

## Архітектоніка й образно-стилістична своєрідність прозового твору ХХ ст.: нарративно-поетологічний погляд на французький художній дискурс

У статті окреслено й проаналізовано стрижневі структурно-композиційні та семантико-стилістичні особливості французького прозового тексту доби модернізму. Для визначення основних тенденцій у формуванні та форматуванні французькими письменниками оповідної реальності в художньому нарративі кінця ХІХ – початку ХХ ст. з'ясовано головні закономірності розгортання модерністської оповіді в аспекті її архітектонічних й образно-стилістичних параметрів. Із позицій нарративної поетики модерністське текстотворення постає процесом конструювання такої оповідної реальності, яка відзначається індивідуалізацією редукованих подій та/чи дій і суб'єктивізацією оповіді про них. Встановлено, що французькому художньому нарративу епохи модернізму притаманні такі риси, як кінематографічність оповіді, експресія, гіперреалізм і нейтральність стилю у представленні нарративного об'єкта, розширення й активізація підтекстового семантичного простору внаслідок символізації концептуально значущих одиниць оповіді, а також інтра- / екстрадієгетичний оповідач, залежно від повної або часткової присутності / відсутності останнього в дієгезисі.

**Ключові слова:** текстотворення, оповідь, оповідна реальність, гомодієгетичний оповідач, кінематографічність, експресія.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Кожна епоха має властиві лише їй правила та норми розгортання художньої комунікації у творі й напрацьовує при цьому власні стратегії й тактики в організації нарративу як особливого способу та/чи засобу пізнання світу [11, с. 24]. Осягнення й інтерпретація прозового тексту передбачає розкриття його глибинного потенціалу, котрий постає результатом утілення в ньому цілої множинності смислів. Вибір нарративної перспективи твору, як, зрештою, і його нарративної форми, залежать від того, які ролі автор відводить самому собі й тому, кому адресує власний текст [6, с. 29]. З іншого боку, нарративна форма також прямо залежить від функціональної специфіки нарративного суб'єкта [9, с. 393], котрий може отримувати вираження в оповідному просторі через такі його нарративні конституенти, як оповідна інстанція або персонаж.

**Актуальність** пропонованої статті пояснюємо зростанням інтересу у вітчизняних і зарубіжних, зокрема у франкомовних, лінгвопоетологічних студіях до виявлення нарративних, когнітивних, дискурсивних та семіотичних характеристик художнього текстотворення, особливо з огляду на те, що мовотворчість будь-якого історичного періоду відзначається власними нарративними традиціями.

**Отож, мета** нашої розвідки полягає у розкритті структурних особливостей французького прозового тексту доби модернізму та з'ясуванні образно-стилістичних закономірностей оповіді в художньому нарративі досліджуваного періоду.

**Предмет** нашого дослідження становлять структурно-композиційні й семантико-стилістичні параметри французького прозового твору ХХ ст., а **об'єктом** вивчення є французька художня література періоду модернізму.

**Аналіз останніх досліджень цієї проблеми.** Текстотворення, що є одним із різновидів мовної діяльності, для якої характерний високий ступінь складності, розглядають як функціональну систему, що має своїми складниками компоненти комунікативно-прагматичної ситуації текстопородження [10, с. 244]. Зважаючи на те, що діяльність автора художнього твору як суб'єкта текстотворення обов'язково має бути скерована на розв'язання певної суперечності [10, с. 245], кожний текстовий жанр реалізує це у властивий лише йому спосіб.

