

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ХАЙЧЕВСЬКА Тетяна Миколаївна

УДК 811.133.1:003.6

ЕКСПРЕСИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФРАНЦУЗЬКОЇ ГРАФІКИ  
(НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ)

Спеціальність 10.02.05 – романські мови

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –  
кандидат філологічних наук, доцент  
Ситдикова І. В.

Київ – 2011

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади дослідження сучасної графіки</b> .....	12
1.1. Статус та рівні організації системи письма у сучасній лінгвістиці.....	12
1.2. Принципи класифікації графічних засобів.....	22
1.3. Визначення та розмежування термінів “експресія”/“експресивність”, “емоційність”, “виразність”, “інтенсивність”.....	28
1.4. Художній текст крізь призму понять “текст”, “дискурс” та “контекст”.....	42
1.5. Нестандартна графічна текстура сучасних французьких прозових творів.....	50
Висновки до першого розділу.....	61
<b>РОЗДІЛ 2. Особливості вживання експресивних графемних засобів у художній прозі</b> .....	64
2.1. Літерні графічні засоби: експресивне вживання великої та малої літер.....	64
2.2. Експресивне вживання інтерлітер: дефіса й апострофа.....	103
2.3. Експресивне використання пунктуаційних та діакритичних знаків.....	122
Висновки до другого розділу.....	146
<b>РОЗДІЛ 3. Параграфемні експресивні засоби</b> .....	149
3.1. Графічні засоби виділення: додатковий прямий шрифт, курсив, жирний шрифт та підкреслення.....	151
3.2. Засоби організації тексту та сторінці: прогалина, міжрядковий інтервал, абзац, поля, фігурне розміщення тексту.....	166

3.3. Графічні засоби інших семіотичних систем: малюнки, схеми, цифри, математичні символи, графічні елементи інших алфавітів.....	175
Висновки до третього розділу.....	182
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....</b>	<b>185</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>191</b>
<b>СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>215</b>
<b>СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....</b>	<b>216</b>
<b>ДОДАТОК А. ПРИКЛАДИ.....</b>	<b>219</b>
<b>ДОДАТОК Б. ДІАГРАМИ КІЛЬКІСНИХ ДАНИХ.....</b>	<b>238</b>

## ВСТУП

На даному етапі розвитку суспільства невпинно зростає роль писемного мовлення у процесах спілкування та обміну інформацією. Вивчення писемного мовлення та його складових на сьогодні тісно пов'язане з людиною, її мисленням та почуттями. Французьке письмо дозволяє у повній мірі віддзеркалити внутрішній світ людини, саме тому актуальним є дослідження функціонування одиниць письма, що безпосередньо стосується забезпечення індивідуальних потреб особистості.

Із середини ХХ століття вивчення проблематики письма як самостійного мовного феномену проводиться у межах графічної лінгвістики, яку розділено на спеціальні дисципліни – графіку, орфографіку та графеміку. Першочергово перед ученими постало питання взаємозв'язку писемної мови з усною, яке досліджували Й. Вахек [28–29], Л. Блумфілд [18], Л. Єльмслев [55] та І. О. Бодуен де Куртене [19], котрий і висунув гіпотезу про те, що усна і письмова мова – це дві окремі форми існування мови. Згодом цю гіпотезу розвинули Т. О. Амірова [1–2] та Є. В. Маєвський [96]. Наступним кроком у вивченні письма стало розкриття суті та структури його системи та визначення особливостей функціонування одиниць писемної мови. І. О. Бодуен де Куртене [19] першим вказав на існування трьох рівнів, що формують систему письма: алфавіт, графіку та орфографію, і їхні функціональні одиниці – літеру, графему та орфограму. Послідовники цього вчення займались проблемою визначення понять “графіка” та “орфографія”, серед них К. Бланш-Бенвеніст [190], Н. Каташ [195–198], Р. Тімоньє [238], А. Соважо [235], Л.В. Щерба [185], В.Г. Гак [209], Т.О. Амірова [1–2], Г.Г. Крючков [81–85]. Зокрема визначення структурної одиниці писемної мови, графемі, стало об'єктом досліджень А.А. Залізняка [61], Р.В. Макарової [97], Т.М. Ніколаєвої [113], Н. Каташ [196]. Результати існуючих досліджень писемної мови вказали також на необхідність теоретичного вивчення орфографії, а саме функціонального навантаження

орфограм та системи орфографії в цілому. У зв'язку з цим, Г.Г. Крючков запропонував створення нової лінгвістичної дисципліни – орфографіки – науки про значимі орфографічні елементи письма [81].

