року». Джей Гетсбі після смерті Коді отримав п'ятирічний досвід «плавання» замість залишених йому у спадок двадцяти п'яти тисяч доларів.

Розповідаючи в шостій главі роману цю історію, Нік згадує портрет Дена Коді («the portrait of him»), що висів у Гетсбі в спальні: «сивий чоловік з обвітраним обличчям, з пустим і суворим поглядом» («a gray, florid man with a hard, empty face»). Характеристика Коді стає складовою частиною екфрасису його портрета і визначає одну з основних соціальних тем роману – відношення між сходом (East) і заходом (West) США: «...один із тих нестримних піонерів, які наприкінці минулого століття знову принесли на східне узбережжя Америки буйну відвагу салунів і публічних будинків західного кордону».

Нарешті, в дев'ятій главі Нік після смерті Гетсбі піднімається в його кімнату для пошуку якоїсь інформації про батьків, але не знаходить нічого – «тільки зі стіни дивився портрет Дена Коді, свідок давно забутих бур» («only the picture of Dan Cody, a token of forgotten violence, staring down from the wall»). Тим самим ще раз підкреслюється не лише значущість Коді в житті Гетсбі, але й підміна справжніх батьків і істинних прив'язаностей хибними

ідеалами, вираженими у фотографіях і газетних вирізках (мріючи про Дейзі, Гетсбі збирав газетні вирізки з згадками про неї). Через два роки після вбивства Гетсбі Нік пам'ятав тільки «безперервне коловертання поліцейських, фотографів і репортерів» («an endless drill of police and photographers and newspaper men in and out of Gatsby's front door») біля його вілли.

У п'ятій главі роману при описі кімнати Гетсбі згадується ще одна фотографія, яка стоїть на його письмовому столі. Прямо під «великою фотографією» («a large photograph») Дена Коді – «маленька картка» («a small picture») самого Гетсбі, знята, мабуть, коли йому було років вісімнадцять, – теж кашкет яхтсмена на задерикувато піднятій голові». Однаковий одяг («yachting costume») і розташування фотографій підкреслюють відношення, яке виникає між учителем і учнем. Проте зустріч з Коді лише здійснює мрію Джеймса Гетца про перевтілення в Джея Гетсбі, який «виріс з його раннього ідеального уявлення про себе» («sprang from his Platonic conception of himself»).

Фотографії старого Дена Коді та юного Джеймса Гетца «надають свідчення», «незаперечний доказ» того, що «дана подія відбулася», але сама подія по-різному представляється глядачам (Ніку і Дейзі) – ефект «подвійного бачення», – і по-справжньому розкривається тільки при другій згадці портрета Коді. Здається, що фотографії на яхті, як і газетні вирізки, служать для самого Гетсбі «речовими доказами» його минулого, його кохання і прив'язаності, його мрії про щастя, готової зникнути під тиском теперішнього. Слідом за С. Зонтаг та І. Армстронг «елегійний» характер фотографії в літературі підкреслює С. Чік («Photography is an elegiac art, a twilight art...»).

Більше того, Гетсбі свідомо використовує фотографію «для фальсифікації та приховування правди про реальність». Наприклад, у четвертій главі він показує Ніку «річ, яку завжди носить з собою» («thing I

always carry»), – фотографію, зроблену на території Оксфордського університету («It was a photograph of a half a dozen young men in blazers loafing in an archway through which were visible a host of spires»). Коментуючи зображення, Гетсбі вказує на Трініті-коледж і графа Донкастера зліва від себе. Фотографія допомагає йому підтвердити легенду про своє аристократичне походження («I was brought up in America but educated at Oxford, because all my ancestors have been educated there for many years»). Нік підозрює, що розповідь Гетсбі – це неправда. Він чув цю історію не раз від Джордан і гостей самого Гетсбі. «Ми чули, однак сумніваємося – але, якщо нам покажуть фотографію, це буде підтвердженням».

Побачивши фотографію Гетсбі в Оксфорді, Нік починає вірити в реальність його вигаданої біографії. Таким чином, фотографія «може створити хибне уявлення про закарбовану подію, істинна суть якої відома тільки» її власнику. У сьомій главі роману Гетсбі зізнається, що потрапив до Оксфорду випадково і пробув там тільки п'ять місяців. Після військового перемир'я деякі офіцери отримали можливість прослухати курс лекцій у будь-якому університеті Англії або Франції, і Гетсбі обрав Оксфордський університет.

Прикметно не тільки те, як Гетсбі в четвертій главі розігрує перед Ніком виставу, в якій оксфордська фотографія відіграє вирішальну роль, але й те, як в уяві Ніка створюються фантастичні картини життя Гетсбі. Балансування на межі правди й вигадки, поєднання «речових доказів» (орден з Чорногорії) і відвертих нісенітниць (полювання на тигрів) створюють химерне враження напівправди, розіграшу («they evoked no image except that of a turbaned 'character'»). Коли Нік бачить фотографії, він починає вірити і в колекцію рубінів, зібраних у європейських столицях. Серед захоплень «молодого раджі» Гетсбі згадує заняття живописом («painting a little»), який у романі протиставляється фотографії.

У дев'ятій главі Генрі Ч. Гетц, справжній батько Джея Гетсбі, показуючи Ніку фотографію вілли, поряд з якою вони стоять, поєднує горе від втрати сина з гордістю за нього («Jimmy sent me this picture.» He took out his wallet with trembling fingers. «Look there»«). Його гордість зростає, а горе змінюється хвилюванням. Вілла Джея Гетсбі була «точною копією якогось Hotel de Ville в Нормандії, з кутовою вежею» («a factual imitation of some Hotel de Ville in Normandy, with a tower on one side»), де для надання справжнього віку замку не вистачало лише нальоту й тріщин, «де новенька кладка просвічувала крізь рідку ще завісу плюща» («spanking new under a thin beard of raw ivy»).

Дискретний екфрасис вілли розсипаний по всьому роману і може стати темою окремого дослідження. Не сам по собі будинок, зображений на фотокартці, полонить батька Гетсбі, а та енергія уяви, мрії сина, яка здійснюється в ньому («He knew he had a big future in front of him»). Однак він розглядає на фотографії кожную деталь, з гордістю очікуючи захоплення Ніка («He pointed out every detail to me eagerly. 'Look there!' [he repeated], and then sought admiration from my eyes»). Від частого вживання фотографія маєтку («a photograph of the house») порвалася по краях і забруднилася («cracked in the corners and dirty with many hands»). Але Генрі Гетц неохоче прибирає її в гаманець («He seemed reluctant to put away the picture, held it for another minute, lingeringly, before my eyes»). Фотографія для нього стає «реальнішою» за саму віллу («He had shown it so often I think it was more real to him now than the house itself»). Саме вона, а не сам будинок, який знаходиться поруч, викликає його захоплення («Jimmy sent it to me. I think it's a very pretty picture. It shows up well»). Можна сказати, що фото маєтку замінює батькові сина, який покинув його і загинув. На думку Зонтаг, «фото – це тонкий шматочок і часу, і простору». Фотокартка для Гетца стає позачасовою, незмінною і безсмертною. «Подія закінчилася, а картинка існує, даруючи йому щось на кшталт безсмертя (і важливість), якого інакше воно було б позбавлене».

Таким чином, фотографії в романі створюють «ілюзію володіння минулим». Вони допомагають Гетсбі створити легенду про його життя, яка і стане причиною його трагічної смерті. У композиції роману ці фотографії з'являються в четвертій (знімок в Оксфорді), п'ятій і шостій (Коді та Гетсбі на яхті) і дев'ятій (вілла Гетсбі) главах, поступово розкриваючи перед читачем за фотографічним фасадом справжню біографію героя. У другій главі цим фотографіям передуює образ фотографа-невдахи Мак-Кі, що ставить питання про відношення фотографії до мистецтва.

Честер Мак-Кі – епізодичний персонаж, з яким Нік зустрічається в найманій квартирі Міртл Вілсон, коханки Тома Б'юкенена. Ілюзії Міртл, яка уявила себе королевою («throwing a regal homecoming glance around the neighbourhood»), виявляються вже в обстановці квартири (гобеленова оббивка із зображенням «чарівних дам, що гойдаються на гойдалках у Версальському парку»). В оригіналі («scenes of ladies swinging in the gardens of Versailles») підтекст сцен у Версалі виглядає ще більш двозначним (слово «swinging» на сленгу означає нерозбірливість у сексуальних зв'язках). Розбивши Міртл носа, Том завдає першого удару по її ілюзіях. Прикметно, що скривавлена Міртл прагне врятувати версальський гобелен («the tapestry scenes of Versailles»). Дейзі, яка насмерть збила Міртл на автомобілі, теж асоціюється в романі з «королівною» (king's daughter).