Трактуючи процес текстотворення як деяку соціальну гру, за допомогою якої абстрактний і уявний мікрокосмос послідовно трансформується за певним нарративним сценарієм у світ реалістичний і конкретний [9, с. 394], ми дотримуємось переконання стосовно того, що стиль доби, її естетика та філософія відбиваються на мовотворчих індивідуальних пошуках письменників і позначаються, отже на виборі тих чи тих нарративних прийомів і тактик у формуванні певної оповідної реальності.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Література кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. розвивалася в напрямі *модерністського дискурсу* й взаємодії

різних стильових течій: від неоромантизму, символізму й імпресіонізму до авангардизму [11, с. 186]. У французькій мовотворчій спадщині ХХ ст. пов'язують із такими письменниками, як Блез Сандрар (справжнє ім'я Фредерік-Луї Созе), Поль Клодель, Ален Фурньє (справжнє ім'я Анрі-Альбан Фурньє), Марсель Пруст, Андре Жід, Сідоні-Габріель Колетт, Луї-Фердінан Селін (Детуш), Франсіс Понж, Рене Шар, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Раймон Кено, Мішель Бютор, Мішель Турньє, Наталі Саррот, Ален-Роб Грійс.

Серед визначальних рис естетики модернізму значущими в контексті текстотворення ми вважаємо такі, як *ігрова концепція письма*, з огляду на те, що оповідь розгортається за певним ігровим сценарієм і формує таким чином своєрідний *ігрово-кінематографічний майданчик*. Власне «кінематографічний» складник [7, с. 49] у тому чи тому вигляді мають більшість прозових творів, написаних у ХХ ст.

Окрім того, художній наратив епохи модернізму вражає власним *гіперреалізмом*, котрий уможливується в оповіді через надмірну кількість скрупульозно відібраних деталей і майже наукових описів наративних об'єктів. Ми пов'язуємо цю особливість модерністського прозового тексту з наративною технікою *експресії*, котра пояснює лексико-синтаксичну й образно-стилістичну своєрідність прозового твору ХХ ст. У цьому контексті додамо також *нейтральність* і *лаконізм стилю* та *розширення й активізацію* підтекстового семантичного простору за рахунок символізації концептуально значущих одиниць оповіді. Такий художній наратив характеризується *інтрадієгетичністю / екстрадієгетичністю оповідача*, залежно від його повної або часткової безликоності в дієгезисі.

Отож, у наративній поетиці французького письменника-модерніста Блеза Сандрара оповідь форматує *гомодієгетичний оповідач*, який перебуває в екстрадієгетичній позиції. У наведеному нижче фрагменті оповідач, який ділиться власними враженнями від пережитого, вербалізується займенником 1-ї особи множини *nous* та відповідними дейктичними елементами, що позначають або мають відношення до цитованого займенника: *nous remontions l'Orénoque sans parler; deux d'entre nous étaient; nous avons transformé notre chaloupe; nos visages étaient tellement racornis; qui nous collait; nous comprimait; nos pensées*.

У цьому разі гомодієгетичний оповідач, який у традиційному наративі вербалізується займенником 1-ї особи однини *je*, тут є частиною *nous* як головного наративного об'єкта. Отож, *je* як наративний суб'єкт форматує оповідь із позиції *nous*, при цьому наративним об'єктом постає лише останній (*je* як складова частина *nous*). Фактично, *je* як самостійний наративний суб'єкт і об'єкт утрачає власну автономність та відповідальність за сказане / зроблене. Вибудовуючи оповідь із позиції *nous*, такий оповідач перебирає на себе функцію фокалізатора при метонімічному «кадруванні» [7, с. 50] окремих фрагментів оповіді:

*Nous remontions l'Orénoque sans parler.*

*Cela dura des semaines, des mois.*

*Il faisait une chaleur d'étuve.*

*Deux d'entre nous étaient toujours en train de ramer, le troisième s'occupait de pêche et de chasse. À l'aide de quelques branchages et des palmes, nous avons transformé notre chaloupe en cabaret. Nous étions donc à l'ombre. Malgré cela, nous pelions, la peau nous tombait de partout et nos visages étaient tellement racornis que chacun de nous avait l'air de porter un masque. Et ce masque nouveau qui nous collait au visage, qui se rétrécissait, nous comprimait le crâne, nous meurtrissait, nous déformait le cerveau. Coincées, à l'étroit, nos pensées s'atrophiaient.*

*Vie mystérieuse de l'oeil.*

*Agrandissement.*

*Milliards d'éphémères, d'infusories, de bacilles, de l'algues, de levures, regards, ferments du cerveau.*

*Silence* (Cendrars, M).