У свою чергу, живі форми мови, котрі не керуються чіткими системними закономірностями, є об'єктом вивчення лінгвостилістики. Вагомий внесок у розв'язання проблем лінгвостилістики зробили такі дослідники як Ж. Марузо [225], А. Мартіне [226], П. Гіро [212], М. Ріффатер [232], В.В. Виноградов [33], І.Р. Гальперін, [38], О.І. Єфімов [57]. Лінгвостилістику умовно поділено на дві галузі: функціональну стилістику та стилістику експресивних засобів, в межах якої актуальним є дослідження експресивного потенціалу графічних засобів французької мови.

Проблему використання експресивних засобів найбільше розроблено у лексикології, синтаксисі, граматиці, семантиці, фонетиці. На роль графічних одиниць у створенні різноманітних стилістичних ефектів у художніх текстах одними з перших звернули увагу І.В. Арнольд [3–5], Ю.С. Степанов [145], І.Е. Ключанов [70]. Учених зацікавила роль параграфемних засобів у передачі значення, яке вони додають написаному своєю появою. Випадкам особливого використання графічних засобів присвячені дисертаційні дослідження М.В. Петровського [119], Н.В. Месхішвілі [100], Л.О. Будніченко [23], Т.Ф. Сем'ян [131], Н.Ю. Теміракаєвої [152]. У роботі М.В. Петровського досліджувався курсив як один із стилістичних засобів англо-американської прози. Н.В. Месхішвілі вивчала експресивні засоби писемної комунікації на матеріалі англomовної реклами, робота Л.О. Будніченко присвячена експресивній пунктуації. Опираючись на літературознавчі розвідки візуального вигляду французького художнього прозового тексту, проведені Т.Ф. Сем'ян, Н.Ю. Теміракаєва детально дослідила гендерний аспект використання графічних засобів у сучасному художньому тексті. В інших наукових дослідженнях, проведених на основі франкомовного матеріалу [132; 143], описово представлена експресивна функція літерних та нелітерних графічних одиниць.

Таким чином, сьогодні не існує комплексної класифікації графічних засобів як елементів графічної системи французької мови, котрі здатні реалізувати свій експресивний потенціал у художньому тексті. А разом із тим саме на теренах художнього тексту розпочинається процес експериментування з графічною формою. І, як наслідок, у сучасних прозових творах знайдено численні приклади новаторського використання графічного матеріалу. Особливої уваги заслуговують представники французької літератури, які працювали над оновленням форм, що сприяло різноманітним проявам експресивного потенціалу французької графіки і тим самим заклало фундамент для подальшого експериментування у сфері графіки, яке набуло надзвичайного розквіту в писемному мовленні у другій половині XX століття та у наш час і поширилося у тексти мас-медіа, реклами, Інтернету, SMS-повідомлень, коміксів.

**Актуальність** дисертації зумовлено зростаючим інтересом учених до проблем писемної комунікації, потребою теоретичного осмислення нової інформації про графічну систему сучасного французького письма, необхідністю визначення особливостей експресивного вживання графічних засобів та відсутністю їх класифікації.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано у межах наукової теми кафедри французької філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка “Графеміка та орфографіка сучасної французької мови”, яка є складовою теми “Розвиток і взаємодія мов і літератур в умовах глобалізації” № 06 БФ 044-01.

**Об’єкт** дослідження – графічна система сучасної французької мови.

**Предмет** дослідження – експресивний потенціал графічних засобів, які вживаються в умовах свідомого порушення орфографічної норми, правил пунктуаційного оформлення тексту і є зразками новаторського використання графічного матеріалу.

**Основною метою** дисертації є визначення та системний опис інвентаря тих графічних засобів французької мови, експресивний потенціал яких розкривається в сучасній художній прозі. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

1) проаналізувати наявні підходи до вивчення графічних одиниць, які виконують експресивну функцію в писемному тексті;

2) узагальнити наявні визначення і розмежувати поняття “експресія” та “експресивність”, простежити їх взаємозв'язок із поняттями “емоційність”, “виразність” та “інтенсивність”;

3) виявити графічні одиниці, що складають систему графічних засобів, здатних реалізувати експресивний потенціал, класифікувати досліджувані одиниці;

4) провести кількісний аналіз виявлених графічних одиниць;

5) дослідити особливості експресивного вживання графічних засобів у текстах художніх творів сучасної французької літератури.

У ході дисертаційного дослідження були використані такі **методи**: метод лінгвістичного спостереження й аналізу, щоб простежити ті випадки ненормативного використання графічних засобів, у яких виявляється їх експресивний потенціал; кількісний аналіз, щоб визначити рівень розкриття експресивності графічного засобу; дескриптивний метод застосовано для опису особливостей використання графічних засобів у художній прозі; лінгвостилістичний метод – для обґрунтування особливостей експресивного вживання графічних засобів у текстах художніх творів.

