

**СТИЛІСТИЧНА АСПЕКТОЛОГІЯ МОВОЗНАВСТВА**

УДК 811'42.131.1

DOI: <https://doi.org/10.17721/APULTR.2024.48.47-67>**Смуцинська І.В.**

ORCID 0000-0003-4980-7860

**ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОГО  
МОДУСУ У ФРАНЦУЗЬКОМУ РОМАНІ**

***Анотація.** Стаття присвячена проблемі вираження авторського модусу у художньому дискурсі, а конкретно – видам оповідачів і їх зміні у французькій літературі 19-21 століть. Основна увага приділяється інтеріоризованому оповідачу як провідній формі сучасного французького роману, яка отримує полімодальний статус через особливу контамінацію голосів автора, оповідача і персонажа.*

*У статті продовжується розробка теорії текстової модальності, а саме робиться аналіз мовних форм її представлення в тексті, визначаються основні засоби вираження модального значення і показу авторського ставлення. Серед них на особливу увагу заслуговують суб'єктивний епітет, прийоми дислокації мовлення, вставні елементи, що посилюють емоційність твору.*

*Досліджується еволюція форм представлення авторської точки зору, мовної особистості автора як носія певної культури, виділяються особливості нової текстової структури з контамінованими типами мовлення. Акцентується увага на взаємопов'язаності категорій модальності, референції і аксіологічності, їх представленості в різних частинах композиції, а також таких категорій як модалізація і фокалізація, які розглядаються як смисло- і текстотворючі. Особлива увага приділяється експресивній модальності, формам цілісного полілогу, суб'єктивному психологізму оповіді. З'ясовується, що особлива роль починає надаватися модусу сумніву, невизначеності смислу, механізм рефлексії, актуалізації комунікативно-дискурсивної ознаки оповіді, суб'єктивній оцінці.*

*З'ясовано, що перцептивний модус, характерний для початку оповіді, створює розцеплену референцію, до якого додається модус суб'єктивної рефлексії. Уподібнення авторського голосу голосу персонажа призводить до зникнення яскравих образних форм, але з'являється модальність акцентуації і уточнення. На особливу увагу заслуговують модуси саморефлексії, самонезнання, суперечливості*

загальноприйнятими стереотипами, поява яких була неможлива в попередніх оповідних типах.

**Ключові слова:** модальність, авторський модус, оповідач, суб'єктивізація, інтеріоризована оповідь, роман, французька мова.

**Інформація про автора:** Смуцинська Ірина Вікторівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова; Навчально-науковий інститут філології; Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

**Електронна пошта:** [valerijs@ukr.net](mailto:valerijs@ukr.net)

**Iryna V. Smushchynska**  
ORCID 0000-0003-4980-7860

## **EVOLUTION OF THE FORMS OF EXPRESSION OF THE AUTHORAL MODE IN THE FRENCH NOVEL**

**Abstract.** *The article is devoted to the problem of expressing the author's mode in artistic discourse, and specifically to the types of narrators and their change in French literature of the 19th-21st centuries. The main focus is on the internalized narrator as the leading form of the modern French novel, which receives a polymodal status due to the special contamination of the voices of the author, the narrator and the character.*

*The article continues the development of the theory of textual modality, namely, the analysis of linguistic forms of its presentation in the text is made, the main means of expressing the modal meaning and showing the author's attitude are determined. Among them, the subjective epithet, the techniques of speech dislocation, and inserted elements that enhance the emotionality of the work deserve special attention.*

*The evolution of the forms of presentation of the author's point of view, the linguistic personality of the author as a bearer of a certain culture is studied, the features of the new text structure with contaminated types of speech are highlighted. Attention is focused on the interconnectedness of the categories of modality, reference and axiologicality, their representation in different parts of the composition, as well as such categories as modalization and focalization, which are considered as meaning- and text-forming. Special attention is paid to expressive modality, forms of integral polylogue, subjective psychologism of the story. It turns out that a special role begins to be given to the mode of doubt, uncertainty of meaning,*

*mechanisms of reflection, actualization of the communicative and discursive feature of the story, and subjective evaluation.*

*It was found that the perceptive mode characteristic of the beginning of the story creates a split reference, to which the mode of subjective reflection is added. The assimilation of the author's voice to the character's voice leads to the disappearance of bright figurative forms, but the modality of accentuation and clarification appears. Modes of self-reflection, self-ignorance, contradictions to generally accepted stereotypes, the appearance of which was impossible in previous narrative types, deserve special attention.*

**Keywords:** *modality, author's mode, narrator, subjectivization, interiorized narrative, novel, French language.*

**Information about author:** *Smushchynska Iryna Viktorivna – doctor of philology, professor; head of the department of theory and practice of translation of Roman languages of Mykola Zerov; Educational and scientific institute of philology; Kyiv national Taras Shevchenko university.*

**E-mail:** *valerijs@ukr.net*

Проблеми вираження авторської точки зору в художньому творі, світобачення автора, мовної свідомості залишається кардинальним питанням сучасної лінгвопоетики і не тільки – наратології, літературної семіотики, лінгвостилістики, риторики, лінгвістики художнього тексту тощо. Українські дослідники звертають увагу на різні аспекти, пов'язані з питаннями суб'єктивності у мові, мовної особистості як носія певної культури, вираження категорії модусу в тексті і дискурсі, через текстові концепти і художню референцію в тому числі (назвемо, зокрема, такі праці як: 1; 2; 3; 4; 6; 7; 8; 17). Як правило, йдеться про розробку підходів до вивчення прозового твору як певної ментальності, своєрідного сприйняття дійсності письменником, вираження його ставлення до описуваного крізь призму авторського світобачення і світовідчуття; художній текст починає розумітися як наративно зорганізована система знань [7, с. 31]. Отже, дослідження авторської моделі світу і специфіки її вибудови в художньому творі визначає **актуальність** такого типу робіт.