У композиційно-архітектонічному плані цитований сегмент художнього наративу відзначається елементами «врожденного кінематографізму» [7, с. 49], тобто наявністю таких прийомів та засобів, котрі пов'язуються з естетикою кінопоетики в художній літературі.

Отже, у синтактиці аналізованого фрагмента виокремлюємо монтажні фрази [7, с. 49], які складаючись із рухомих (*nous remontions l'Orénoque sans parler. Il faisait une chaleur d'étuve*) і квазі-рухомих кадрів (*cela dura des semaines, des mois*), утворюють справжній епізод. Так, повні, однак непоширені речення, котрі розпочинаються кожне з нового рядка, формують деякий фон, на тлі

якого розгортаються події та/чи дії в оповіді: *Nous remontions l'Orénoque sans parler. Cela dura des semaines, des mois. Il faisait une chaleur d'étuve.* Саме в такий спосіб і формується загальний план, який підсилено також і темпоральною динамікою *Passé Simple* й *Imparfait*.

Далі граматично правильні речення розширюються за рахунок вставних словосполучень, як-от *malgré cela* й ускладнюються, перетворюючись на складносурядні та складнопідрядні: *nous pelions, la peau nous tombait de partout et nos visages étaient tellement racornis que chacun de nous avait l'air de porter un masque.* Пізніше оповідь ще більше увиразнюється через синтаксичну фігуру висхідної градації, котра вибудовується на прийомі підсилення / інтенсифікації події та/чи дії: *ce masque nouveau qui nous collait au visage, qui se rétrécissait, nous comprimait le crâne, nous meurtrissait, nous déformait le cerveau,* зважаючи на основні та допоміжні словникові значення концептуально значущих дієслів *comprimer* v.tr.: « exercer une pression sur (qqch.) pour en diminuer le volume » [12], *meurtrir* v.tr.: « blesser par un choc ou une forte compression » [12] та *déformer* v.tr.: « altérer la forme de ⇒ altérer, transformer ⇒ courber, distordre, gauchir, tordre » [12]. Зазначимо, що в цьому разі кожен новий ступінь у висхідній градації реалізується не власне інтенсифікацією дії як такої, а деякими варіаціями – відтінками, що характеризують подію та/чи дію: *comprimer* → *meurtrir* → *déformer*, завдяки чому й формується та візуалізується **наростання / нагнітання** деякого відчуття.

Саме ці речення являють собою середній план і поступово переводять оповідь у площину екстеріоризації почуттів і відчуттів персонажів: *coincées, à l'étroit, nos pensées s'atrophiaient,* наближаючи камеру й збільшуючи перспективу бачення. Те, що таким чином вербалізується психологічний стан персонажів підтверджують такі текстові одиниці, як іменник *pensée* n.f. в основному словниковому значенні: « tout phénomène psychique conscient » [12], дієслово *s'atrophier* v.pron. у додатковому словниковому значенні: « arrêter le développement, causer la déchéance de ⇒ dégrader, détruire, éteindre, étioier » [12] і прикметник *coincé* adj. в основному словниковому значенні: « bloqué, immobilisé » [12]. Синтаксична фігура дислокації (*la dislocation*), *coincées, nos pensées s'atrophiaient,* акцентує увагу на тому, що прикметник *coincé* adj. перетворюється на слово-імпульс, який позначає в цьому разі відчуття персонажів й ритмізує оповідь, створюючи ефект присутності та безпосередності відчуттів, на які зорієнтоване зображення.