**Матеріал** дослідження склала вибірка з 50 творів сучасної французької художньої прози з різними жанрово-стильовими ознаками, загальний обсяг якої – понад 11 000 сторінок.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше на матеріалі сучасної французької мови зроблено комплексний аналіз експресивного потенціалу графічних одиниць. Доведено потенційну здатність графічних одиниць набувати якостей особливого коду, покликаною не лише фіксувати на

письмі усне мовлення, а впливати на зміст написаного і створювати візуальні образи, що свідчить про особливий характер письма. У роботі описано та класифіковано потенційно експресивні графічні засоби, виявлено типові та найпоширеніші випадки їх уживання.

**Теоретичне значення.** Висновки й отримані результати дослідження збагачують загальну теорію письма французької мови, ілюструють експресивний потенціал графіки, доповнюють наявні теоретичні відомості про експресивні засоби інших мовних рівнів, таких як фонетика, синтаксис, семантика, а також сприяють розкриттю шляхів ефективної комунікації автора та читача.

**Практична цінність.** Матеріали та результати дослідження можуть використовуватися у спецкурсах з лінгвістики, теорії орфографії, прагмалінгвістики, лінгвостилістики, а також у викладанні французької мови як іноземної для формування необхідного рівня мовленнєвої компетенції.

**Положення, які виносяться на захист:**

1. Будь-яка графічна одиниця є потенційно експресивною і здатна реалізувати свою експресивність у художньому тексті. На графічному рівні експресивність одиниць виявляється у випадку навмисного порушення автором правил орфографії чи пунктуації або нетипового вживання відомих графічних одиниць з метою впливу на сприйняття прочитаного. У цьому процесі важливу роль відіграють як літерні, так і нелітерні графеми, вони здатні передавати на письмі різноманітні відтінки значень, віддзеркалювати особливості вимови, формувати візуальні образи відповідно до комунікативних цілей письменника, що свідчить про універсальний характер системи французького письма і невичерпні комбінаторні можливості французьких графем.

2. Графіка художнього тексту включає графемні засоби, які входять до системи письма, та параграфемні – які слугують для оформлення написаного. Експресивний потенціал графемних засобів дає можливість не лише фіксувати на письмі усне мовлення та його особливості, а й компенсувати паравербальні засоби, які супроводжують усне мовлення: індивідуальні особливості мовлення,

дефекти, артикуляцію, паузи. Також графеми передають специфічну візуальну інформацію, яка не потребує фонетичного еквівалента, що вказує на особливий статус письма як знакової системи. Крім того, в усному мовленні не завжди можна знайти необхідний еквівалент для передачі експресивності графічної одиниці, тож при спробі описово передати новий зміст, закладений у графічній формі, експресивність втрачається.

3. Початок експериментування з графікою у літературі пов'язаний перш за все із параграфемними засобами. Саме руйнування друкарських стереотипів та відмова від традиційного горизонтального розміщення тексту на сторінці дали письменникам сучасності можливість опосередковано передати емоційний стан мовця, підкреслити тематику твору, створити реалістичний візуальний образ, поєднати художній та візуальний образи в єдине ціле, підкреслюючи своєрідність свого світобачення за допомогою оригінального розміщення тексту на сторінці. Експресивний потенціал параграфемних засобів виявляється завдяки оригінальному оформленню художнього тексту або введенню в його структуру різних графічних одиниць інших семіотичних систем.

4. У сучасних художніх творах французькі письменники експериментують з графемними засобами, експресивний потенціал яких виявляється у численних нетрадиційних написаннях або новоутворених словах. Задумані автором відтінки смислу на письмі закодовані в нових графічних формах. Разом із тим, експресивний потенціал сучасної французької графіки часто створюється завдяки гармонійному поєднанню експресивних можливостей графемних та параграфемних засобів, що зумовлює необхідність їх комплексного вивчення.

5. Водночас експресивний потенціал графіки часто реалізується в художньому тексті, поєднуючись з експресивними одиницями інших мовних рівнів – фонетичного, лексичного, синтаксичного. Ненормативне застосування графеми, оригінальна комбінаторика графем і параграфем, поєднання різних випадків їх експресивного вживання інтенсифікують вплив автора на процес сприйняття тексту читачем.

**Апробація результатів дослідження.** Теоретичні положення і практичні результати дисертації були висвітлені у доповідях та обговорювалися на двох міжнародних конференціях «Пріоритети сучасного германського та романського мовознавства» (Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки, Луцьк (Світязь) 6–8 червня 2008 року), «Пріоритети сучасного германського та романського мовознавства» (Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки, Луцьк (Світязь) 5–7 червня 2009 року) та на Всеукраїнській конференції «Етнічні мовно-культурні моделі світу в контексті українського перекладознавства: до 90-річчя Миколи Лукаша» (КНУ імені Тараса Шевченка, 22 жовтня 2009 року). Результати дослідження відображено у семи публікаціях [159–165].