У французькій філології до витоків такого аналізу можна віднести перш за все праці Ш. Баллі, Р. Барта, Е. Бенвеніста,

Ж. Женетта, Ц. Годорова [див.: 13; 14; 15; 20; 29; 30], в центрі уваги яких опинився показ модального ставлення автора до того, що він описує в творі. А.-Ж. Греймас запровадив щодо цього термін "**модальність**" [21, с. 157], а трохи пізніше журнал "*Langage*" [24] присвятив спеціальний номер "*Modalités*" цій проблемі. Надалі, щодо художнього тексту, починають більше послуговуватися терміном **модалізація** [23], і навіть **surmodalisation**, яку Ф. Амон називає однією з основних характеристик форми опису [22, с. 111]. Саме ці категорії, включаючи **фокалізацію** [12], розглядаються як смисло- і текстоформуючі. На сьогодні, інтерес до цих аспектів не вщухає, про що свідчить ціла низка досліджень, що з'явилися останнім часом [див.: 11; 17; 18; 26; 27; 31], що ще раз свідчить про **актуальність** цієї теми.

Щодо **методики аналізу точки зору**, вважається, що такий аналіз повинен спиратися на великі уривки тексту, ставити три основні питання – відбір, оцінка, позначення наративних одиниць, і стосуватися трьох планів – перцептивного, ідеологічного і мовного [10, с. 143].

Як відомо, Ж. Женетт [20] розмежував **три ступеня фокалізації**: "нульову фокалізацію" із усезнаючим оповідачем; "внутрішню фокалізацію", коли оповідач говорить тільки те, що знає персонаж; "зовнішню фокалізацію" з "об'єктивованим" оповідачем. Відповідно, у "*Figures III*", він пропонує класифікацію типів оповіді і нараторів:

- *гетеродієгетична*, при якій оповідач відсутній у своїй оповіді,
- *гомодієгетична*, де наратор виступає одним з персонажів,
- *автодієгетична*, де наратор є основним героєм.

На нашу думку, еволюція форм представлення авторської точки зору у французькому романі сформувала чотири основні позиції, які мають свої особливості вираження авторської модальності [9]. У структурі **об'єктивованого типу** можна виділити такі форми як:

- **усезнаючий оповідач** (найяскравіше своє втілення знаходить у творчості В. Гюго, О. де Бальзака, Стендаля, тобто здебільшого у творах першої половини 19 ст.),

- *безособовий (власне об'єктивований) оповідач* (стиль Г. Флобера, Гі де Мопассана, творів другої половини 19 ст.).

У структурі *суб'єктивованого оповідача*:

- *інтеріоризований оповідач* (від третьої особи) – оповідь ведеться ніби крізь призму сприйняття героя (Ф. Моріак, Ф. Саган, А. Труайя, твори 20 ст.),

- *персоніфікований суб'єктивований оповідач-персонаж* (від першої особи) – стилі М. Пруста, Е. Базена та ін.

*Об'єктом цієї роботи* є зміна форм оповіді у французькому романі з виникненням особливої форми інтеріоризованого оповідача, яку вважають однією з найскладніших, характерної для творів 20 ст.

Вважається, що *жанр роману* зародився у Франції у 12 ст., а сам термін "роман" з'явився приблизно у 1172 році в творі першого французького романіста Кретьєна де Труа "*Le Chevalier au lion*". Він означав "твір написаний не латиною" [16, с. 8], а молодією романською розмовною мовою, якою тоді була французька. Трохи пізніше він починає позначати літературний жанр, заснований на оповіді. У термінах наратології Ж. Женетта, роман стає породжуючим розповідним актом, що має свою "наративну ситуацію", "наратора" або "інстанцію оповіді" і визначає специфіку образної системи та фабули.

Від свого зародження *французький роман пройшов багато етапів*, від повної невираженості авторського начала, виголошення загальних істин, до його особливої валоризації у структурі художнього твору, і знову поворот до тези про "смерть автора" ("la mort de l'auteur", R. Barthes [14]), до виникнення невластивої прямої мови як злиття голосів автора і персонажа у Г. Флобера, а потім знову тенденція до суб'єктивної авторської оповіді ніби "про себе" і т. д. Порівняємо, наприклад, початок твору через народну мудрість, прислів'я у К. де Труа: "*Qui sème peu récolte peu. Celui qui veut belle moisson jette son grain en si bonne terre que Dieu lui rende deux cents fois...*" ("*Perceval ou le Roman du Graal*"), і початок твору займенником І особи у П. Модьяно чи Ж. Грака: "*J'appartiens à l'une des plus vieilles familles d'Orsenna*" (J. Gracq, "*Le Rivage des Syrtes*"),

*"La vie que je mène depuis quelque temps m'a plongé dans un état d'esprit bien particulier"* (P. Modiano, "Vestiaire de l'enfance").

Кожна епоха по-різному вибудовувала показ суб'єкта мовлення. Однозначно можна говорити про **різний ступінь модалізації**, який суттєво змінювався при переході від однієї жанрової форми чи літературно-естетичного напрямку до іншого. Надіндивідуальність періоду початку формування французької літератури, наприклад, в епоху класицизму змінюється на жанрові канони, вимоги норм, мовний пуризм, дотримання чого було обов'язковим, що суттєво впливало на формальну і смислову структуру художнього твору. Тільки новий період 19-20 ст., що дав розвиток романтизму, реалізму, натуралізму, імпресіонізму, екзистенціалізму, сюрреалізму, модернізму і багатьом іншим течіям, таким як "новий роман" чи література "потoku свідомості", вивів вираженість індивідуального творчого начала на поверхню, оскільки саме креативність, евристичність, естетична гра стають запорукою художньої творчості.