Після цього маємо номінативні речення: *Vie mystérieuse de l'oeil. Agrandissement. Silence,* котрими повністю змінено ритмомелодіку оповіді, оскільки останні являють собою деталізовані великим планом зорові картини-кадри, наповнені неабиякою символічністю. Вважаємо, що мовностилістичний код поезики модернізму вибудовується на метонімії, а точніше, на синекдосі як тропі, що вможливує використання «частини замість цілого». Так, саме остання лежить в основі принципу монтажного поєднання контрастних елементів, розкладу дії на фази та їх сполучення залежно від замислу автора [2, с. 58] в межах однієї оповіді, однак різних планів та ракурсів.

Метонімія *vie mystérieuse de l'oeil,* зважаючи на основне словникове значення концептуально значущої одиниці *oeil* n.m., яка формує таку метонімічну модель, як *oeil* → *yeux* → *vue*: « organe de la vue (globe oculaire et ses annexes) ⇒ vision; voir, vue » [12], увиразнює й деталізує багатоплановість і багатоманітність стрижневої лексеми *vie* n.f. Ця номінативна одиниця укрупнюється за допомогою висхідної градації *milliards d'éphémères, d'infusoires, de bacilles, de l'algues, de levures,* яка, з огляду на основні словникові значення таких текстових одиниць, як іменники *éphémère* n.m., *infusoire* n.m., *bacille* n.m., *algue* n.f., *levure* n.f. надає оповіді деталізованої, навіть дещо натуралістичної описово-документальної тональності.

Зауважимо, що в модерністському прозовому тексті відбувається відхід від панування нейтральної наочності й інформації, віри в мовний об'єктивізм до *метафоричної еквівалентизації сприйняття,* поєднання в синкретичну цілість знання про світ, чуттєвих вражень і уяви [5, с. 28]:

*Tout devenait monstrueux dans cette solitude aquatique, dans cette profondeur sylvestre, la chaloupe, nos ustensiles, nos gestes, nos mets, ce fleuve sans courant que nous remontions et qui allait s'élargissant, ces arbres barbus, ces taillis élastiques, ces fourrés secrets, ces frondaisons séculaires, les lianes, toutes ces herbes sans noms, cette sève débordante, ce soleil prisonnier comme une nymphe et qui tissait, tissait son cocon, cette buée de chaleur que nous remorquions, ces nuages en formation, ces vapeurs molles, cette route ondoyante, cet océan de feuilles, de coton, d'étope, de lichens, de mousses, de grouillement d'étoiles, de ciel de velours, cette lune qui coulait comme un sirop, nos avirons feutrés, les remous, le silence* (Cendrars, M).

Так, у наведеному вище фрагменті художнього нарративу оповідач занурюється у тло / фон редукованих подій та/чи дій і, дематеріалізуючись, може трактуватися як деяка «кольорова пляма», що гармонує з колоритом оточення [13, с. 221]. Насиченість оповіді такими метафоричними конструкціями, як *cette solitude aquatique*; *cette profondeur sylvestre*; *ces arbres barbus*; *ces taillis élastiques*; *ces fourrés secrets*; *ces frondaisons séculaires*; *ces vapeurs molles*; *cette route ondoyante*; *cet océan de feuilles*, котрі вибудовують низхідні градації *ces arbres barbus*; *ces taillis élastiques*; *ces fourrés secrets*; *ces frondaisons séculaires* та *cet océan de feuilles, de coton, d'étope, de lichens, de mousses*, розгортають емоційні та змістові елементи словесного образу **морського пейзажу**, що захоплює й лякає водночас, зважаючи на основні та допоміжні словникові значення таких текстових одиниць, як прикметники *monstrueux* adj.: « qui est d'une taille, d'une intensité prodigieuse et insolite ⇒ colossal, énorme ⇒ excessif » [12], *secret* adj.: « qui appartient à un domaine réservé; qui est impénétrable à cause du mystère qui l'entoure ⇒ ésotérique, hermétique; cryptique, occulte » [12], *débordant* adj.: « qui se manifeste avec vigueur, abondance ⇒ expansif, exubérant ⇒ fécond, fertile ⇒ pétulant, vif » [12] та іменники *solitude* n.f.: « état d'abandon, de séparation, dans lequel se sent l'être humain, en face des consciences humaines ou de la société ⇒ isolement » [12], *profondeur* n.f.: « qualité, caractère de ce qui est profond, qui s'étend vers le bas par rapport à l'orifice, aux bords » [ibid.].