**Структура і обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів та висновків до кожного з них, загальних висновків, переліку джерел наукової та довідкової літератури (251 позиція), переліку джерел ілюстративного матеріалу (50 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 244 сторінки, обсяг основного тексту дисертації – 190 сторінок.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми дослідження та його актуальність, визначено мету та завдання роботи, розкрито її наукову новизну, теоретичне значення та практичну цінність, сформульовано основні положення, що виносяться на захист.

У **першому розділі** вивчено існуючі класифікації графічних засобів, що виконують у тексті певне стилістичне навантаження, розроблено власну комплексну класифікацію потенційно експресивних графічних засобів; проаналізовано існуючі підходи до визначення понять “експресія” й “експресивність”, встановлено різницю між ними, простежено їх взаємозв’язок із поняттями “емоційність”, “виразність” та “інтенсивність”; звернено увагу на особливий статус художнього тексту.

В **другому розділі** досліджується експресивний потенціал графемних засобів, до яких належать основні графеми системи французької графіки: літерні та нелітерні; також визначено типові випадки експресивного вживання цих засобів у художньому тексті.

У **третьому розділі** розглядається експресивний потенціал параграфемних засобів, а саме: засобів організації тексту на сторінці, засобів виділення тексту та графічних засобів інших семіотичних систем; встановлено специфіку їх вживання для забезпечення експресивності художнього тексту.

У **висновках** викладено теоретичні та практичні результати проведеного дослідження.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОЇ ГРАФІКИ

#### 1.1. Статус та рівні організації системи письма у сучасній лінгвістиці

Система письма французької мови здатна в повній мірі відбивати почуття, емоції, думки людини, віддзеркалювати її соціальний статус. Досліджуючи систему французької графіки, ми можемо констатувати той факт, що французькі графеми характеризуються великим експресивним потенціалом, який ще не ставав об'єктом комплексного вивчення. У роботах лінгвістів досі не було чітко визначено повний інвентар потенційно експресивних графічних засобів.

У середині ХХ століття важливим кроком у вивченні проблематики письма як самостійного мовного феномену стало виокремлення у межах мовознавства графічної лінгвістики. Відтоді письмо, письмовий текст, писемність, писемний знак, теорія письма є об'єктами вивчення графічної лінгвістики, універсальної науки про письмо. Згодом у її межах було виділено такі спеціальні дисципліни як графіка, орфографіка та графеміка. Графічна лінгвістика вважається комплексною наукою про письмо, однак не усі його фундаментальні питання з'ясовано остаточно [192; 201; 207; 217]. У першу чергу це стосується проблеми співвідношення звукової та писемної мови, яка знайшла своє відбиття у працях Й. Вахека [28–29], Т.О. Амірової [1–2], Є.В. Маєвського [96] та інших лінгвістів [35; 41; 54; 63; 90; 91; 101–103; 104; 107; 186]. Перед ученими постала низка питань, що потребували ґрунтовного вивчення: яким чином писемна форма мови корелює з усною? у чому полягають переваги усної форми над писемною? якими є особливості функціонування одиниць писемної форми мови, що не мають звукового еквівалента? Питання про співвідношення усного та писемного варіантів мови не отримали однозначного тлумачення через відмінні підходи до розуміння

мови як об'єктивної реальності та як об'єкта наукового пізнання [210; 215; 227–228; 231; 234; 241].

Нині важко погодитись із твердженням, що писемна мова є другорядною по відношенню до усної, хоча з точки зору походження писемна мова дійсно виникла пізніше: 1) колектив уже досконало володіє звуковою мовою, коли створює систему письма; 2) вагоміші мовні зміни виникають спочатку в усній, а вже потім у писемній формі мови. Звукові образи у свідомості не завжди є необхідними для спілкування та формування понять, а написання, в свою чергу, цілком здатні слугувати знаряддям комунікації і без відповідного зв'язку зі звучанням. Сьогодні нові явища писемної мови усе частіше виникають незалежно від усної форми (наприклад, мова SMS-повідомлень), тут йдеться не лише про взаємозв'язок двох форм мови, а й про їх рівність, бо в окремих випадках проявляються особливості притаманні лише писемній мові. Графічні знаки здатні позначати ті чи інші об'єкти дійсності та реалізувати поняття про них так само безпосередньо, як і звукові знаки. Писемна мова багато в чому відрізняється від звукової, зокрема своїми засобами та законами організації останніх. Ось чому писемний варіант мови не є системою опосередкованих знаків, що співвідноситься з дійсністю лише через одиниці усного варіанту мови.