Саме **роман стає домінантним літературним жанром** у 19 столітті, "мистецькою формою нового століття" [5, с. 212], завдяки творчості перш за все Віктора Гюго, О. де Бальзака, Стендаля, Гюстава Флобера, Еміля Золя й ін. Власне у 19 ст. стверджується і **тенденція до суб'єктивізації**, встановлюється "культ особистості" [28, с. 11]. 20 століття продовжує цю традицію, посилюючи і роблячи акцент на душевних переживаннях персонажа (візьмемо перш за все творчість Моріака). І взагалі, французькі наративні практики завжди відзначалися тенденцією до надмірної психологізації оповіді, незалежно від ступеню об'єктивності / суб'єктивності [7, с. 30].

З іншого боку, різноплановість художніх течій з їх власними вимогами до мовленнєвого представлення авторського "Я", формальне вираження якого в творі однак обумовлене двома основними можливостями – через займенник першої чи третьої особи (гомогенність/гетерогенність наратора), як виняток творчість М. Бютора з його займенником другої особи, створює **різні моделі модалізації власного дискурсу**, які вписуються в

одну з двох основних типів оповіді – *об'єктивовану* чи *суб'єктивовану*, в яких авторська модальність тяжіє до вираженості або на експліцитній або на імпліцитній художній площині (в інших термінах – нарація *гетеродієгетична* і *гомодієгетична* [25], про що вже йшлося вище).

Французький роман 19 ст. надає перевагу двом першим типам – *усезнаючому* та *безособовому*, де як певні стилістичні опозиції можна розглядати творчість О. де Бальзака і Г. Флобера, які, однак, єднає між собою своєрідна "авторська відсутність": у першому випадку – автор має особливий статус всезнавця, а отже, надлюдини, яка знаходиться "над" світом персонажів (саме тому Р. Барт і Ж. Женетт [20, с. 48-49] говорили про "нульовий ступінь письма"), у другому випадку, завдяки Г. Флоберу, автор є "вигнанцем" з власного твору, він взагалі стає простим спостерігачем, завданням якого є побачити і почути, а потім із протокольною точністю відтворити і зафіксувати.

Література 20-21 ст. повертає автору-оповідачу його "людський статус", що дозволяє глибше дослідити психологічні процеси, емоційні реакції, коротше кажучи, психологію людини. У центрі уваги опиняються не об'єкти зовнішньої реальності, а внутрішня людська суб'єктивність. Змінюється сам фокусний ракурс – ззовні всередину. Зміна об'єкта аналізу кардинально змінює і точку зору автора-оповідача: якщо усезнаючий оповідач знаходився, як вже зазначалося, над світом персонажів, об'єктивований оповідач-спостерігач – поруч з ними, то новий тип оповідача вибирає для себе точку всередині персонажа, тобто персонаж з суб'єкта дії (агенса), перетворюється на *суб'єкта свідомості*. Так з'являється одне з найважливіших відкриттів літератури 20 ст. – *суб'єктивований інтеріоризований оповідач*.

Звичайно, не всі оповідні форми вписуються у визначені моделі, оскільки новітній період дає можливість розквіту індивідуального слово-, формо- і жанротворення. Так, П. Меріме обирає для себе форму усезнаючого або персоніфікованого оповідача. Це саме можна сказати і про

А. Камю, Б. Віана, Ф. Саган, А. Нотомб, які в різних творах, а іноді й в одному, змінюють оповідну схему. Напр., романи "L'Etranger" і "La peste" А. Камю характеризуються кардинальною зміною оповідної манери. Романи А. Нотомб часто поєднують дві оповідні схеми: початок твору оповіддю від "Я" головної героїні трансформується у постійний діалогічний дискурс персонажів тощо. Навіть твори, що підпорядковуються одній оповідній моделі, можуть відрізнитися модальними настановами: якщо для Бальзака, найважливішою є модель оповідача всезнаючого, всепояснюючого, з широким кругозором, що валоризує епістемічну модальність з модусом безсумнівного і безперечного знання, то для В. Гюго ближчим видається роль оповідача-судді, носія етичного ідеалу, що тим самим валоризує деонтично-алетичну модальність.

Що ж до *інтеріоризованого оповідача*, то він досліджує не стільки саму річ, яка належить зовнішньому світу, скільки її відбиття у свідомості людини, психічну реакцію людини на неї. Такий ракурс аналізу вимагає й особливого *полімодального статусу*, який виражається в особливій *контамінації в одне ціле голосів автора, оповідача і персонажа*.

Оскільки оповідь ведеться крізь призму сприйняття героя-суб'єкта свідомості, як правило, головного персонажа (хоча бувають випадки і перевтілення авторської свідомості з ходом розповіді в іншого персонажа; напр., трилогія А. Труайя "Родина Еглетьер", де оповідь розпочинається з точки зору тітоньки Мадлен, а потім переходить до головної героїні Франсуази), його постать значною мірою позитивно валоризується, оскільки він стає потенційним носієм авторської рефлексії й аксіології, а також виразником стереотипів і концептів, що належать авторській картині світу. Перевтілення автора, своєрідне "вживляння" у свідомість героя певною мірою *роздвоюють смисловий шар оповіді*: з одного боку, персонаж ніби реально сприймає й оцінює інших, ситуацію, подію, тобто ніби йдеться про модальність реальності, яка при всьому тому належить суб'єктивному модусу; з іншого, він може по-своєму, суб'єктивно, сприйняти й оцінити певні сюжетні реалії, все, що



відбувається з ним, при цьому все описується автором ніби з погляду даного героя й оцінується автором так, як оцінив би все герой. Зазначені характеристики свідчать про особливий взаємовплив авторської і персонажної свідомостей, особливий тип суб'єктивної розповіді від третьої особи, де перцептивний ракурс набуває значущості, валоризуючи емоційний аспект модальності, через що виникає основна нервово-психологічна тональність оповіді. Навіть основні параметри – персонажі, місце, час події – з'являються через призму перцепції головного героя. Напр., експозиція роману Ф. Саган "*Чарівні хмари*" представляє собою не загальноприйнятту стереотипну форму пейзажного опису, а опис сприйняття пейзажу людською свідомістю:

*"Sur le ciel bleu cru de Key Largo, le palétuvier se détachait en noir, à contre-jour, et sa forme desséchée, stéréotypée n'évoquait en rien un arbre mais plutôt un insecte infernal. Josée soupira, referma les yeux. Les vrais arbres étaient loin, à présent, et surtout le peuplier de jadis, ce peuplier isolé, au bas d'un champ, près de la maison... Elle avait quel âge, quatorze, quinze ans?" (4)*

Така смислова характерність вимагає й особливої текстової структури. Як відомо, особливістю роману 20 ст. виявляється поступове зникнення авторського мовлення і заміна його на:

- контамінований тип невласне прямої мови,
- діалоги і полілоги персонажів,
- ремарки персонажного міркування про себе чи вголос, представлені через пряму мову основного персонажа.

20 ст. спрямовує художній погляд на психологію людини, створюючи тип сублімованого оповідача, який намагається відтворити свій власний життєвий досвід, свої почуття і переживання, що, відповідно, базується на **експресивній модальності** (М. Пруст, Е. Базен). Або модифікуючи реальність, перетворюючи її через власне суб'єктивне бачення в ірреальність, що бере початок від творчості Б. Віана, такий підхід знаходить своє вираження в моделі сюрреалістичного оповідача.

Однак, якщо в романі I половини 20 ст. основне навантаження припадає на невласне пряму мову, то література II половини концентрується на настанові показу реального мовлення "як у житті", що призводить до появи своєрідної романної форми цілісного полілогу (твори С. де Бовуар, Р. Мерля, А. Труайя). Оскільки основний наголос робиться на мовленні персонажа, в оповіді використовуються різні форми його показу – мовлення вголос, про себе, міркування-самоаналіз, діалоги, суперечки, з'ясування стосунків, записи в щоденнику, листи до іншого, що теж підпадає під психологічну характеристику, наприклад: "...sa lettre écrite sans doute dans un moment de désarroi. ... Ces phrases inachevées, ces épithètes vagues, ces points de suspension..." (6).

З іншого боку, оповідь від третьої особи дозволяє подивитися на персонажа-носія авторської свідомості ніби збоку, тобто існує можливість певної самохарактеристики, формально вираженої засобами кваліфікації іншого. Виникає навіть можливість передачі певного зневажливого ставлення, напр.: "Il se moquait bien de son estime. D'ailleurs elle s'estimait trop peu elle-même pour que cela devienne contagieux : elle se contentait d'un rôle de garde-fou" (4).

Таким чином виникає відчуття театрального дійства, гри, появи сценічного образу, що формально підкреслюється відповідною лексикою: "Ces trois phrases étaient comme les trois coups de théâtre" (4); "Il avait vraiment l'air d'un jeune héros de western" (4); "Elle transpirait dans ce décor de carton-pâte" (4).

Суб'єктивний психологізм оповіді зумовлює такі її риси як:

- неможливість функціонування в її структурі модусу всезнання чи модусу безсумнівного знання, отже, фрагментарне відображення світу, представлене через модальність суб'єктивної реальності, якій притаманний еkleктичний характер, що часто виражається через порушення хронологічного порядку оповіді або розщеплену референцію,

- представлення модусу сумніву, невпевненості через експліцитний показ механізмів рефлексії, судження, які часто набувають форм хибного судження, антифразису, плеоназму,

софізму, заперечення стверджуваного раніше, що потім спростовується і призводить до зовсім неочікуваного умовиводу (напр., герой М. Бютора (1), який на початку оповіді рішуче приймає одне рішення, наприкінці приходять до зовсім протилежного),

- підвищена актуалізація комунікативно-дискурсивної ознаки оповіді, створення своєрідної комунікативної модальності; як вже зазначалося раніше, твір М. Бютора "Зміна" взагалі побудований на комунікативній модальності звернення до іншого, а також до самого себе, поради, згоди/незгоди, спонування до дії тощо: *"Vous vous levez, remettez votre manteau, prenez votre valise, ramassez votre livre. Le mieux, sans doute, serait de conserver à ces deux villes leurs relations géographiques réelles, et de tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure ..."* (1),

- превалювання суб'єктивної оцінки (напр., *"les années folles"* (F. Sagan), *"la route mystérieuse"* (F. Mauriac)) і розмовної інтонації, що часто передається на письмі знаком оклику; тут особливого значення набуває такий характеристичний засіб як *суб'єктивний enimem*, напр.: *"C'est un délicieux compagnon, intelligent, taquin, affectueux"* (3),

- присутність певної невизначеності смислу через багатий асоціативний конотат, що може передаватися різними способами і часто створює нову референцію відомого об'єкту, напр., сміятися *"avec une sorte de tendresse"* (F. Sagan), *"une sorte de tristesse l'envahit"* (F. Sagan),

- підвищений ступінь емотивності твору, основним фактором вираження якого виступає суб'єктивний синтаксис, для якого характерною, як зазначав Ш. Баллі, виявляється модальність перебільшення, напр., *"jusqu'à la fin de ses jours"* (F. Sagan),

- поява експліцитно представленої деонтичної й волюнтаривної модальності, які однак належать не глибинним структурам тексту, а шару неконцептуальних поверхневих смислів, напр.: *"Qu'il devienne fou comme son son maudit père."*

*Qu'ils mènent tous à bout leurs stupides histoires d'alcooliques. Vive la France et Benjamin Constant" (4).*

Початок оповіді через **перцептивний модус**, як правило, валоризує рух фокусу сприйняття, що передається постійним переходом від одного об'єкта референції до іншого, ніби погляд спостерігача вихоплює з реальності то те, то інше, то одну ознаку, то другу, тобто можна говорити про певну **розщеплену референцію**. При цьому в сигніфікативному плані ці ознаки, що підпали під дію суб'єктного фокусу, не обов'язково є семантично основними, але для персонажа, що спостерігає, певна дріб'язкова деталь може набути особливого статусу. Отже, можна говорити про своєрідну **суб'єктивну перестановку основних і другорядних семантичних ознак** в процесах референції, номінації й ідентифікації (див. приклади з Ф. Саган (4), наведені вище, де Жозе не впізнає об'єкт як справжнє "дерево", або символізацію Франції в її сприйнятті через творчість Константа).