Важливого значення в організації модерністської оповіді набуває принцип поєднання реальної протяжності лінійного простору з концептуально значущими метафоризованими образами, при цьому останні являють собою синестезії, котрі вибудовуються на чуттєвих відповідностях, як то *ces arbres barbus*; *ces vapeurs molles*; *cette route ondoyante*; *ciel de velours*; *grouillement d'étoiles*; *cette buée de chaleur*.

Зауважимо, що саме завдяки розширенню метафоричного контексту оповіді в ній має місце психологічна гіперболізація почуття / відчуття **страху** й **самотності**, а об'єктив камери подає великим планом не світ редукованих подій та/чи дій, а своєрідну авторську мережу значень, котра доповнюється паралелізмом людина – природна стихія.

Стверджується, що характерна для прозових творів XX ст. інтеріоризація опису в гомодієгетичній оповіді пов'язана з розвитком психологічного, (авто)біографічного чи квазібіографічного романів, у яких оповідна реальність була персонально зумовленою [5, с. 29]. Отже, багатовимірна й суб'єктивізована оповідь, подекуди незмінна у просторі й часі, оскільки останній розтягується, підпорядковується *перцепції* як безпосередньому відображенню предметів і явищ об'єктивної дійсності органами чуття й вибудовується з огляду на нарративну техніку *експресії*.

У Марселя Пруста, який для більшості літературознавців і мовознавців уособлює синтез літературної естетики XIX ст. і знаменує відкриття нових нарративних практик XX ст., оповідна реальність являє собою візуалізацію цілої низки вражень і відчуттів, отриманих різними органами чуття в поєднанні зі сприйняттям й асоціаціями, мікро- та макроспостереженнями гомодієгетичного оповідача, котрий в жодному разі не являє собою власне «я» автора, а постає текстотвірним конструктом, що, оповідаючи, промовляє *je* [14, с. 59].

Дослідники мовотворчості французького письменника постулюють ідею того, що замість презентації подій та/чи дій в оповіді Марселя Пруста «експонується» *експресія* суб'єкта художнього нарративу [5, с. 30], а отже прозовий текст перетворюється у «місце нотування та евокування його вражень і відкриттів» [5, с. 30].

Показовим у цьому контексті постає наведений нижче фрагмент оповіді у прозовому творі французького письменника «*Du côté de chez Swann*», що входить до романного циклу автора «*À la recherche du temps perdu*»:

*Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux. Il annonçait celui qui allait le suivre, où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue. De sorte que ce bonsoir que j'aimais tant, j'en arrivais à souhaiter qu'il vînt le plus tard possible, à ce que se prolongeât le temps de répit où maman n'était pas encore venue (Proust, CS).*

Наведений вище фрагмент вибудований у перспективі гомодієгетичного оповідача, що постає головним персонажем власної оповіді. Отже, оповідь конструюється як його ретроспекції, зважаючи

на темпоральну сітку художнього нарративу, котра представлена здебільшого в *Imparfait*: *je montais me coucher; ce bonsoir durait si peu de temps; elle redescendait si vite; je l'entendais monter; passait dans le couloir; était pour moi un moment douloureux*.