На думку вчених-генеративістів Л. Блумфілда [18], Л. Єльмслева [55], єдиною формою існування мови є її звукова форма. Інші види матеріального втілення мови вважаються вторинними, підлеглими і не є цікавими для лінгвіста. О.М. Соколов вважає, що “[...] письмо служить лише інструментом перевтілення звукового мовлення зі сфери часової протяжності у сферу просторово-лінійної протяжності, не маючи при цьому ніякого смислового навантаження. Система письма служить лише для запису мовленнєвих творів з метою їх “транспортування” у просторі й часі. Смисл написаного виявляється опосередковано через слова звукової мови, за принципом: від написання до звуку, від звуку до смислу [...]” [139, с. 77]. З даного твердження випливає, що вторинність знаків письма по відношенню до знаків звукової мови виключає

можливість ознак притаманних лише писемній мові. З цим ми не можемо погодитись, оскільки в системі письма існують знаки, що не мають і не потребують звукового еквівалента, але при цьому передають певний смисл.

Згодом гіпотезу про те, що писемна мова й усна це дві окремі форми існування мови висунув І.О. Бодуен де Куртене [19]. Вчений виділив два види мовної діяльності вимовно-слухову та писемно-зорову, але вважав їх нерівноправними. Ця гіпотеза стала першим кроком на шляху до визнання самостійного характеру писемної мови. Т.О. Амірова також вважає доречним говорити про існування двох різних мов, хоча й тісно пов'язаних одна з одною – звукової та писемної, і виділяє писемну мову в окремий вид комунікації [2, с. 17]. Під іншим кутом зору розглядає проблему письма В.О. Істрін, вчений розділяє поняття “письмо” та “писемність”: “[...] Письмо є додатковим до звукового мовлення засобом спілкування. Писемністю слід називати результат використання цього засобу, сукупність документів виконаних письмом того чи іншого народу [...]” [65, с. 56]. У нашому дослідженні ми приймаємо тлумачення поняття письма запропоноване В.О. Істріним: по-перше, як вид мовленнєвої діяльності людини (писемне мовлення); по-друге, як певною мірою самостійна, незалежна від звукової знакова система (писемна мова).

Сьогодні дослідження писемного мовлення усе частіше пов'язуються із семіотикою. Як відомо, об'єктом семіотики є не лише слова, а й інші знаки. Г.Г. Почепцов підкреслює, що “[...] семіотика виростає із аналізу мови як знакової системи [...]” [125, с. 187]. Знаки письма такі як літерні та нелітерні графеми є штучними знаками і виступають знаками знаків, тому відповідно письмо – штучна система графічних знаків. Знаковість мови та письма вказує на той факт, що писемне і усне мовлення можна розглядати як коди: усне мовлення – мовний код, писемне – код писемності. Разом з тим письмо супроводжують знаки, які не є мовними, і формують систему параграфем, які є додатковим каналом інформації. Такі знаки здатні графічно передавати інтонацію та віддзеркалювати лексико-семантичні відношення, що виникають

між частинами висловлювання. Параграфемні одиниці є засобами розмежування й актуалізації зміту, засобами виділення, спрямованими на привернення уваги читача [70].

Графічні знаки можуть мати пряму (літери) або непряму (знаки пунктуації) відповідність зі звуковими референтами (вимовою написаного, інтонацією тощо), що говорить про своєрідний семантичний або смисловий аспект їх функціонування. Використання графічних знаків як мовних знаків вказує на їх смислову визначеність.

Опираючись на білатеральну природу мовного знаку, запропоновану Ф. де Соссюром, знак повинен мати значення, знак має план вираження та план змісту, які є органічно поєднаними [142]. У нашому випадку мова йде про єдність графічної форми з певним смислом, якого вона набуває у знаковій ситуації, а саме його декодування у відношенні знак – людина. І хоча графему можна визначити як найменшу одиницю писемної мови, котра не є повноцінним мовним знаком і представляє субзнаковий рівень, однак вона відіграє важливу роль. За умовами закону асиметричного дуалізму (термін введено С. Карцевським) позначення (у даному випадку графічна форма) прагне мати інші функції, а значення прагне виражатися іншими засобами, що забезпечує еволюцію системи мовних знаків. Цей факт доводить, що оригінальне використання графічних засобів є інструментом передачі нового змісту і навпаки, задумані автором відтінки змісту можуть реалізуватися на письмі у розмаїтті нових графічних форм.

Текст художнього твору, як і інші графічні системи (знаки реклами, дорожні знаки тощо), є важливим засобом збереження та передачі інформації. Саме через оптичний канал зв'язку ми отримуємо приблизно 90 % усієї інформації про оточуючий світ. Тому дослідження графічних систем як джерела інформації є одним з найважливіших завдань лінгвістики. Письменник втілює свій художній задум на папері у формі рукопису, тому текст художнього твору розглядається нами як авторське художнє писемне мовлення. Часто графічні засоби використовуються поряд з іншими мовними засобами, щоб

по-особливому передати будь-які відтінки смислу, що свідчить про значний експресивний потенціал графіки. Незважаючи на те, що писемність породжується і обмежується певною кількістю знаків, правилами їх написання та функціонування, будь-яка графічна система не вичерпує експресивні можливості графічного матеріалу, адже завжди можна створити нові знаки, по-різному комбінуючи основні графеми. У матеріалі графіки завжди залишаються вільні ресурси, внаслідок чого писемна мова здатна передавати нескінченне розмаїття додаткових смислів та забезпечувати необхідний вплив на читача.