Перцептивному модусу характерно створення особливої **суб'єктивної кваліфікації**, зазвичай пов'язаною з психологічним станом мовця, напр.: *"La pluie ruisselant sur les vitres. Toutes les gouttières chantaient"* (6), через що виникають незвичайні візуально-чуттєві образи, що суперечать реальності: *"A dix heures du matin il semblait que la nuit fût sur le point de descendre"* (6), часто засновані на синестезії, напр.: *"L'odeur de fournil et de brouillard n'était plus seulement pour elle l'odeur du soir dans une petite ville"* (2).

З іншого боку, якщо йдеться про референцію людини, часто має місце протилежний процес – з образу вихоплюється найяскравіша деталь, на основі якої через вторинну номінацію, зокрема через метонімію і синекдоху, інший персонаж отримує, крім імені власного, додаткове найменування з оцінною конотацією: напр., сприйняття іншого через акцентування *"lippe"* (відвисла нижня губа) в романі Р. Мерля (3). Оскільки перцепція зазвичай розпочинається із зовнішньої ознаки, особливу роль починають відігравати **соматизми**. Інший шлях – **заміна конкретно/абстрактне**, коли персонаж уводиться ніби

об'єктивним показом його певної риси характеру, як правило, негативної. Так, напр., чоловік головної героїні роману Саган (4) увесь час в експозиції твору функціонує як носій однієї риси – ревності (*jalousie*).

Немає виключень і в плані підключення до першого перцептивного модусу *модусу суб'єктивної рефлексії*, умовивід часто спирається на неусвідомлюване суб'єктивне сприйняття (хоча може мати місце і протилежний процес: показ рефлексії → модус сприйняття, напр., в романах Ф. Моріака). Своєрідний модус знання в інтеріоризованого оповідача, як і в усезнаючого, може не пояснюватися тільки з іншої причини – "я так відчуваю". Напр., сприйняття професором Севійя, героєм роману Р. Мерля, аудиторії перед ним і вперше побаченої жінки: "*C'était un sourire assez charmant, franc et jeune, et sur lequel il savait qu'il pouvait compter*" (3). З іншого боку, такий умовивід може виявитися хибним, що буде спростовано ходом подальшої оповіді, але персонаж має право на помилку. Напр.: "*Chaque fois qu'elle essayait de modifier quelque chose dans sa pièce, elle voyait après que c'était mieux avant*" (6).

Відтворення особливостей людського мислення, його уривчастість, зупинки, переосмислення, повернення назад, поперше, вимагає використання *прийомів дислокації мовлення* (найбільш характерних для цього типу оповідача), по-друге, гри мовленнєво-модальними модусами (запитання, заперечення, кон'юнкція, диз'юнкція, вигук), по-третє, валоризацію категорії часу, оскільки стереотипною є модель перемешування роздумів героя ретроспективними сегментами – показом його спогадів, чи проспективними – поглядом в майбутнє, планами, бажаннями, побоюваннями персонажа (напр., на початку "Терези Дескейру", після закінчення судового процесу, по дорозі додому героїня малює для себе своє майбутнє життя, першу зустріч з чоловіком, якого вона намагалася отруїти: "*le cauchemar dissipé, de quoi parleront-ils ce soir?*"(2)), тобто постійне співставлення плану "à présent", який є провідним в оповіді, з іншими часовими планами, при цьому спостерігається збіг "часу події" і "часу мовлення"

(чого не можна сказати про попередні об'єктивовані типи оповіді), по-четверте, обов'язкове введення емоційного регістру. Напр.: *"On le considérait sans malveillance. Mais sans bienveillance non plus. De toute évidence, le fait qu'il fût le seul homme de la pièce ne lui conférait aucun privilège. Sevilla regarda une deuxième fois ses vis-à-vis et se sentit amusé"* (3).

При цьому, важливу роль відіграють модальні слова, вставні елементи, дискурсиви, конектори типу *pourtant, d'ailleurs, sans doute, de toute façon, puisque, du reste, heureusement*, які доповнюються зв'язками-вигуками: *"Il est vrai que, d'après Françoise, il se trouvait justement à Londres pour une semaine. Et bien ! elle ne profiterait pas de son absence pour s'imposer !"* (6); *"Et puis, quoi, elle avait quarante-neuf ans !"* (6). Такі зв'язки часто свідчать про підключення в оповідь від третьої особи невластне прямої мови, а отже, про контамінацію двох форм свідомостей: *"Elle descendit des marches mouillées. Oui, la petite place semblait déserte"* (2).

З іншого боку, оскільки автор починає уподібнювати свій голос голосу персонажа, через це зникають яскраві образні форми (замість образної метафори превалує концептуальна), з'являються розмовні елементи, арготичні слова, неасимільовані запозичення, помилки вимови, зафіксовані і відтворені у письмовій формі, прислів'я, напр.: *"les carottes sont cuites, comme on dit", "on ne sait jamais", "il ne comptait jamais les gouttes"* (2).