У наративній поетиці Марселя Пруста синтаксична фігура повтору перебирає на себе функцію носія смислової й емоційної інформації в оповіді. Цитований сегмент художнього нарративу відзначається великою кількістю дієслів, які характеризуються семантикою нейтральності, як-то дієслова *руху* в основних і допоміжних словникових значеннях *monter* v.intr.: « se déplacer dans un mouvement de bas en haut; se transporter vers un lieu plus haut que celui où l'on était, s'y placer » [12], *venir* v.intr.: « marque un déplacement qui aboutit ou est près d'aboutir au lieu où se trouve le locuteur ou un point de référence ⇒ aller, s'amener, se déplacer, se rendre » [12], *redescendre* v.intr.: « descendre de nouveau; descendre après être monté » [ibid.], *passer* v.tr.: « se déplacer d'un mouvement continu (par rapport à un lieu fixe, à un observateur) » [12].

Проте саме численні повтори цих текстових одиниць *quand je montais me coucher; je l'entendais monter; elle redescendait si vite; si peu de temps; le moment où; elle serait redescendue; était pour moi un moment douloureux; le temps de répit* спочатку формують, а потім і підсилюють враження «топтання дії на місці» [8, с. 140], яке щодо зовнішньої динаміки (по)дієвості трактується як процес рефлектування, тобто реагування на зовнішні подразнення. Надмірність дієслів у цитованих реченнях підкреслює подовженість думки й почуття, адже в цьому разі основний акцент зроблено на фокусуванні гомодієгетичним оповідачем на деякому одному відчутті й неможливості зосередитися на іншому.

Крім того, особливий ритмомелодійний малюнок оповіді надають авторські преференції до гіпотаксису, а саме до поширених утворень складних речень із різною часткою субординації й координації: *ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que tamen viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux. Il annonçait celui qui allait le suivre, où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue*. Подібні гіперсинтаксичні конструкції поєднують у собі безліч ідентичних смислових взаємозв'язків, оформлених різними способами синтаксичного зв'язку [1, с. 122]. Йдеться про фігури асиндетону (*j'aimais tant, j'en arrivais à souhaiter*) і полісиндетону (*où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir; où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue*), які й увиразнюють, по-перше, тяглість, а по-друге, експресивність й емоційність оповіді.

Синтаксична фігура анепіфори, або обрамлення (*l'antépiphere*): *mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux* надає особливої значущості іменнику *moment* n.m., який, з огляду на основне словникове значення: « court instant » [12] позначає *мимговість* у поетизації й ідеалізації вічного минулого, яким усе ще живе гомодієгетичний персонаж.

Отож, у прустівській оповіді має місце матеріалізація почуттів цього персонажа, зважаючи на те, що реальність буття гомодієгетичного оповідача як така повністю зникає, розчиняючись у ретроспективно представлених відтинках часу: *ma seule consolation était que tamen viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit; mais ce bonsoir durait si peu de temps; le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte; il annonçait celui qui allait le suivre, où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue; ce bonsoir que j'aimais tant, j'en arrivais à souhaiter qu'il vînt le plus tard possible*. Усі враження й відчуття гомодієгетичного оповідача отримують вербалізацію крізь призму *імпресіоністської манери опису* [4, с. 278], оскільки в цьому разі вибудовується єдиний ретроспективний потік, у якому деякий рухомий і об'єктивно існуючий, однак мінливий предмет / звук / образ: *où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée* візуалізується через суб'єктивне сприйняття й емоційне переживання оповідача: *était pour moi un moment douloureux*, яке тут імплікується текстовою одиницею *douloureux* adj., ужитою в додатковому словниковому значенні: «qui cause une douleur morale ⇒ cruel, déchirant ⇒ pénible, triste» [12].

**Висновки.** Отож, із розвитком художньої словесності в добу модернізму посилюється індивідуалізація подій та/чи дій і суб'єктивізація оповіді про них [3, с. 238], що отримує вираження в

художньому нарративі ХХ ст. через перенесення (по)дієвості із зовнішньої у внутрішню площину. У прозовому творі досліджуваного періоду в єдиному словесному потоці фіксуються рухливий і змінний нарративний об'єкт та суб'єктивна візуалізація останнього крізь призму сприйняття, емоційного переживання й осягнення нарративним суб'єктом.