Представляючись Ніку, Мак-Кі заявляє свої претензії на мистецтво («He informed me that he was in the 'artistic game', and I gather later that he was a photographer»). Їхня неспроможність виявляється в описі роботи Мак-Кі – «неясного збільшення» («dim enlargement») фотографії померлої матері Міртл, яка «ширляла, як астральне тіло» («hovered like an ectoplasm»). Одна з функцій фотографії – «закарбувати досягнення індивіда в ролі члена родини (або іншої групи)». Мак-Кі, мабуть, хотів зробити портрет матері своєї сусідки більш значущим і художнім. Комічний ефект створюється через сприйняття Ніка: «The only picture was an over-enlarged photograph, apparently

a hen sitting on a blurred rock. Looked at from a distance, however, the hen resolved itself into a bonnet, and the countenance of a stout old lady beamed down into the room». Замість капелюшка, під яким виявилось обличчя старої жінки, оповідач бачить курку на оповитій туманом скелі.

Фотограф Мак-Кі уявляє себе художником-пейзажистом, імовірно, тому його портрет теж нагадує сюрреалістичний пейзаж. Коли туман розвіявся, Нік виявив, що жінка на портреті усміхається. Дослідники зближують образи Мак-Кі та Ніка: «Хоча Нік низько оцінює фотографію Мак-Кі, принаймні половина його розповіді є її наративним еквівалентом, оскільки він не може бачити ясно». Справді, Нік ставиться зі співчуттям до Мак-Кі, витираючи залишки мильної піни з його обличчя і проводжаючи його до квартири. Проте навряд чи можна ототожнити їхні погляди на світ (зосереджений на самому собі та своєму «мистецтві» – у Мак-Кі, уважний і співчутливий – у Ніка). Хоча Нік і стверджує, що його погляд був затуманений віскі, розповідь його відрізняється дивовижною точністю.

В цьому уривку розкривається сатира Фіцджеральда на манію фотографії, представлену через персонажів роману «Великий Гетсбі». Том Б'юкенен зневажливо жартує над фотографом Мак-Кі, рекомендує йому звернутися до Миртл за рекомендаційним листом до її чоловіка, щоб зробити кілька етюдів. Це пародія на справжні пейзажні етюди, створені Мак-Кі на Лонг-Айленді: «Мис Монток. Чайки» і «Мис Монток. Море». Мак-Кі також характеризується через банальність назв, якими він супроводжує свої роботи, такі як «Красуня і чудовисько», «Самотність», «Старий кінь від бакалії» та «Бруклінський міст». Ці назви служать певними кліше і підкреслюють «підробленість» його мистецтва.

Фіцджеральд критично ставиться до захоплення фотографією, убаचाючи в ньому поверхневність і беззмістовність. Це виражено і через образ дружини Мак-Кі, яка з гордістю повідомляє, що її чоловік фотографував її вже 127 разів з моменту їхнього одруження. Вона сприймає жінок навколо себе як

об'єкти для фотографування, постійно оцінює їх пози та навіть сперечається з чоловіком щодо правильного освітлення. Це відображає не лише відчуження, але й загальну тенденцію до споживчого ставлення до людей і мистецтва, що особливо актуально для світу роману.

Таким чином, Фіцджеральд через іронію і пародію критикує суспільну моду на фотографію та поверхневий підхід до мистецтва, який бачить у ньому лише форму, позбавлену глибокого змісту.

Ця сцена уявної фотосесії з Міртл Вілсон розкриває іронію та критику, з якою Фіцджеральд підходить до фотографії як до мистецтва і до самої природи людської ідентичності в умовах соціального позування. «Творчий темперамент» Мак-Кі проявляється як поверхнева гра, в яку він легко втягується, піддаючись запропонованій дружиною «грі в мистецтво». Мак-Кі уважно вдивляється в обличчя Міртл, ніби оцінюючи її як об'єкт для зйомки, вказуючи на такі деталі, як освітлення та зачіска, але всі його зауваження настільки банальні, що лише підкреслюють обмеженість його сприйняття.

У цей момент Міртл стає об'єктом не лише камери, але й спостереження інших. Її позування — це не просто фізична постава, а, по суті, «створення іншого тіла» — момент, коли вона намагається відповідати образу, підлаштовуючи себе під зовнішній погляд. Фотографія, за словами Барта, завжди розділяє людину та її зображення, створюючи новий образ, який відриває людину від її сутності, перетворюючи її на об'єкт для зовнішнього сприйняття. Позування, таким чином, стає «соціальною грою», в якій людина вимушено трансформується під очікування інших.

Фіцджеральд іронізує над цим процесом, показуючи, як образи замінюють самих героїв. Мак-Кі, «людина дії» на власному фото, насправді слабкий і залежний, а підпорядкованість персонажів їхнім фотографіям підкреслюється образом збільшеного фото матері Міртл, що висить над кімнатою, мов астральне тіло. Це зображення нависає як нагадування про

неминучість смерті та ефемерність життя, парадоксально «оживляючи» та «умертвляючи» образ одночасно.

Особливо показовим це є стосовно Джордан Бейкер, чий образ у фіналі нагадує Ніку лише «хорошу ілюстрацію». Таким чином, фотографії не лише супроводжують персонажів, але й підміняють їх, перетворюючи їхнє життя на штучно створені образи. Фіцджеральд показує, що через об'єktiv камери та фотографічні кліше люди втрачають справжність і стають об'єктами, замкненими в рамках чужих уявлень.

Уже в першому розділі в будинку Тома Б'юкенена Ніку здається, що обличчя Джордан Бейкер йому знайоме, адже воно часто з'являється на сторінках спортивних журналів («Я зрозумів, чому її обличчя здалося мені знайомим – це привабливе і зневажливе вираження я не раз бачив на ротогравюрних знімках зі спортивного життя в Ешвілі, Хот-Спрінгс та Палм-Біч»). Її удавана легкість спершу приваблює Ніка, але згодом відштовхує його. Дейзі Б'юкенен також сприймає Джея Гетсбі як рекламний образ («рекламу чоловіка»). У сьомому розділі зміна емоцій на обличчі Міртл Вілсон, яка дивиться у вікно майстерні на Джордан Бейкер, порівнюється з проявленням фотографії, коли поступово проступають об'єкти:

«So engrossed was she that she had no consciousness of being observed, and one emotion after another crept into her face like objects into a slowly developing picture» [6, с. 141]

«Вона була так захоплена, що не усвідомлювала, що за нею спостерігають, і одна емоція за іншою проявлялася на її обличчі, як об'єкти на повільно проявлюваній фотографії».

У сприйнятті Ніка погляд Міртл не випадково співвідноситься з поглядом доктора Еклберга на рекламному плакаті, передуючи її смерті в кульмінаційному моменті роману. Таким чином, у романі Фіцджеральда на різних рівнях поетики прямо і опосередковано зображено процес створення і сприйняття фотографії: вибір об'єкта, спостереження, позування, зйомка,

проявлення, ідентифікація. Фотограф Мак-Кі водночас виступає і як суб'єкт, і як об'єкт фотографування, що свідчить про деградацію мистецтва та художника. У художньому світі роману фотографії використовуються як засіб самоутвердження героїв і виявляють конфлікт між ілюзією та реальністю.

2.3. Метафора як провідний засіб експлікації емоцій в романах Ф. С. Фіцджеральда

Літературна творчість є одним зі способів пізнання й освоєння людиною навколишньої дійсності та вирізняється специфічним відображенням особистих переживань автора. Кінцевим результатом такого пізнання виступає художній текст, що являє собою комунікативно спрямований вербальний твір, який має естетичну цінність. Дотримуючись комунікативно-функціонального підходу до дослідження мови, ми розглядаємо текст як продукт мовленнєво-мисленнєвої діяльності, як основну комунікативну одиницю, яка складається з елементів нижчих рівнів мовної ієрархії, організованих у систему для здійснення комунікативного наміру автора відповідно до мовленнєвої ситуації. У художньому тексті реалізуються дві взаємопов'язані й рівнозначущі функції – комунікативна та естетична (або поетична), причому остання трансформує першу. Мова художньої літератури виконує естетично відображену комунікативну функцію.