Є.В. Маєвський вважає, що “[...] усний та писемний варіанти мови є явищами одного порядку, які тісно пов’язані між собою, і їхня єдність характеризується як мова. Усний та писемний варіанти мови є семіотичними системами схожого призначення та однакового рівня складності. Помилкове сприйняття писемного варіанту мови породжене уявленням про те, що основним його завданням є фіксація усного варіанту мови. Письмо дійсно служить для запису звукової мови, але можливим є і використання усного варіанту для передачі письмового, наприклад, при читанні вірша вголос. Письмо визначається як система взаємної комунікації людей за допомогою умовно використаних зорових знаків. Воно ніколи не може розглядатись як точний еквівалент усної форми мови. Лише на останній стадії засвоєння письма людина починає використовувати його для комунікації. Будь-яке високо розвинуте фонетичне письмо включає форми, які, будучи прочитаними вголос, стають двозначними і можуть розумітись неправильно. Існування так званих візуальних морфем (форм, які передають значення лише на письмі) свідчить про те, що письмо може іноді функціонувати як засіб комунікації незалежно від усного мовлення або як його доповнення [...]” [96, с. 46–49]. З огляду на вищесказане, ми вважаємо, що слід розрізняти писемну та усну мову як дві особливі системи, сукупність яких формує загальне поняття “мова”.

Зазвичай, під терміном “писемна мова” розуміється “[...] система графічних засобів окремо взятої мови або знакова система фіксації мови, яка за

допомогою графічних елементів може передавати мовленнєву інформацію на відстані й фіксувати її у просторі та часі [...]” [244, с. 186]. Як відомо, писемна мова має два плани вираження – писаний та друкований. Ми вважаємо за необхідне зупинитися на їх розмежуванні. Згідно з визначенням Й. Вахека, ми розуміємо писаний варіант як такий варіант писемної мови, що передає індивідуальну манеру письма, оскільки у кожної людини власний нахил почерку, спосіб з’єднання літер, особливе співвідношення між великими і малими літерами рукопису. В свою чергу друкований варіант ми розглядаємо як такий варіант писемної мови, якому властива не індивідуальність матеріальної форми, а одноманітність друкарського шрифту. Індивідуальні особливості почерку призводять до значної напруженості під час сприйняття писемного мовлення, а стандартні шрифти надають більше можливостей для повного охоплення та чіткого розуміння викладених фактів, ніж писаний варіант [29, с. 535–536]. Оскільки ми маємо на меті виявлення особливостей експресивного вживання графічних засобів на матеріалі художньої літератури, яка розповсюджується в друкованому вигляді, то під “писемною мовою” ми розглядатимемо саме її друкований варіант.

У роботі ми визначаємо “писемне мовлення” як реалізацію мови у писемній формі мовленнєвої діяльності. Писемне мовлення забезпечується одиницями системи письма, яка складається з певних рівнів. У сучасному мовознавстві не існує одностайної точки зору щодо питання кількості рівнів організації письма та їх якісного розрізнення. Тому ми погоджуємося з Т. О. Аміровою, яка вважає основним недоліком досліджень із графічної лінгвістики відсутність чіткого і послідовного розмежування між письмом, писемністю і писемною мовою, а також графікою, орфографією і графемікою як розділами графічної лінгвістики, що призводить до помилок у розрізненні відповідних розділів графічної лінгвістики: палеографії, графіки, орфографії, графеміки [1].

Одним із перших І.О. Бодуен де Куртене визначив наявність трьох рівнів організації в розвиненій системі письма: алфавіт, графіка й орфографія [19].

Спочатку виник алфавіт, потім графіка і, як наслідок єдності двох попередніх одиниць, – орфографія. Саме ці три рівні є запорукою створення і організації письма. Найменше протиріч існує в теорії алфавіту та визначенні його структурної одиниці. Ми погоджуємось із визначенням алфавіту як “[...] сукупності розташованих у певному порядку графічних знаків, що склалася в означений історичний період і використовується для фіксації та передачі на письмі даної мови [...]” [242, с. 41], або як “[...] ансамбль знаків, який вкладається у систему в чотирьох аспектах: окресленні даних знаків, лінгвістичній значимості, порядку розташування і назві літер [...]” [35, с. 84]. Зауважимо, що у будь-якому визначенні літерно-звукового алфавіту основною структурною одиницею є літера. Г.Г. Крючков виводить десять графів, за допомогою яких можна виділити конструкцію всіх знаків французького алфавіту, беручи за основу великі букви прямолінійного шрифту: велика діагональ (A, N, V, W, X, Y, Z), древко (B, D, E, F, H, I, J, K, L, M, P, R, T), мала діагональ (K, R, Y), велика горизонталь (A, E, F, H, L, T, Z), мала горизонталь (E, F, G), овал (O, Q), великий незімкнений овал (C, D, G), малий незімкнений овал (B, J, P, R, S, U), седій (Q), акцент (É, È, Ê) [84, с. 6].