#### *Джерела та література*

1. Бехта І. А. Оповідний дискурс в англомовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04 / Бехта Іван Антонович. – Львів, 2010. – 526 с.
2. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX – начало XX века / В. И. Божович. – М. : Наука, 1987. – 320 с.
3. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі літературного твору (на матеріалі української прози кінця ХХ – початку ХХІ століття) : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06; 10.01.01 / Гребенюк Тетяна Володимирівна. – Запоріжжя, 2010. – 409 с.
4. Евнина Е. М. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX и начала XX века / Е. М. Евнина // Импрессионисты, их современники, их соратники: Живопись. Графика. Литература. Музыка / ред.: А. Д. Чегодаев, В. Н. Прокофьев, И. Е. Данилова. – М. : Искусство, 1976. – С. 254–286.
5. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська ; [пер. з пол. Зоряна Рибчинська]. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.
6. Корольова А. В. Типологія нарративних кодів інтимізації в художньому тексті : [монографія] / Алла Валер'янівна Корольова. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2002. – 266 с.
7. Мазурак А. І. Елементи кінопоетики в художній літературі докінематографічного періоду в інтерпретації Михайла Ромма / А. І. Мазурак // Наук. праці Чорномор. держ. ун-ту ім. Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Філологія. Літературознавство. – 2012. – Вип. 181, т. 193. – С. 49–53.
8. Пахсарьян Н. Т. Избранные статьи о французской литературе : [монография] / Наталья Тиграновна Пахсарьян. – Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2010. – 256 с.
9. Прието А. Нарративное произведение из книги «Морфология романа» / Антонио Прието // Семиотика : сб. ст. – М. : Радуга, 1983. – С. 370–399.
10. Радзівська Т. В. Нариси з концептуального аналізу та лінгвістики тексту. Текст – соціум – культура – мовна особистість : [монографія] / Тетяна Вадимівна Радзівська. – К. : ДП «Інформ.-аналіт. агентство», 2010. – 491 с.
11. Ткачук М. П. Нарративні моделі українського письменства : [монографія] / Микола Платонович Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
12. Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. – Paris : Bureau van Dijk, 1997. – Електрон. опт. диск (CD-ROM). – Назва з титул. екрану.
13. Ostaszewska D. i Witosz B. Literackie konwencje opisu postaci / D. Ostaszewska i B. Witosz // Tekst. Problemy teoretyczne / [red. J. Bartmiski i B. Boniecka]. – Lublin, 1998. – S. 221–240.
14. Raimond M. Proust en toutes lettres / Michel Raimond, Luc Fraisse. – Paris : Bordas, 1989. – 190 p.

**Савчук Руслана. Архитектоника и образно-стилистическое своеобразие прозаического произведения ХХ в.: нарративно-поэтический взгляд на французский художественный дискурс.** В статье очерчены и проанализированы основополагающие структурно-композиционные и семантико-стилистические особенности французского прозаического текста эпохи модернизма. С целью определения основных тенденций формирования и форматирования французскими писателями повествовательной реальности в художественном нарративе конца XIX – начала XX века выяснены главные закономерности развертывания модернистского повествования в аспекте его архитектурных и образно-стилистических параметров. С позиций нарративной поэтики модернистское текстообразование является процессом конструирования такой повествовательной реальности, для которой характерны индивидуализация редуцированных событий и/или действий и субъективизация повествования о последних. Установлено, что французский художественный нарратив эпохи модернизма обладает такими чертами, как кинематографичность повествования, экспрессия, гиперреализм и нейтральность стиля при представлении нарративного объекта, расширение и активизация подтекстового семантического пространства в результате символизации концептуально значимых единиц повествования, а также интра- / экстрадиегетический повествователь, исходя из его полного или частичного присутствия / отсутствия в диегезисе.

**Ключевые слова:** текстообразование, повествование, повествовательная реальность, гомодиегетический повествователь, кинематографичность, экспрессия.