Поетична функція мови спирається на комунікативну, виходить із неї, але споруджує над нею підпорядкований естетичним, а також соціально-історичним закономірностям мистецтва новий світ мовленнєвих смислів і співвідношень. Саме тому мова художньої літератури одночасно виступає як інструмент і як предмет зображення. Форма подачі текстового матеріалу набуває свого власного, додаткового змісту. Спираючись на вищевикладене,

необхідно зробити висновок про те, що мовленнєва образність є провідною стилістичною рисою художнього тексту. Вона досягається за рахунок особливої взаємодії мовних одиниць різних рівнів, а також завдяки використанню образотворчо-виразних засобів (алегорій, уособлень, метафор), що їх навмисно створює автор, а також свідомо сприймає і художньо рефлексує читач.

Аналізуючи мову «Великого Гетсбі», можна відзначити її виразність, емоційність, барвистість, що не раз відзначали критики. Метафорична образність у романі проникається значенням, а значення - образністю. Метафора входить до художнього тексту як елемент, що несе певну семантико-стилістичну, концептуальну та прагматичну інформацію, яка перебуває у повній відповідності з ідейно-смісловим змістом твору в цілому. Вона є складним, багатовимірним феноменом, що відображає характер національного мислення, культуру і психологію носіїв мови.

Четвертий розділ починається так:

«On Sunday morning while church bells rang in the villages along shore, the world and its mistress returned to Gatsby's house and twinkled hilariously on his lawn» [6, с. 63].

«У неділю вранці, коли ще лунав передзвін у церквах прибережних сіл, увесь великий світ та його коханка збирався до Гетсбі і заповнював його маєток веселим роєм».

Вираз «*world and its mistress*» перекладається буквально «світ і його коханка». Тут ми не тільки отримуємо характеристику кампанії, яка відвідала Гетсбі, але також різке підсилення, що виникає в результаті появи слова «коханка», як би у супроводі церковних дзвонів.

Розглянемо інший приклад того ж плану, але з елементом конкретизації переходу від загального до приватного. На прийомі Гетсбі Нік бачить, як ревнива дружина переконує свого чоловіка піти:

«...at intervals she appeared suddenly at his side like an angry diamond, and hissed: You promised! into his ear» [6, с. 78]

«Через проміжок часу вони з'явилася з його сторони як злий діамант і прошипіла: «Ти обіцяв!» йому у вухо».

Слово «diamond» – «діамант» у свідомості англомовного читача викликає асоціативне уявлення про змію. Змія, що мають ромбоподібний візерунок на спині, називається «diamond-backed», і таких отруйних змій у США чимало. Якби навіть асоціація не виникла в розумі читача, побачивши слово «diamond», слово «шипіла» зробило б її неминучою, бо англійське «hissed» – «шипіла» – насамперед пов'язується з шипінням змій.

Тенденція до прихованої образності пронизує й усне мовлення героїв роману. Ось ще один приклад: Гетсбі раз у раз вживає звернення «старина» – «Old sport». Це звернення так часто вживається, що стає, мабуть, найпомітнішою ознакою його мовлення... Зрозуміло, що звертання «старина» для Тома слугує доказом того, що Гетсбі ніколи не був в Оксфорді. Іронія полягає в тому, що це звернення Гетсбі «відкопав», скоріше за все, саме в Оксфорді. Це звернення входило в жаргон англійської «золотої молоді» в ті роки, а спілкуватися з юними представниками вищих класів Англії Гетсбі міг тільки в Оксфорді.

У «Гетсбі» реальна і цілком життєва сцена часом набуває, не втрачаючи свого прямого значення, символічного характеру. Звернемося насамперед до символіки кольору. До «Великого Гетсбі» колір у Фіцджеральда в кращому разі мав лише зачатки змістовного значення. Інакше в аналізованому романі, де колір дуже часто виступає як елемент складної образності оповіді та як символ. У загальному описі прийому в Гетсбі (гл. 3) є фраза:

«...and now the orchestra is playing yellow cocktail music...».

«... а зараз оркестр грає жовту коктейльну музику...».

В оригіналі йдеться про «жовту» («yellow») музику, але жовтий колір символізує в романі золото, а за часів «сухого закону» тільки багаті могли

собі дозволити справжні коктейлі. Таким чином, характеристика музики отримує нову якість.

У мові художньої літератури естетична функція надбудовується над комунікативною, створюючи світ вторинних смислів і семантико-прагматичних відносин. Основною образно-естетичною складовою художнього тексту є метафора як конденсований компонент смислу.

У мовознавстві існує безліч теоретичних підходів і концепцій вивчення феномена метафори. Наприклад, проводять детальний опис семантико-ономасіологічної природи цього образного засобу; розглядають співвідношення художньої та мовної метафори; виявляють найчастіші структурно-семантичні моделі художньої метафори; встановлюють специфічну залежність між структурно-семантичною організацією метафори та функцією, яку вона виконує в художньому тексті.

Процес метафоризації є семантичною універсалією, конститутивною ознакою будь-якої природної мови. Суть цього процесу полягає в розширенні смислового обсягу слова за рахунок виникнення в нього переносних значень і посилення його експресивних властивостей. Поряд з іншими процесами семантичної деривації, метафоризація найнаочніше розкриває універсальну властивість словесного знака: відсутність однозначної відповідності між звуковою формою слова та його значенням, розбіжність плану вираження та плану змісту, завдяки чому система мови динамічно розвивається:

«Fifty feet away a figure was standing with his hands in his pockets regarding the silver pepper of the stars» [6, с. 24]

«За п'ятдесят футів від нього стояла постать, засунувши руки в кишені, і дивилася на сріблястий перець зірок».

У представленому прикладі процес метафоризації полягає у взаємодії семантичних структур порівнюваних одиниць silver pepper 'срібний перець' і stars 'зірки'. У результаті цієї взаємодії відбувається, з одного боку, погашення нерелевантних для даного контексту і непридатних до об'єкта

зіставлення властивостей і ознак, таких як «рослина», «пряність», «гострота». З іншого боку, актуалізуються ті ознаки, які лежать в основі перенесення і можуть мислитися у зв'язку з об'єктом метафоризації (у цьому випадку – розмір, величина «перчинок»). В англійській метафорі компонент *silver pepper* 'срібний перець' стоїть у формі однини і сприймається як такий собі «збірний» іменник.

Структура лексичного значення неоднорідна: у ній виокремлюють інтенціонал, змістове ядро, та імплікаціонал, семантичні ознаки, що знаходяться на периферії. Імплікаціонал – це варійований компонент значення, результат відображення різноманітних одиничних предметних зв'язків і відносин. Наявність у семантичній структурі слова «змінного» компонента, що дає змогу включати лексичну одиницю до різних асоціативних полів, і є основною причиною виникнення метафор у мові. Саме ці властивості словесного знаку створюють широкі можливості okazіональних перейменувань, зрушень денотативної співвіднесеності на основі перенесення спільної ознаки з об'єкта первинної номінації на об'єкт вторинної номінації. Виходячи з того, що в метафорі виявляються суттєві риси природної мови, справедливо зробити висновок, що вона не тільки виступає ефективним засобом спілкування, що дає змогу компактно висловити складну ідею, а й слугує знаряддям пізнання дійсності.

Наведемо такий приклад:

«The unwelcome November rain had perversely stolen the day's last hour and pawned it with that ancient fence, the night» [6, c. 256]

«Незваний дощ листопаду підло вкрав у дня останню годину і застав його старій перекупщині ночі».

Це речення являє собою за структурою розгорнуту метафору, члени якої пов'язані послідовним зв'язком. Так, дієслівна метафора складається з об'єкта *the unwelcome November* і двох однорідних предикатів *to stole* і *to pawn*, кожен з яких має свій актант. Дієслово *to stole* 'красти, поцупити' керує

об'єктом, на який спрямована дія (прямий додаток *the day's last hour*), а дієслово *to rawn* 'закладати, віддавати у володіння' має в підпорядкуванні непрямий додаток із прийменником (*ancient fence, the night*). При цьому непрямий додаток, що позначає адресата дії, являє собою персоніфіковану метафору-додаток.

Будучи проміжною ланкою між почуттям і раціо, метафора відіграє ключову роль у категоризації світу. Для оволодіння складнішими концептуальними областями необхідно відштовхуватися від уже освоєних розумом об'єктів і понять. Коли ж доступ до непізнаної зони прокладено, метафоричний образ стає стертим або метафора руйнується, поступаючись місцем раціональному дискурсу.

Лінгвістичне трактування феномена метафори представлене на сьогоднішній день кількома базовими концепціями. У порівняльно-фігуративній концепції метафора визначається як перенесення за схожістю, а тому прихильники цієї концепції намагаються встановити й описати якнайповніше комплекс тих елементів, на основі яких відбувається перенесення імені: схожість форми, місця розташування, розміру, кольору, емоційного враження, що справляють, функції, яку виконують, тощо. Наприклад:

«With enchanting murmurs Daisy admired the gardens, the sparkling odor of jonquils and the frothy odor of hawthorn and plum blossoms and the pale gold odor of kiss-me-at-the-gate» [6, с. 97].