Проблематичним виявилось розмежування ключових понять “графіки” й “орфографії”, повного і однозначного тлумачення кожного з них усе ще не знайдено. О.С. Ахманова [242, с. 5], Д.Е. Розенталь [246, с. 123] та інші [238; 240] визначають графіку як сукупність усіх засобів даної писемності. В свою чергу такі лінгвісти як Л.В. Щерба [185], В.І. Балінська [8–9], В.Г. Гак [209], Н. Каташ [197–198] розглядають графіку як сукупність мовних знаків (а також засобів, можливостей, способів, правил) для позначення фонем мови, звуків мовлення [199; 235]. І.О. Бодуен де Куртене [19], О.С. Ахманова [242], Т.О. Амірова [1–2] також пропонують теоретичний варіант значення цього терміну, як “[...] співвідношення або зв’язку системи письмових знаків із фонетичною системою мови, літер алфавіту зі звуками мови, графічних елементів з акустичними [...]” [242, с. 117]. Ми погоджуємось з думкою Г.Г. Крючкова, згідно з якою “[...] графіка – це рівень організації письма, який

стосується елементарних графічних одиниць, котрі безпосередньо співвідносяться лише з фонемами, і саме орфографія займається написанням конкретних мовних одиниць, що мають позначуване. Орфографія є своєрідним містком між двома мовними системами – писемною і усною мовами, набором відповідностей між окремими елементами обох систем [...]” [84, с. 8].

Діалектичне протиставлення абстрактного, формального (графіка) і конкретного, значимого (орфографія) лежить в основі уявлення про розмежування графіки і орфографії. Будь-яке орфографічне написання неможливе без графіки, так само як і неможливо здійснити графічний аналіз поза орфографією. Таке розмежування двох понять внесло значну ясність у їх розуміння.

Як і будь-яка лінгвістична дисципліна, графіка має свої елементарні структурні одиниці – графеми. До визначення її природи долучились А.А. Залізник [61], Р.В. Макарова [97]. Т.М. Ніколаєва запропонувала подвійний підхід визначення терміну “графема”, звертаючи увагу на неможливість його однозначного тлумачення. “[...] Графема для писемної форми – це те саме, що фонема для усної форми [...]” [113, с. 131]. Таким чином, графема є репрезентантом фонему на графічному рівні. Під цим кутом зору графема розглядається як мінімальна одиниця писемної форми мови автономна по відношенню до усної форми. Графеми – найменші одиниці писемної мови, подібно до фонологічної системи, утворюють свою систему [112]. Підхід Т.М. Ніколаєвої передбачає можливість незбігу кількості фонем та графем: одній графемі на вимові може відповідати низка фонем, а графема може реалізуватись кількома фонемами. Таким чином, при визначенні мінімальної структурної одиниці графіки найбільшого значення слід надавати власне графічній характеристиці цієї одиниці.

Провідний лінгвіст В.Г. Гак пропонує концепцію, згідно з якою “[...] графема є мінімальною одиницею графічної системи мови, яка, як і будь-який інший мовний знак, являє собою єдність означуючого й означуваного. Означуваним учений вважає букву, буквосполучення, орфографічний знак

(апостроф, дефіс, надлітерні знаки тощо). Означеним графемами часто виступає фонема (звук), але інколи складовим знака є певна функція мови [...]” [209]. За визначенням французької дослідниці Н. Каташ “[...] графема – це найменша одиниця письма, яка має фонічну і/або семічну відповідність і піддається лінгвістичному аналізу. В письмовому тексті графема може бути представлена однією літерою або сполученням літер і називається фонограмою, морфограмою або логограмою [...]” [196, с. 27]. Зазначимо, що підхід до визначення графем у зв’язку з фонемою, заснований на залежності писемної форми мови від усної, не забезпечує дотримання основної вимоги до структурної одиниці графічної системи – мінімальності або неподільності. Ми дотримуємося думки, що “[...] основна структурна одиниця, яка входить в систему графіки французької мови – графема – може відповідати фонемі (сполученню фонем), нулевій звуку (наприклад, перебуваючи в складі буквосполучення) або нелітерному знаку (наприклад, акцентам). Графема – це мінімальний змісторозрізняючий знак письма з певним фіксованим набором конструктивних елементів (графів), який частково співвідноситься з фонемою. Сукупність графем складає систему графіки французької мови. Згідно з цим визначенням, усі графемні французької мови умовно поділяються на: нуклеографемні (звичайні літери, дефіс, апостроф, розділові знаки); супраграфемні (надлітерні знаки); субграфемні (лінійні знаки) [...]” [84, с. 15].