**Savchuk Ruslana. Architectonics, Figurative and Stylistic Originality of a Literary Text of XX century: Narrative and Poetic View on French Literary Discourse.** The article has outlined and has analyzed the basic structural-composition and semantic-stylistic peculiarities of French literary text of the modernist period. For the purpose of determining principal tendencies of the narrative reality forming and formatting by French authors in a literary narrative of the end of XIX – beginning of XX centuries have been found out the regularities of the development of modernist narrative through its architectonic, figurative and stylistic parameters. From the point of view of narrative poetics, modernist text forming is considered to be a constructing process of such narrative reality, which is characterized by an individualization of reduced events and/or acts and by a subjectivism while narrating. It has been pointed out that a French narrative of the modernist period possesses such features, as cinematographic nature, expression, hyperrealism and neutrality in the presentation of a narrative subject, expansion and intensification of an implication as a result of the symbolization of conceptual important text units. A modernist narrative has also intra- / extradiegetic narrator, according to his presence / absence in diegesis.

**Key words:** text forming, narrative, narrative reality, homodiegetic narrator, cinematographic nature, expression.

Стаття надійшла до редколегії  
15.04.2015 р.

УДК 82.0:811.112.2

**Віта Стернічук**

### **Категорія модальності в контексті німецькомовної спадщини Уве Йонсона**

У статті розглянуто модальний аспект творчості Йонсона. Надлюбов автора до конкретного та фрагментарного створюють своєрідний калейдоскоп із часткових аспектів, які потрібно співвіднести для того, щоб побачити цілісну картину твору. Завдяки накопиченню автобіографічного досвіду Йонсону вдається здійснити зміну перспектив між минулим і теперішнім. Нетрадиційність оповіді Йонсона спонукає читачів до підвищеної концентрації уваги, до вдумливого прочитання, до розгадування замовчуваних автором фактів. Тісний зв'язок фікційного та фактичного дає усі підстави говорити про модальний аспект оповіді у Йонсона. Модальність у літературному творі тісно пов'язана із наративною ситуацією, а саме формою представлення авторського «Я» в тексті. Завдяки модальності мова персонажів перетворюється у мову автора. Письменник та персонажі твору визначаються вірогідністю, правдивістю фактів, які вони наводять, застосовуючи потенційні складники модальності: іронію, коментар, критику.

**Ключові слова:** модальність, автор, жанр, літературний стиль, Уве Йонсон, творчість.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Творчість Уве Йонсона – це специфічне поєднання філософії, психології та водночас – поетичної лірики. Характер оповіді Йонсона критики назвали іронічним письмом з елементами гри та використанням прийомів монтажу, опису, кіно. Тому особу автора можна легко розпізнати за його документальним та художнім словом, що є ознакою наявності стилю й особливої манери письма.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Німецькі літературознавці, котрі в різні часи досліджували прозову манеру Уве Йонсона (Тео Бук, Сусанна Шанс, Катя Льюхтенбергер, Грег Бонд, Роберт Гіллет, Ульріх Фріз, Ян-Крістоф Гайлінгер), у своїх наукових розвідках наголошували на тому, що творча харизма автора може виявлятися не тільки в контексті всього творчого доробку письменника, а якраз навпаки: індивідуальний стиль досліджуваного автора потрібно шукати «на поверхні» – усамітнений спосіб життя, манера розмови та поведінки, заперечення стилю як способу самоствердження стають творчим кредо Йонсона. Репрезентація себе як автора ніколи не була самоціллю для молодого письменника. Тому його творчу манеру трактують як нерепрезентативну, «замовчувану».

Український читач тільки зараз має змогу ознайомитися із творчістю письменника зі світовим ім'ям. Однак україномовних досліджень, які б стосувалися епістолярію, творчої манери та стилю письменника, і досі немає. Російський літературознавець І. Млечіна у єдиній на пострадянському просторі розвідці про Йонсона називає фірмовим знаком письменника «поетику домислів». Така