«Дейзі захоплено щебетала, милуючись <...> іскристим ароматом нарцисів, пінним пахощами глоду і сливи, блідно-золотистим запахом жимолості».

У поданому реченні послідовно реалізуються три ад'єктивні метафори, що займають позицію прямого додатка після дієслова «to admire». З погляду змісту аналізовані метафори є результатом синестезії, тобто перенесення назви на основі схожості відчуття. Прикметники «sparkling», «frothy», «pale»

та «gold», пов'язані з органами зору і характерні для об'єктивних відчуттів людини, використовуються для опису нюхових вражень, заснованих, як правило, на суб'єктивному досвіді.

І.А. Річардс, основоположник інтеракціоністської концепції, першим почав розглядати метафору як результат інтерференції думок і зміни контексту. Він поклав в основу універсального семантичного механізму принцип трикомпонентності метафоричного виразу, згідно з яким структура метафори складається з: the tenor (предмет відображення), the vehicle (предмет у відображеному вигляді) та the ground of the metaphor (загальні властивості предмета та його відображення, що впливають із принципу подібності) [3, с.31-47].

М. Блек став розмежовувати «фокус» метафори, тобто слово, яке виявляє відхилення від свого звичайного значення, і «рамку метафори» - решту висловлювання. Метафора реалізується завдяки виокремленню в мовному висловлюванні ознак і асоціацій, спільних для об'єктів, що зіставляються, і одночасного погашення нерелевантних ознак і асоціацій. При цьому семантичних змін зазнають обидва поняття, підлаштовуючись одне під одне. Звідси випливає головний висновок, до якого доходить М. Блек: метафора не оформляє деяку подобу, а створює схожість:

«There was a pink and golden billow of foamy clouds above the sea» [6, с. 101]

«Над самим морем клубочилися пухнасті, золотисто-рожеві хмари».

Це речення містить у собі генітивну метафору golden billow of foamy clouds, для якої можна запропонувати такий дослівний переклад: 'золота лавина пінистих хмар'. В авторській метафорі укладено свіжий яскравий образ, що живописує неповторну красу вечірнього неба після дощу. Прагматичний підхід до метафори полягає в пошуках не стільки семантичних, скільки екстралінгвістичних критеріїв метафоричності й базується на теорії мовленнєвих актів Дж.Л. Остіна.

Авторська метафора виконує функцію психологічної деталі в романі. «Мерехтливими дзвіночками світла» наповнюється кімната після найсильнішої зливи, після того, як відбулася відверта, сповнена емоцій і сліз, розмова між Джеєм Гетсбі та Дезі. «Мерехтливі дзвіночки світла» – це символ внутрішнього стану головного героя, що світиться щастям і захопленням від возз'єднання з коханою:

«- It's stopped raining.

- Has it?

- When he realized what I was talking about, that there were twinkle bells of sunshine in the room, he smiled like a weather man» [6, с. 96].

На думку Д. Девідсона, метафора збільшує розрив, дистанцію між локутивним і перлокутивним актом, оскільки користується на додаток до звичайних мовних механізмів несемантичними ресурсами. Змістовний бік метафори розглядається як певний словниковий інваріант. Першорядної важливості під час тлумачення і розуміння метафори реципієнтом набувають прагматичні чинники комунікації. Дж. Серль висловлювався про необхідність розрізняти власне лексичне значення одиниць і те, як цими одиницями користується мовець. Він також сформулював відкритий список принципів, що допомагають виокремити й інтерпретувати метафору в контексті. Теорія концептуальної метафори дістала обґрунтування в працях Дж. Лакоффа, який увів поняття «лінгвістичних гештальтів» [8], що являють собою абстрактну когнітивну структуру вищого порядку, яка відтворює певні правила життєдіяльності та чуттєвого досвіду мовного колективу, що історично склалися:

«The caught wind died out about the room and the curtains and the rugs and the two young women ballooned slowly to the floor» [6, с. 11].

«Захоплений у пастку вітер безсило завмер, а завіси, килим і обидві молоді жінки на тахті поступово опали і завмерли».

У представленому прикладі спостерігається okazionalne переосмислення дієслова *to balloon*. У цьому смисловому відрізку його використовують для опису руху вниз, причому процесуальну ознаку, позначену дієсловом, приписують одухотвореним об'єктам.

За допомогою концептуальних метафор структуруються гештальти, що дискретно репрезентують знання і досвід. Дж. Лакофф і М. Джонсон визначають метафоризацію як процес осмислення і переживання явищ одного роду в термінах явищ іншого роду [8]. Когнітивна метафора виникає в результаті взаємодії двох понятійних систем: *source domain* (домен-джерело) і *target domain* (цільовий домен). Знання в царині джерела вибудовані у вигляді схем образів, що фіксуються простими когнітивними структурами, які регулярно відтворюються в процесі фізичної взаємодії людини із зовнішнім світом. У результаті метафоричної проєкції деякі області цільового домену, що зазвичай є абстрактною сутністю, переструктуруються і переосмислюються за зразком домену-джерела. Залежно від особливостей концептуалізації абстрактних явищ через конкретні виокремлюють три типи метафор: структурні, орієнтаційні та онтологічні метафори. Когнітивна метафора, що міцно закріпилася в мовній і культурній традиції певного народу, набуває статусу концептуальної:

«Our eyes lifted over the rosebeds and the hot lawn and the weedy refuse of the dog days along shore» [6, с. 125]

«Наші погляди піднялися над клумбами троянд, гарячим газоном і заростями, занедбаними у спеку серпневих днів уздовж узбережжя».

В аналізованому реченні метафоричний образ будується на основі лексичної одиниці з вираженням національно-культурним компонентом. Поняттям «*dog days*» позначають найспекотніший літній період, який зазвичай триває з кінця липня до кінця серпня.

Традиційно в лінгвістиці розмежовують мовну та художню (мовленнєву) метафору. Диференціація проводиться на гносеологічному, лексичному та

семантичному рівнях. На рівні пізнання асоціативні зв'язки в мовній метафорі об'єктивізовані, тобто відповідають предметно-логічним зв'язкам, закріпленим у мовному досвіді носіїв даної мови. Конотації художньої метафори відображають індивідуальний досвід сприйняття навколишньої дійсності: вони мають суб'єктивний і випадковий характер щодо основного значення лексичної одиниці. На рівні слова мовна метафора є самостійною лексичною одиницею, що може вільно вступати в синтагматичні й парадигматичні зв'язки з іншими одиницями та розкриватися в розмаїтті контекстів, тоді як художня метафора не володіє лексичною самостійністю й завжди тісно пов'язана зі своїм контекстом. Поза контекстом визначити семантичну природу художньої метафори неможливо. На семантичному рівні художня метафора завжди унікальна. Якщо в структурі мовної метафори набір семантичних елементів обчислюваний, то в художній він за природою необмежений.

Семантичний аналіз метафор в романах Ф.С. Фіцджералда «Великий Гетсбі» та «Ніч лагідна» виявив три категорії художніх метафор: антропоцентричні метафори, що характеризують емоційний, психічний, фізичний, розумовий стан людини; антропоморфні метафори, що «оживляють» предмети та явища, тварини й рослинний світ, які оточують людину; гомоморфні метафори, які переносять ознаки одних явищ і предметів навколишньої дійсності на інші, що є наслідком суб'єктивного сприйняття людиною об'єктивної реальності.

Грунтуючись на розумінні того, що семантика метафори зумовлена насамперед приналежністю її опорного компонента (компонента, що метафоризує) до однієї з чотирьох основних частин мови, можна дійти висновку про те, що лінгвістичні патерни метафоризації художнього дискурсу будуються на логічному прийомі зіставлення, який видозмінюється залежно від морфологоструктурного типу метафори. Так, суть процесу метафоризації в субстантивній метафорі зводиться до включення об'єкта

порівняння в інший предметний клас або до встановлення релятивних відносин між двома об'єктами. Ад'єктивна (синестетична) метафора слугує для характеристики та специфікації значення компонента, що метафоризується, шляхом привласнення йому ознак, властивостей і якостей, що виявляються в іншому класі предметів. Метафоризація в дієслівній синтагмі полягає в динамічній характеристиці об'єкта за допомогою індукування компоненту, що метафоризується, сем, які входять до імплікаціоналу лексичного значення компонента, що метафоризує. Адвербіальна метафора вживається для розширення ад'єктивної або дієслівної метафори.