Однак автор таки залишає за собою право власного голосу і, як правило, така відчуженість найчастіше виявляється через модальність акцентуації й уточнення, яка передається через курсив, авторську ремарку, дужки, виноску внизу сторінки. Такими засобами автор може підкреслити неочікуваний результат персонажної рефлексії, умовисновок, що спирається не на здоровий глузд, а всупереч йому: *"Je m'en irai, pensa Josée, brusquement. Il faut que je le sache"* (4).

**Модус саморефлексії**, самоусвідомлення часто спирається на **модуси сумніву і невпевненості**, коли персонаж не тільки не в змозі усвідомити і зрозуміти навколишній світ, але й відчутти настанову свого власного Я, інтерпретувати й оцінити події, що

з ним відбуваються. Яскравий приклад – початок роману Ф. Саган "Трохи сонця у холодній воді": "*Cela lui arrivait pratiquement tous les matins, à présent. A moins qu'il ne se soit sérieusement enivré la veille et que l'effort de se lever, de se doucher, de se vêtir ne devienne si flou, si inconscient presque, qu'il le fasse à tâtons, privé ou plutôt soulagé de lui-même par sa fatigue. Mais les autres jours étaient plus fréquents et plus durs: il se réveillait à l'aube, le coeur battant de peur – de ce qu'il ne pouvait appeler autrement, déjà, que sa peur de la vie – et il attendait le récitatif dans sa tête de ses angoisses, de ses échecs, du lourd calvaire de la journée à venir ...*" (5).

Поява такого героя, показ людського життя в різних проявах є надбанням психологізму, екзистенціалізму, постмодернізму 20 ст. Такий ракурс змінює і дієслова-перформативи, що уводять пряму мову: замість *сказати, запитати, відповісти* з'являються більш емоційні форми, такі як *soupirer, chuchoter, se demander, gémir*. Змінюється і клас тематичних слів, основними концептуальними лексемами стають такі, що виражають поняття сумніву, невпевненості, жалю, страху, як напр., *trouble, effroi du futur, victime*. Особливої значущості набуває показ мрій, спогадів, сновидінь, а отже, дієслова *penser, imaginer, sentir, se souvenir, avoir l'impression, réfléchir, se déchirer lui-même, avoir une idée*, або іменники *imagination, souvenir* тощо, а також модальність передбачення із застосуванням дієслів, що належать плану майбутнього, які майже не зустрічаються в інших типах оповідачів, хіба що в стилістичній формі пролепсу, напр.: "*Il boira un peu trop, il conduira trop vite, il dormira comme un plomb. ... Demain matin, il me racontera les rêves atroces qu'il aura faits*" (4).

З'являються нові засоби характеристики, неможливі в романі 19 ст. і зумовлені впливом психоаналізу, філософії екзистенціалізму, зокрема "Худотою" Сартра, який часто підпадав під критичну рефлексію, напр., "*l'Américain plein de complexes*", "*une sorte de nausée lui venait*", "*un époux névrosé*" (4). Отже, однією з провідних також можна вважати тактику алюзивної цитації, використання інтертекстуального показника.

Однією з основних дискурсивних тактик також виступає тактика зміни точки зору, переміни поглядів, а отже, показ діалектики людського знання через пряму персонажну мову як вголос, так і про себе, напр.: "*Je te prenais pour un Américain bien tranquille. ... Je te trouvais beau. – Et maintenant ? – Je te prends pour un Américain pas tranquille et tu es toujours beau*"... – *Je ne l'aime pourtant plus, murmura-t-elle*" (4).

З іншого боку, виникає і новий **модус самонезнання**, нерозуміння власних психічних реакцій, бажань, що було зовсім неможливо в попередніх типах: "*un jeune époux névrosé qui ne savait pas lui-même ce qu'il attendait d'elle*" (4).

Іноді певні персонажні уподобання суперечать загальноприйнятим стереотипам. В цьому випадку починається більш відчутно сприйматися авторський голос. Напр., вказівка на те, що чоловік любить, коли дружина вживає спиртне ("*Il aimait boire et aimait qu'elle boive avec lui*" (4)). Вираження такого суперечливого смислу часто відбувається через використання антифразису. Впевненість у власній правоті може, навіть, набувати форми сентенції, яка всупереч її прямому визначенню може виявитися хибною. Отже, підкреслимо появу форми хибної сентенції, невірність якої зазвичай спростовується через стереотип, напр.: "*Pourquoi parcourir les mers? dit Alan. Le bonheur est sur la plage*" (4).

Спостерігається також підключення загальної думки суспільства, однак суспільства квазіреальності, що зустрічається в творах і Флобера, і Бальзака, однак не так часто, оскільки об'єктивований оповідач надає перевагу загальноіснуючій точці зору, що належить концептуальній картині світу мовця. Такі смисли уводяться через форми на кшталт "*bien des gens s'étaient demandé pourquoi...*" (4).

Підкреслимо ще раз, що інтеріоризований оповідач, в основному, буде модальні смисли на емоційному модусі – емоційно-перцептивному й емоційно-рефлексивному, отже, оцінний, стилістичний, образний і експресивний аспекти відходять на задній план. Таким чином, якщо в усезнаючого оповідача авторський модус співіснує і паралельно



розгортається з персонажним модусом, коментуючи його, якщо в об'єктивованого оповідача авторський модус, що знаходиться в імпліцитній площині, забарвлює своєю модальністю й інтерпретує експліцитно представлений персонажний модус, то модальна стратегія інтеріоризованого оповідача спирається на контамінацію авторського і персонажного голосів, через що оповідь йде від особливого полімодального двоголосого єдиного модусу свідомості, формально представленого через різні форми мовлення основного персонажа. Нарешті, прагнення більш точного відтворення мовлення і думок персонажа спрямовує авторів 20 ст. на відродження класицистичних оповідних форм – сповіді, щоденника, роману в листах, поширених у XVIII ст., що повертає до сучасного французького роману персоніфіковану оповідь від першої особи, яка співіснує і певною мірою приходить на зміну інтеріоризованому оповідачу від третьої особи.