РОЗДІЛ III.

МЕТОДИЧНІ РОЗРОБКИ АНАЛІЗУ ПСИХОНАРАТИВУ В РОМАНАХ Ф.С. ФІЦДЖЕРАЛДА В ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ

3.1. Дискурс-аналіз уривка роману Ф.С. Фіцджеральда «Ніч лагідна»

На позакласних заняттях з вивчення стилістики англomовного художнього тексту в профільній школі доцільно обрати творчість Ф.С. Фіцджеральда. Романи «Великий Гетсбі» та «Ніч лагідна» є програмними творами з зарубіжної літератури для позакласного читання. Оригінали творів можуть бути використані для формування навичок аналізу психонаративу в учнів профільної школи.

Дискурс-аналіз передбачає розгляд тексту як соціальної практики, аналізуючи його контекст, взаємодії між персонажами, мовні стратегії та їхній вплив на сприйняття. На основі наведеного уривку з роману Ф.С. Фіцджеральда «Ніч лагідна» розглянемо, як соціальні, психологічні та культурні аспекти відображаються через мовні засоби і взаємодії персонажів.

Уривок.

«There were so many answers to this question that Dick decided to leave it in the air, to buzz victoriously in Nicole's ears. He had become intensely critical of her. Though he thought she was the most attractive human creature he had ever seen, though he got from her everything he needed, he scented battle from afar, and subconsciously he had been hardening and arming himself, hour by hour. He was not given to self-indulgence and he felt comparatively graceless at this moment of indulging himself, blinding his eyes with the hope that Nicole guessed at only an emotional excitement about Rosemary. He was not sure—last night at the theatre she had referred pointedly to Rosemary as a child.

The trio lunched downstairs in an atmosphere of carpets and padded waiters, who did not march at the stomping quick-step of those men who brought good food

to the tables whereon they had recently dined. Here there were families of Americans staring around at families of Americans, and trying to make conversation with one another.

There was a party at the next table that they could not account for. It consisted of an expansive, somewhat secretarial, would-you-mind-repeating young man, and a score of women. The women were neither young nor old nor of any particular social class; yet the party gave the impression of a unit, held more closely together for example than a group of wives stalling through a professional congress of their husbands. Certainly it was more of a unit than any conceivable tourist party.

An instinct made Dick suck back the grave derision that formed on his tongue; he asked the waiter to find out who they were» [5, Ch. 22].

Уривок зображає сцену, в якій три головні персонажі перебувають у соціальному середовищі (ресторані). Атмосфера зображується через такі деталі, як *“карпети і офіціанти, що не маршували швидким кроком”*, що передає відчуття формальності та спокою, характерного для вищих соціальних класів. Це середовище створює контраст між публічним та особистим життям персонажів, відображаючи подвійність їхніх відносин і внутрішні конфлікти.

Дік Дайвер представлений як персонаж із внутрішнім конфліктом. Слова *“він відчував порівняно незграбний момент самозадоволення”* вказують на його боротьбу між особистими почуттями та моральними принципами. Його *“субсвідоме озброєння та загартування”* передає його відчуття наближення конфлікту, що демонструє його підготовку до емоційної битви з Ніколь (*He had become intensely critical of her*).

Ніколь згадується лише через сприйняття Діка, але її реакція та коментар про Розмарі вказують на можливі ревності або занепокоєння. Це підсилює дискурс невизначеності та напруженості між подружжям. Дік

позиціонується як лідер і домінант у стосунках: він вирішує залишити питання “*в повітрі, щоб воно дзижчало в вухах Ніколь переможно*”. Це свідчить про його бажання контролювати ситуацію та маніпулювати емоціями партнерки. Ніколь, у свою чергу, показана у пасивній ролі, хоча її підозри підсилюють уявлення про складні й суперечливі стосунки.

Опис оточуючих людей у ресторані вносить елемент соціального контексту та відчуження. Фрази на зразок “*сім'ї американців, що дивилися одне на одного і намагалися почати розмову*” створюють фон для сцени, де особисті драми відбуваються на очах у байдужих сторонніх. Це підкреслює ізоляцію головних героїв у своїх переживаннях. Також згаданий “*випадковий молодий чоловік*” і жінки за сусіднім столиком підсилюють почуття абсурдності та соціальної розрізненості (*Here there were families of Americans staring around at families of Americans, and trying to make conversation with one another*). Їхня присутність створює контраст з більш тісними соціальними групами, які мають сенс для самих себе, ілюструючи чужорідність героїв у загальному соціальному контексті.

Психологічний стан Діка вербалізується через деталі, що показують його зневагу та сарказм. Його готовність до критики та “*серйозна насмішка*”, яку він стримує, вказують на його внутрішню боротьбу між соціальною маскою та справжніми емоціями. Автор використовує образи для підсилення контрастів між персонажами та соціумом. Наприклад, детальний опис жінок, які не належать до певного класу, створює ефект непізнаваності та підкреслює відчуження героїв.

Сцена показує психологічну боротьбу Діка, яка стає частиною ширшого дискурсу про владу та контроль у стосунках. Фраза “*він відчував порівняно незграбний момент самозадоволення*” демонструє його усвідомлення своєї неідеальної поведінки, що підсилює конфлікт між зовнішньою поведінкою та внутрішніми відчуттями.

Дискурс-аналіз цього уривку показує, як Фіцджеральд використовує мову для створення складних психологічних портретів і соціальних взаємодій. Взаємодія між персонажами, контрастні деталі оточення і внутрішні монологи дозволяють відчувати напругу, що перетинає межу між особистим і соціальним.

3.2. Психолінгвістичний аналіз уривка роману Ф.С. Фіцджералда «Великий Гетсбі»

В цьому параграфі представлена методична розробка аналізу уривку роману Ф.С. Фіцджералда «Великий Гетсбі» із застосуванням методу психолінгвістичного аналізу тексту. Для цього ми обрали ситуацію високого емоційного напруження, пов'язаного з жахливою подією автокатастрофи з метою аналізу лінгвістичних засобів відображення досвіду внутрішніх переживань персонажами психотравматичних подій.

Уривок 1:

«The 'death car' as the newspapers called it, didn't stop; it came out of the gathering darkness, wavered tragically for a moment and then disappeared around the next bend. Michaelis wasn't even sure of its color—he told the first policeman that it was light green. The other car, the one going toward New York, came to rest a hundred yards beyond, and its driver hurried back to where Myrtle Wilson, her life violently extinguished, knelt in the road and mingled her thick, dark blood with the dust. Michaelis and this man reached her first but when they had torn open her shirtwaist still damp with perspiration, they saw that her left breast was swinging loose like a flap and there was no need to listen for the heart beneath. The mouth was wide open and ripped at the corners as though she had choked a little in giving up the tremendous vitality she had stored so long.

We saw the three or four automobiles and the crowd when we were still some distance away.

'Wreck!' said Tom. 'That's good. Wilson'll have a little business at last.'

He slowed down, but still without any intention of stopping until, as we came nearer, the hushed intent faces of the people at the garage door made him automatically put on the brakes.

'We'll take a look,' he said doubtfully, 'just a look.' I became aware now of a hollow, wailing sound which issued incessantly from the garage, a sound which as we got out of the coupé and walked toward the door resolved itself into the words 'Oh, my God!' uttered over and over in a gasping moan.

'There's some bad trouble here,' said Tom excitedly. He reached up on tiptoes and peered over a circle of heads into the garage which was lit only by a yellow light in a swinging wire basket overhead. Then he made a harsh sound in his throat and with a violent thrusting movement of his powerful arms pushed his way through. The circle closed up again with a running murmur of expostulation; it was a minute before I could see anything at all. Then new arrivals disarranged the line and Jordan and I were pushed suddenly inside» [6, с. 147-148].

Психолінгвістичний аналіз тексту передбачає розгляд елементів, які відображають внутрішній світ авторів або персонажів, їх емоційні та когнітивні реакції, а також структурування змісту, що впливає на сприйняття читача. У цьому аналізі звернемо увагу на емоційно насичені частини, семантичні поля, мовні засоби, що створюють атмосферу та передають психологічний стан.

Текст просякнутий відчуттям тривоги, страху та трагічності. Слова і фрази на зразок *«knelt in the road and mingled her thick, dark blood with the dust»*, *«swinging loose like a flap»* та *«Oh, my God!»* створюють виразне відчуття жаху й шоку. Семантичні поля, пов'язані зі смертю, стражданням та трагедією, домінують у цьому уривку.

У тексті використовуються яскраві образи та метафори, які підсилюють емоційний вплив. Епітети «*thick, dark blood*», «*hushed intent faces*» створюють відчуття реалістичності та тяжкості ситуації. Метафори та порівняння у фразях «*her left breast was swinging loose like a flap*» та «*ripped at the corners as though she had choked a little*» додають фізичну і психологічну інтенсивність, підкреслюючи жахливий характер події. Звукові образи «*hollow, wailing sound*» створюють аудіальну картину сцени, залучаючи читача на рівні підсвідомості.

Опис реакцій персонажів допомагає зрозуміти їхні емоції. Майкліс відображає шок і розгубленість, коли не може визначити навіть колір автомобіля. Його невпевненість і непевність підкреслюють травматичний характер події. Том Б'юкенен спершу демонструє байдужість, але поступово відчуття серйозності бере верх, що підкреслює його неспокій і можливу тривогу. Звуковий опис «*Oh, my God!*», повторюваний у вигляді причитання, показує, що ситуація настільки жахлива, що навіть слова не можуть повністю виразити емоції учасників.

Автор поступово нарощує напругу через градуальність опису, починаючи з деталізації подій, що передували аварії, і закінчуючи описом ситуації в гаражі, читач поступово заглиблюється у психологічний стан персонажів. Зокрема, використовується контраст між діалогами та описами: діалоги відображають змішане ставлення персонажів до того, що сталося (байдужість Тома, напруження Майкліса), а опис обстановки створює загальне тло тривожності та трагедії.

Проведений аналіз уривку з роману Ф.С. Фіцджералда «Великий Гетсбі» продемонстрував майстерне використання автором психолінгвістичних прийомів задля передачі жаху і шоку від трагічної події. Засоби опису (метафори, звукові образи, епітети) підкреслюють трагізм ситуації та допомагають читачу пережити її на емоційному рівні. Реакції персонажів,

особливо через непрямі згадки та діалоги, сприяють створенню психологічної глибини тексту.

3.3. Психонаративні стратегії вербалізації стану афекту в романі Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі»

Уривок 2.

«Myrtle Wilson's body wrapped in a blanket and then in another blanket as though she suffered from a chill in the hot night lay on a work table by the wall and Tom, with his back to us, was bending over it, motionless. Next to him stood a motorcycle policeman taking down names with much sweat and correction in a little book. At first I couldn't find the source of the high, groaning words that echoed clamorously through the bare garage—then I saw Wilson standing on the raised threshold of his office, swaying back and forth and holding to the doorposts with both hands. Some man was talking to him in a low voice and attempting from time to time to lay a hand on his shoulder, but Wilson neither heard nor saw. His eyes would drop slowly from the swinging light to the laden table by the wall and then jerk back to the light again and he gave out incessantly his high horrible call.

'O, my Ga-od! O, my Ga-od! Oh, Ga-od! Oh, my Gaod!'

Presently Tom lifted his head with a jerk and after staring around the garage with glazed eyes addressed a mumbled incoherent remark to the policeman.

'M-a-v—' the policeman was saying, '—o—'

'No,—r—' corrected the man,

'M-a-v-r-o—' 'Listen to me!' muttered Tom fiercely.

'r—' said the policeman, 'o—' 'g—' 'g—'

He looked up as Tom's broad hand fell sharply on his shoulder.

'What you want, fella?'

'What happened—that's what I want to know!'

'Auto hit her. Ins'tantly killed.'

'Instantly killed,' repeated Tom, staring.

'She ran out ina road. Son-of-a-bitch didn't even stopus car.'

'There was two cars,' said Michaelis, 'one comin', one goin', see?'

'Going where?' asked the policeman keenly.

'One goin' each way.

Well, she—' His hand rose toward the blankets but stopped half way and fell to his side, '—she ran out there an' the one comin' from N'York knock right into her goin' thirty or forty miles an hour.'

'What's the name of this place here?' demanded the officer. 'Hasn't got any name.'

A pale, well-dressed Negro stepped near. 'It was a yellow car,' he said, 'big yellow car. New.'

'See the accident?' asked the policeman.

'No, but the car passed me down the road, going faster'n forty» [6, с.148-150].

Уривок № 2 з роману «Великий Гетсбі» показує кульмінаційну сцену стану афекту персонажів після жахливої аварії, насичену емоційною інтенсивністю та психологічною глибиною. Аналіз уривку з використанням методу психолінгвістичного аналізу дозволяє розглянути, як мовні засоби відображають психологічний стан персонажів, передають атмосферу та емоції.

Цей уривок просякнутий почуттям трагедії, відчаю та розпачу. Семантичні поля включають смерть, шок і горе. Слова і фрази на зразок «*high, groaning words*», «*swaying back and forth*», «*high horrible call*» створюють гнітючу та напружену атмосферу, що підсилює емоційне сприйняття читача.

Автор вживає епітети та метафори в описі тіла Міртл як «*wrapped in a blanket and then in another blanket as though she suffered from a chill in the hot night*» створює відчуття турботи і водночас безпорадності. Підкреслення «*hot night*» контрастує з образами смерті та холоду.

Повторення вигуку «*O, my Ga-od!*» і використання варіацій цього крику підкреслює глибину горя та психологічну нестабільність Вілсона. Це відображає його втрату контролю і неможливість змиритися з реальністю. Такі сценічні деталі, як «*swaying back and forth and holding to the doorposts with both hands*» підкреслюють фізичну і психологічну слабкість персонажа, намагаючись триматися буквально й фігурально.

Обірвані звуки в діалозі та вигуках відіграють важливу роль у створенні атмосфери та передачі емоційного стану персонажів. “*O, my Ga-od! O, my Ga-od! Oh, Ga-od! Oh, my Ga-od!*” — цей вигук передає глибину горя та нестабільний психологічний стан Вілсона. Повторення “*Ga-od*” імітують ридання та хрипке дихання, що додає реалістичності його відчаю. Це сприймається як спроба персонажа виголосити слова, які буквально застряють у горлі від емоційного перенавантаження.

Діалог поліцейського та обірвані слова Тома “*M-a-v— o——*” та “*No,— r— M-a-v-r-o——*” підсилюють відчуття непевності, хаосу та нервовості, що панує у сцені. Слова розриваються, вказуючи на зусилля говорити в умовах стресу і розгубленості. Це також може відображати запинання та вагання поліцейського, який працює під тиском ситуації. Використання обірваних звуків підсилює відчуття розгубленості та розпачу. Це наголошує на тому, що персонажі переживають інтенсивні емоції, через які важко висловлювати думки зв’язно. В той же час, фрагментована мова створює враження реальної сцени, де люди під час стресових подій говорять непослідовно, що додає живості і правдоподібності опису. Крім того, у діалозі між Томом і поліцейським обірвані слова підкреслюють напруження і невизначеність, яка панує в ситуації. Перебивання діалогу підкреслює момент нерозуміння та

нестачі інформації, що виразно зображає стан афекту персонажів та посилює загальний тривожний фон.

Обірвані звуки є потужним засобом для підсилення емоційного ефекту тексту. Вони демонструють, як інтенсивний стрес та горе можуть впливати на здатність персонажів комунікувати. Це робить сцени більш глибокими та емоційно насиченими, підкреслюючи реалістичність і драматизм ситуації. З лінгвістичної точки зору, обірвані звуки імітують природний процес розмови, коли емоційний стан настільки сильний, що артикуляція стає складною. У мовленні людей під час стресу спостерігається подібна картина: вони схильні до пауз, запинок і спроб зібратися з думками.

Вілсон зображений як персонаж у стані крайнього емоційного шоку. Його рухи, описані як «*swaying back and forth*», вказують на його майже втрату свідомості, а його крики та реакції свідчать про розгубленість і відчай. Том Б'юкенен намагається взяти ситуацію під контроль, що демонструє його домінантність і водночас приховану тривогу. Його дії, коли він підходить до Вілсона і утримує його, з одного боку, показують певну співчутливість, але й проявляють його звичку контролювати інших.

Опис атмосфери, насиченої шоком і хаосом, підкреслюється сценами, де діалоги і дії персонажів змінюються швидкими темпами. Напруженість створюється за допомогою коротких, фрагментованих фраз у діалозі, де поліцейський і Том обмінюються словами в ритмі, що відображає нервовість.

Звукові образи у вигляді «*high, groaning words*» та «*gasping cries*» посилюють атмосферу нещастя і загострюють увагу читача на емоціях, які важко описати словами. Вони створюють враження, що сцена відбувається на межі реальності та жаху.