Як підсумок можна сказати, що сучасний французький роман характеризується антиномічними тенденціями: з одного боку оновлюються традиційні, усталені форми оповіді, з іншого боку виникають нові форми змінної фокалізації, фрагментарності, нелінійності, показу підсвідомого, кінематографічного зображення, деконструкції цілісності тощо. Валоризація мовної особистості в евристичній діяльності впливає на зростання ролі індивідуально-авторського начала як визначального фактору не тільки глибинної, але й структурної організації художнього тексту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф.С. Лінгвонаративні аспекти ідентифікації оповідних інстанцій у художньому тексті. *Мовознавство*. 2020. № 1. С. 55-66.
2. Гнатюк Л.П. Мовний феномен Григорія Сковороди в контексті староукраїнської книжної традиції. Київ: ВПЦ "Київський університет", 2010. 446 с.
3. Кагановська О.М. Текстові концепти художньої прози. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2002. 292 с.
4. Ніка О.І. Модус у староукраїнській літературній мові другої половини XVI – першої половини XVII ст. Київ: ВПЦ "Київський університет", 2009. 444 с.

## Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика

5. Папуша І.В. *Modus ponens*. Нариси з наратології. Тернопіль: Крок, 2013. 259 с.
6. Потапенко С.І. Мовна особистість у просторі медійного дискурсу. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2004. 360 с.
7. Савчук Р. І. Французький художній дискурс XVIII–XXI століть у ракурсі наративного текстотворення: лінгвокогнітивний і семіотичний аспекти. Київ: ВЦ КНЛУ, 2016. 280 с.
8. Сазонова Я.Ю. Феномен страху в текстах жахів: теорія референції та смислотворення: Автореферат ... докт. філол. наук. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка, 2019. 31 с.
9. Смушинська І.В. Суб'єктивна модальність французької прози. Київ: ВПЦ "Київський університет", 2001. 255 с.
10. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
11. BADIR Sémir. La typologie sémiotique des modalités. Une mise au point. *Semiotica*. 2020. vol. 234. P. 79-102.
12. Bal M. Narration et focalisation : pour une théorie des instances du récit. *Poétique*. 1977. № 29. P. 107-127.
13. Bally C. Linguistique générale et linguistique française. Paris : Université de France, 1932. 370 p.
14. Barthes R. Le degré zéro de l'écriture suivi de *Eléments de sémiologie*. Paris : Seuil, 1972. 182 p.
15. Benveniste E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974. 356 p.
16. Berton J.-C. 50 romans clés de la littérature française. P., Hatier, 1991. 160 p.
17. Chernysh T. O., Yermolenko O.O. Interference of non-artistic linguisticultural codes in artistic discourse (newspeak in s. wiechecki's after-war feuilletons). *Мовознавство*. 2022. № 4. С. 22-43.
18. Colas-Blaise Marion. Modalités, modes d'existence et modes d'expérience. D. Bertrand, I. Darrauld-Harris. *A même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*. Limoges, Lambert-Lucas, 2021. P. 482-490.
19. Colas-Blaise M. Mode d'existence, modalité et modalisation : les apports de la sémiotique. URL: <https://journals.openedition.org/signata/3554> (дата звернення: 02.10.2023)
20. Genette G. *Nouveau discours du récit*. P., Seuil, 1983. 178 p.
21. Greimas A.-J. *Du Sens*. Paris : Seuil, 1970. 254 p.
22. Hamon P. *Du Descriptif*. P., Hachette, 2008. 247 p.
23. Kerbrat-Orecchioni C. L'énonciation. De la subjectivité dans le langage. P., Armand Colin, 1999. 267 p.
24. *Langage*. 1976, № 43, Didier-Larousse.
25. Lintvelt J. Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Paris, Librairie José Corti, 1981. 315 p.
26. Monte Michèle. Modalités et modalisation : peut-on sortir des embarras typologiques ? *Modèles linguistiques*. 2011. XXXII(64). P. 85-101.

27. Perrin L. Modalisateurs, connecteurs, et autres formules énonciatives. *Arts et Savoirs*, 2. 2012.
28. Tadié J.-Y. Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle. Paris, Bordas, 1970. 146 p.
29. Todorov T. Les catégories du récit littéraire. *Communications*. 1966. № 8. P. 125-151.
30. Todorov T. Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit. P., Seuil, 1978. 188 p.
31. Vion R. Le concept de modalisation : vers une théorie linguistique des modalisateurs et des modalités. *Travaux du Cercle linguistique d'Aix-en-Provence*, 18, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, pp. 209-229.

### ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

- (1) Butor M. La modification. Paris : Minuit, 1957. 313 p.
- (2) Mauriac F. Thérèse Desqueyroux. Paris : Grasset, 1976. 184 p.
- (3) Merle R. Un animal doué de raison. Київ: Дніпро, 1977. 427 p.
- (4) Sagan F. Les merveilleux nuages. Paris : Julliard, 1961. 189 p.
- (5) Sagan F. Un peu de soleil dans l'eau froide. Paris : J'ai lu, 1969. 184 p.
- (6) Troyat H. Les Eygletière. Paris : J'ai lu, 1984. 374 p.