Таким чином, проаналізований уривок є прикладом майстерного використання психолінгвістичних прийомів для відтворення трагічних подій і психологічного стану персонажів. Емоційна насиченість підкреслюється через лексичні і стилістичні прийоми, які акцентують розпач і напруження, а

діалоги відображають нервозність і емоційну виснаженість. Взаємодія між персонажами демонструє контраст між їхніми реакціями на події, підсилюючи драматичний ефект тексту.

Підсумки. У романі Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» психонаративні стратегії відіграють ключову роль у створенні психологічної глибини персонажів та передачі їхніх емоційних станів. Автор використовує різноманітні техніки, щоб вербалізувати стан афекту героїв, включаючи описи внутрішніх монологів, символіку та емоційно насичені сцени.

Фіцджеральд часто звертається до техніки внутрішнього монологу для передачі емоційних переживань персонажів, зокрема Ніка Каррауея, як оповідача. Завдяки цій стратегії читач може дізнатися про психологічні стани героїв не тільки через їхні дії та слова, а й через їхні думки та рефлексії. Це дозволяє краще зрозуміти тривоги, сумніви та внутрішні конфлікти, зокрема відчуття незручності Ніка, його розчарування або захоплення поведінкою інших персонажів.

Фіцджеральд майстерно використовує символи для передачі станів афекту. Наприклад, зелений світлофор символізує надію і недосяжні мрії Гетсбі. Водночас, це відображає його емоційне напруження і неможливість досягнення бажаного. Жовті автомобілі та інші предмети, пов'язані з багатством, символізують порожнечу та небезпеку, що підсилює емоційний контекст та тривожні стани персонажів.

Психологічний стан героїв також передається через структуру діалогів, їхню фрагментованість або затримки у мові. У сценах афекту мова персонажів стає короткою, уривчастою, що підкреслює їхню напруженість або розгубленість. Це видно, наприклад, у взаємодії Тома Б'юкенена з іншими персонажами під час кризових моментів. Він говорить різко та непослідовно, що підкреслює його внутрішній конфлікт і гнів.

Обірвані звуки у словах, описані раніше, також слугують вербалізацією афективних станів. Це стосується, наприклад, сцен, де герої переживають

шок або жах. Вигуки та хрипке дихання, описані через звуконаслідувальні слова та обірвані репліки, допомагають відчувати емоційну напругу.

В романі часто використовуються техніки, що можна пов'язати з психоаналітичним підходом. Гетсбі є прикладом персонажа, який діє під впливом підсвідомих бажань та спогадів про минуле. Його дії та мова відображають одержимість минулим і неможливість змиритися з реальністю. Через описи внутрішніх станів та реакції Гетсбі вдається передати стан афекту, коли мрії зіштовхуються з жорстокістю дійсності.

Фіцджеральд використовує описи, що створюють емоційне занурення. Наприклад, у сценах загибелі Міртл Вілсон або фінального зіткнення Гетсбі з реальністю, автор ретельно підбирає слова, які передають глибокий емоційний шок та трагічність. Описи містять деталізацію жестів, інтонацій та змін у поведінці персонажів, які сигналізують про їхній афективний стан.

Отже, психонаративні стратегії Фіцджеральда у «Великому Гетсбі» допомагають створити глибокі психологічні портрети персонажів та передати їхні афективні стани через різні літературні прийоми. Використання внутрішніх монологів, символіки, звукових образів та динамічних діалогів забезпечує багатосаровість тексту та дозволяє читачам зануритися у складні емоційні стани героїв.

ВИСНОВКИ

1. *Наратив* – це текст, у якому в певній послідовності розповідається про людей і події. Наративними є різні типи текстів: художні (проза) та усні народні твори, щоденники, листи, літописи, побутові розмови з елементами оповіді тощо. Художній текст, що являє собою не єдиний, але найяскравіший і найскладніший прояв наративності, утворює один із типів наративу – літературний. Літературний наратив – це художній текст (насамперед прозовий), створений людиною (автором) для інших людей (читачів), що розповідає про людей і події, які з ними відбуваються. *Психонаратив* будується на емотивній лексиці (лексичної тональності) з фокусом уваги на досвіді внутрішніх переживань персонажем-наратором психотравматичних подій.

2. *Лінгвістика наративу* як дисципліна, що має предметом свого вивчення літературний наратив, виходить із комунікативного розуміння природи словесного мистецтва і тому розглядає художній текст у процесі найважливішого різновиду комунікативної діяльності людини - літературної комунікації, яка представлена тріадою автор-текст-читач. *Лінгвістика психонаративу* скерована на аналіз наративної комунікації оповідача і персонажів, взаємодії їхніх дискурсів (авторського і чужого мовлення), результатом якого є внутрішня діалогізація художнього тексту як авторського монологу (оповідна поліфонія, суб'єктна багатовимірність художнього тексту).

3. *Метод дискурс-аналізу* передбачає метод декодування / інтерпретації текстової інформації у її зв'язку з контекстом та особливостями ментальної моделі адресата (його судженнями, настановами, ціннісними орієнтаціями, мотивами та стимулами, його схемами уявлень про навколишній світ), завдяки якому можемо адекватно встановити істинний смисл висловлення і виявити те, що лише імпліковано. Інтегративна методика дискурс-аналізу

базується на методах суміжних наук – традиційної системної лінгвістики, комунікативної лінгвістики, психолінгвістики, прагмалінгвістики, риторики, стилістики та культури мовлення, теорії масової комунікації, соціології, культурології, конфліктології тощо.

4. Лінгвістичні стратегії психонаративу в романі Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» тісно пов'язані з інтермедіальними образами твору, які скеровані на створення певного емоційного фону через опис портрету, плаката, фотографії з використанням такого прийому як художня деталь. Вони відображають зміни в американській культурі XX століття: поширення реклами, заміна живопису фотографією, витіснення класичного мистецтва масовою культурою та технічними досягненнями. У лаконічному та дискретному художньому дискурсі твору фотографія займає проміжне положення між мистецтвом і рекламою як певними полюсами на шкалі моральних і культурних цінностей. Наприклад, реклама окуліста доктора Еклберга виражає хибні уявлення про американський рай і підміняє образ Бога; нічний пейзаж Ель Греко символізує ідею справжнього Апокаліпсису, який відбувся у житті персонажів. Живописний портрет предка оповідача твору Ніка опосередковано свідчить про стійкість його моральної позиції, висловленої в пораді батька нікого не засуджувати і в його власних міркуваннях про чесність, тоді як фотографії спотворюють або підміняють справжню реальність. Епізодичний образ фотографа-невдахи Мак-Кі у другій главі роману передвіщає галерею фотографій, що створюють легендарну біографію Джея Гетсбі та позначають її основні концепти: яхта Дена Коді, Оксфордський університет, вілла в Вест-Еггу, які мали підтвердити його аристократичне походження.

5. Лінгвістичний інструментарій експлікації емоцій складається з: дискриптивної оцінки, символів, метафор, емотивної лексики, синтаксичних конструкцій афекту та безпосередньої номінації емоцій (закоханість, захоплення, заздрість, розчарування, роздратування, стрес, меланхолія,

ностальгія тощо). Лінгвістичні патерни прихонаративу репрезентуються через особливості оповідної нарації, описах портрету інтер'єру, пейзажу та особливостях мови персонажів:

- 1) *граматичних* (перевага відмінків, часових форм, форм стану);
- 2) *лексичних* через вживання емоційно маркованої лексики; переважне вживання конкретного слова з ряду синонімів);
- 3) *стилістичних* (через повтори, прийом градації, використання символів та метафор тощо).

Найпоширенішими з них є *описові пасажі* (живописні мовні засоби для створення виразних образів та наочної передачі атмосфери, настрою та оточення); *внутрішні монологи* (думки та переживання персонажів, які можуть розкривати їхні внутрішні конфлікти, сумніви, бажання та емоції); *діалоги* (розмови між персонажами розкривають характери, відносини між ними та розвивають сюжет); *символіка та метафори* (складні ідеї та концепції для створення глибинних шарів значень у тексті); *флешбеки та передумови* (відступи в минуле або внутрішні спогади персонажів задля розуміння дій та мотивації персонажів); *напружені моменти* (напружені сцени підвищують інтенсивність сюжету).

Відпрацювання технології застосування методів психонаративного аналізу англomовного дискурсу в профільній школі сприятиме поглибленому розумінню тексту, розвитку критичного мислення та психологічній грамотності, покращенню володіння англійською мовою. Психонаративний аналіз допомагає учням зрозуміти, як психологічні аспекти впливають на формування наративів. Це дозволяє глибше аналізувати тексти, розкриваючи приховані мотиви, емоції та психологічні стани персонажів чи авторів. Учні вчаться критично осмислювати зміст, розпізнавати маніпуляції та впливи на свідомість. Це важливий навик, який допомагає не тільки в академічному середовищі, але й у повсякденному житті. Застосування психонаративного аналізу дозволяє учням розвинути навички саморефлексії та емоційного

інтелекту, що є корисним у міжособистісних відносинах та саморозвитку. Аналіз англомовного дискурсу допомагає поглибити знання мови, збагачуючи словниковий запас та розуміння культурних особливостей. Учні вивчають не тільки мову, але й контекст, що сприяє більш ефективному спілкуванню англійською. Викладання цих методів у профільній школі забезпечує комплексний підхід до навчання, що сприяє розвитку гармонійної особистості та формуванню висококваліфікованих фахівців у майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ali S. Critical language awareness in pedagogic context. *English Language Teaching*. Vol. 4(4), 2011. P. 28-35.
2. Berrocal M. Bringing critical discourse analysis into the foreign language classroom. *Revista de Lenguas Modernas*, N° 24, 2016. P. 215-226.
3. Davidson, D. What metaphors mean *Critical Inquiry* 5 (1), 1978. P. 31-47.
4. Fairclough N. *Critical Language Awareness*. Routledge, 1992, 356 p.
5. Fitzgerald F. S. *Tender is the Night*. Режим доступу: <https://gutenberg.net.au/ebooks03/0301261h.html#ch1>
6. Fitzgerald, F.S. *Great Gatsby*. Режим доступу: <https://www.planetebook.com/free-ebooks/the-great-gatsby.pdf>
7. Harris Z. Discourse Analysis. *Language*. 1952. Vol. 28, No. 1. P. 1–30.
8. Lakoff George and Johnson Mark. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, 1980. 242 p.
9. Richardson B. *Unnatural voices: Extreme narration in modern contemporary fiction*. Columbus, 2006. 166 p.
10. Strazny P. *Encyclopedia of Linguistics*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 2005. 1243 p.
11. Stubbs M. *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*. Oxford : Blackwell, 1983. 272 p.
12. Wallace C. *Critical Language Awareness in the Foreign Language Classroom*. London, 1998. 366 c.
13. Бандура Т.Й. Жанрова-стильова своєрідність роману Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*, 2021. № 47. Т. 2. С. 173-176.
14. Бандура Т.Й. Жанрова-стильова своєрідність роману Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*, 2021. № 47. Т. 2. С. 173-176.

15. Бехта І.А. Point of view in narrative fiction: literary approach // Лінгвістичні та методичні проблеми навчання мови як іноземної. Полтава: УМСА, 2002. С. 34–37.
16. Бехта І.А. Зміст та лінгвістична структура персонажного дискурсу // Нова філологія. Запоріжжя, 2003. № 2 (17). С. 13–26.
17. Бехта І.А. Лінгвонаративна проблематика точки зору автора-письменника у художньому дискурсі // Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Мовознавство. 2003. Вип. 2 (10). С. 99–104.
18. Бехта І.А. Лінгвопрагматична реалізація персонажного дискурсу в художньому тексті // Слов'янський вісник. Рівне, 2003. Вип. 4. С. 147–151.
19. Бехта І.А. Персональний дискурс у наративній структурі художнього тексту // «Мова і культура». К., 2002. Вип. 5. Том IV. Ч.1. С. 22–29.
20. Бехта І.А. Фреймова організація персонажного дискурсу // Мова. Культура. Бізнес. К., 2003. Вип. 1. С.12–20.
21. Бехта І.А. Дискурс наратора в англомовній прозі. Київ: Грамота, 2004. 304 с.
22. Бехта І.А. Оповідний дискурс в англомовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм. Автореф. на здобуття н.ст. д.: 10.02.04 – германські мови. К., 2010. 38 с.
23. Бойко Я.В. Методологія дискурс-аналізу у дослідженні полікультурного простору діахронної множинності українських ретрансляцій трагедій В. Шекспіра // Наукові записки. Серія Філологічна. Вип. 1 (208). Кропивницький, 2024. С. 49-54.
24. Варій М.Й. Загальна психологія: навчальний посібник. Вид. 2-ге, випр. і доп. К., 2007. 968 с.
25. Воронкова Н. Інтерпретація та лінгвістичний аналіз художнього тексту. Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки (Мовознавство). 2015. № 138. С. 409–411.

26. Гук О., Бехта І. Поняття наративного аналізу і основні підходи. Молодий вчений. № 11 (87), 2020. С. 430-435.
27. Гук О., Бехта І. Поняття наративного аналізу і основні підходи. Молодий вчений. № 11 (87), 2020. С. 430-435.
28. Гурко О.В. Вигуківі слова-речення у передачі значення ствердження // Наукові записки НУ «Острозька академія». 2014. Вип. 48. С. 179–181.
29. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: колективна монографія. Харків: Константа, 2005. 356 с.
30. Дроздова І. Методи наративного аналізу англomовного художнього дискурсу в профільній школі // Тенденції та перспективи розвитку науки в період глобалізації. Вип. 109 (24). Переяслав, 2024. С. 147-150.
31. Дроздова І. Особливості англomовного художнього психонаративу ХХ ст. // Пріоритетні напрями європейського наукового простору: пошук студента. Вип. 14. Ізмаїл, 2024. С. 117-120.
32. Дружина Т. А. Психолінгвістичний підхід до аналізу художнього твору. Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського. 2019. № 28. С. 86–94.
33. Дячук Н. В. До проблем дослідження художнього тексту у психолінгвістиці. Актуальні проблеми філології та перекладознавства. Вип. 10. 2016. С. 241–244.
34. Засекін С. В. Психолінгвістичні універсалиї перекладу художнього тексту : монографія. Луцьк, 2012. 272 с.
35. Засекіна Л.В., Засекін С.В. Психолінгвістична діагностика. Луцьк : «Вежа», 2008. 188 с.
36. Зернецький П.В. Мовленнєві типи особистості та розвиток змісту дискурсу // Наукові записки НаУКМА. Т. 34. К., 2004. С. 75–77.
37. Кирилюк О. Основи психолінгвістичного дослідження безадресного письмового дискурсу. Наукові записки КДПУ імені В. Винниченка. Вип. 128. 2014. С. 197–200.

38. Ковальчук О. Підходи до визначення дискурсивного аналізу. Актуальні питання гуманітарних наук. Серія: Мовознавство. Літературознавство. 2020. № 30, Т. 2. С. 239–243.
39. Козаченко Ю. А. Психолінгвістичний аналіз внутрішнього монологу героя драматичного твору. Наукова траєкторія: Міжнародний електронний науковий журнал. 2016. Т. 2. № 12. С. 41–45.
40. Козачкова А. В. «Промовисті» імена та прізвища у перекладі: етимологія, морфологія, стиль. Мовні і концептуальні картини світу. Київ, 2011. Вип. 33. С. 282–286.
41. Лелеко В. В. Застосування герменевтичного підходу до вивчення тексту. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. 2011. № 10. С. 142–145.
42. Мандер С.М. Емоції та їх вербальна репрезентація в українській та американській лінгвокультурах. Мовні і іконцептуальні картини світу. 2014. Вип. 50(2). С. 42–48.
43. Мац І.І. Різновиди емоцій та способи їх вербалізації (на матеріалі англійської мови). Вісник ЖДПУ. Житомир, 2003. Вип. 11. С. 181–183.
44. Мізін К. І. Місце зіставної лінгвокультурології серед інших лінгвістичних і нелінгвістичних дисциплін. Теоретична і дидактична філологія. 2015. № 20. С. 276–287.
45. Роман і романісти США ХХ століття / Т. Н. Денисова. Київ: Дніпро, 1990. 363 с.
46. Свідер І.А. Основні особливості емотивного тексту. Наукові праці Кам'янець-Подільського НУ імені Івана Огієнка. 2013. Вип. 33. С. 275–278.
47. Селіванова О.А. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля, 2006. 716 с.
48. Тхоровська С.В. Метод дискурс-аналізу: поняття та застосування (на прикладі ідеологічного дискурсу) // Молодий вчений. № 2 (102). Одеса, 2022. С. 104-107.

49. Фіцджеральд Ф.С. Великий Гетсбі. Харків: ФОЛІО, 2016. 256 с.
50. Фіцджеральд З. Врятуй мене, вальсе. Харків, 2022. 160 с.
51. Шарманова Н. До питання про дискурс-аналіз кліше наукового тексту. Філологічний часопис. 2020. № 2 (16). С. 111–119.
52. Яворський Є.О., Є.В. Левус, С.Н. Бук Алгоритм відображення зміни лексичної насиченості тексту. Львів : НУ «ЛП», 2013. 156 с.