### REFERENCES

1. Batsevych, F.S. (2020). *Linguistic-narrative aspects of storytelling instances identification in a literary text* [Linguonarativni aspekty identifikatsii opovidnih instantsii u hudojnomu teksti]. *Movoznavstvo*, 1, 55-66 [in Ukrainian].
2. Hnatiuk, L.P. (2010). *The linguistic phenomenon of Hryhoriy Skovoroda in the context of the old Ukrainian book tradition*. [Movniy fenomen Hrygoria Skovorody v kontexti staroukrainskoi knijnoy traditsii]. Kyiv: VPC "Kyiv's'kyj universytet" [in Ukrainian].
3. Kaganovskaia, O. M. (2002). *Textual concepts of artistic prose*. [Tekstovi konsepti hudojnoi prosi]. Kyiv: VC KNDU [in Ukrainian].
4. Nika, O. I. (2009). *Modus in the Old Ukrainian literary language of the second half of the 16<sup>th</sup> century and the first half of the 17<sup>th</sup> century*. [Modus u staroukrayins'kiy literaturniy movi druhoyi polovyny XVI – pershoyi polovyny XVII stolittya]. Kyiv: VPC "Kyiv's'kyj universytet" [in Ukrainian].
5. Papusha, I.V. (2013). *Modus ponens. Essays on narratology*. [Modus ponens. Narysy z naratolohiyi]. Ternopil': Krok [in Ukrainian].
6. Potapenko, S.I. (2004). *Linguistic personality in the space of media discourse*. [Movna osobystist' u prostori medynoho dyskursu]. Kyiv: VC KNLU [in Ukrainian].

7. Savchuk, R.I. (2016). *French artistic discourse of the 18th- 21th centuries from the perspective of narrative text creation: linguistic-cognitive and semiotic aspects*. [Franthuz'kyi khudozhniy dyskurs 18-21 stolit' u rakursi naratyvnoho tekstotvorennya: linhvokohnityvnyy I semiotychnyy aspekty]. Kyiv: VC KNLU. [in Ukrainian].

8. Sazonova, Y.U. (2019). *The phenomenon of fear in horror texts: the theory of reference and meaning-making*. [Fenomen strakhu v tekstakh zhakhiv: teoriya referentsiyi ta smyslotvorennya]. Avtoreferat. Kyiv: VPC "Kyiv's'kyj universytet" [in Ukrainian].

9. Smushchynska, I.V. (2001). *Subjective modality of French prose*. [Sub'yektyvna modal'nist' frantsuz'koyi prozy]. Kyiv: VPC "Kyiv's'kyj universytet" [in Ukrainian].

10. Shmyd, V. (2003). *Narratology*. [Naratologia]. Moskva: Yaziki slavianskoi kulturi [in Russian].

11. Badir, S. (2020). La typologie sémiotique des modalités. Une mise au point. *Semiotica*, 234, 79-102. <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0123> [in French].

12. Bal, M. (1977). Narration et focalisation : pour une théorie des instances du récit. *Poétique*, 29, 107-127 [in French].

13. Bally, Ch. (1932). *Linguistique générale et linguistique française*. Paris : Université de France [in French].

14. Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Eléments de sémiologie*. Paris: Seuil [in French].

15. Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard [in French].

16. Berton, J.-C. (1991). *50 romans clés de la littérature française*. Paris, Hatier [in French].

17. Chernysh, T. O., Yermolenko, O.O. (2022). Interference of non-artistic linguisticultural codes in artistic discourse (newspeak in s. wiechecki's after-war feuilletons). *Movoznavstvo*, 4, 22-43 [in English].

18. Colas-Blaise, M. (2021). Modalités, modes d'existence et modes d'expérience. *D. Bertrand, I. Darraud-Harris. A même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*. Limoges, Lambert-Lucas, 482-490 [in French].

19. Colas-Blaise M. *Mode d'existence, modalité et modalisation : les apports de la sémiotique*. URL: <https://journals.openedition.org/signata/3554> (last access: 02.10.2023) [in French].

20. Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil [in French].

21. Greimas, A.-J. (1970). *Du Sens*. Paris: Seuil. [in French].

22. Hamon, P. (2008). *Du Descriptif*. Paris, Hachette. [in French].

23. Kerbrat-Orecchioni, C. (1999). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin. [in French].

24. *Langage* (1976), 43, Didier-Larousse. [in French].

25. Lintvelt, J. (1981). *Essai de typologie narrative. Le " point de vue "*. Paris: Librairie José Corti. [in French].

26. Monte, M. (2011). Modalités et modalisation : peut-on sortir des embarras typologiques ? *Modèles linguistiques*, XXXII, 64, 85-101. <https://doi.org/10.4000/ml.353>. [in French].

27. Perrin, L. (2012). Modalisateurs, connecteurs, et autres formules énonciatives. *Arts et Savoirs*, 2. <https://doi.org/10.4000/aes.500> [in French].

28. Tadié, J.-Y. (1970). *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*. Paris, Bordas [in French].

29. Todorov, T. (1966). *Les catégories du récit littéraire*. In: *Communications*, 8, 125-151. URL: [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1120](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120) (last access: 02.10.2023) [in French].

30. Todorov, T. (1978). *Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit*. Paris, Seuil [in French].

31. Vion, R. (2003). Le concept de modalisation : vers une théorie linguistique des modalisateurs et des modalités. *Travaux du Cercle linguistique d'Aix-en-Provence*, 18, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 209-229. [in French].

## RESOURCES

(1) Butor, M. (1957). *La modification*. Paris: Minuit, 313 p. [in French].

(2) Mauriac, F. (1976). *Thérèse Desqueyroux*. Paris: Grasset, 184 p. [in French].

(3) Merle, R. (1977). *Un animal doué de raison*. Kyiv: Dnipro, 427 p. [in French].

(4) Sagan, F. (1961). *Les merveilleux nuages*. Paris: Julliard, 189 p. [in French].

(5) Sagan, F. (1969). *Un peu de soleil dans l'eau froide*. Paris: J'ai lu, 184 p. [in French].

(6) Troyat, H. (1984). *Les Eygletière*. Paris: J'ai lu, 374 p. [in French].

Дата надходження до редакції – 09.04.2024

Дата затвердження редакцією – 21.04.2024



Ця публікація ліцензована на умовах Creative Commons Attribution 4.0 International License.