Проблеми графіки також перебувають у полі зору низки наукових дисциплін. Наприклад, графеміка – досить нова лінгвістична наука, яка входить до складу графічної лінгвістики і займається вивченням функціонального навантаження графем. До цієї галузі дослідження входять й інші дисципліни: графематика, графологія, графномія, графетика, графемологія, а також параграфеміка, яка розглядається як частина паралінгвістики. Суть кожної з них вичерпно проаналізовано в працях Т.О. Амірової [1–2].

Зауважимо, що особливість матеріалу нашого дослідження, а саме сучасний художній текст, змушує нас розширити межі наведеного вище тлумачення поняття “графіка”. Звісно саме сукупність графем складає систему

графіки французької мови, однак, крім того, у текстах художніх творів важливу роль відіграє використання параграфем, яке безпосередньо впливає на процес сприйняття читачем написаного. Введені автором у тло тексту, параграфемні елементи покликані доповнювати, акцентувати, дублювати графемами з метою смислового доповнення й увиразнення написаного. Поєднання в художньому тексті графемних засобів із параграфемними є настільки органічним, що зумовлює необхідність вивчення цього феномену.

Існуючі дослідження з питань графіки й орфографії не дають вичерпного уявлення про орфографічну систему французької мови, але дозволяють зробити висновок про необхідність створення такої лінгвістичної дисципліни, яка б займалась теоретичним вивченням орфографії і в рамках якої проводився б системний та послідовно синхронний опис явищ французької орфографії [190; 193-194; 197-198; 205; 208; 211, 214; 216; 221; 223; 237]. Для вивчення функціонального навантаження орфограм і системи орфографії Г.Г. Крючковим запропоновано створення “орфографіки”. На відміну від існуючих розділів графічної лінгвістики, орфографіка визначається як “[...] наука про значимі орфографічні елементи письма, про їх структуру, функції, підсистеми тощо [...]” [81, с. 23]. Саме у межах орфографіки ми досліджуємо основні графічні засоби сучасної французької мови використані для забезпечення експресивності тексту.

Термін “орфографіка” складається з двох частин, кожна з яких доповнює іншу: перша частина вказує на зв'язок із нормою мови, а також на співвідношення форми і змісту, а друга – визначає графічну форму мови. Це дозволяє чіткіше розрізнити графічний рівень, на якому аналізуються елементарні розрізнявальні графічні одиниці і орфографічний рівень, на якому вивчаються конкретні значущі одиниці письма, їхні функції та системні зв'язки.

Не викликає заперечень той факт, що французька графічна система є універсальною з точки зору існування зв'язків між літерними та нелітерними знаками [85]. Ми констатуємо постійне збагачення сучасної графічної системи за рахунок внутрішніх резервів (комбінаторні можливості літер), запозичень з

інших мов, уведення до алфавітної системи письма елементів ідеографії, ієрогліфіки, піктографії та символіки [56]. Система графіки французької мови функціонує за принципом відповідностей між фонемами і літерами алфавіту. Однак за відсутності прямих відповідників вона характеризується полівалентністю, і є складною для вивчення, особливо у випадках переходу від усного мовлення до писемного [82; 87; 115].

## **1.2. Принципи класифікації графічних засобів**

Вибір мовних засобів для передачі думок та емоцій в різноманітних умовах спілкування є предметом вивчення стилістики. Тому дослідження експресивного потенціалу графіки неможливо уявити без урахування основних її засад. Від періоду становлення лінгвістичної стилістики як самостійної мовознавчої дисципліни, що бере початок з праці Ш. Баллі “Трактат із французької стилістики” та вивчається мовознавцями Празької лінгвістичної школи, ця галузь мовознавства представлена різними напрямками у вивченні специфічного використання мовних засобів.

Найрізноманітніші відхилення від мовної норми є предметом вивчення стилістики мовлення. Саме стилістика мовлення має на меті описати додаткові стилістичні значення, створювані ними стилістичні ефекти, функціональне навантаження мовних одиниць у різних сферах спілкування. Широкого розповсюдження набули стилістичні розвідки пов’язані з фонетикою, лексикою, граматику, словотвором, фразеологією тощо і графічна лінгвістика теж не є винятком із цього списку.

Поява прагматики окреслила прагматичний підхід у стилістиці і зумовила виникнення стилістики декодування. За визначенням засновниці цієї галузі стилістики І.В. Арнольд “[...] під стилістикою декодування належить розуміти напрямок стилістичних досліджень, який розглядає способи тлумачення художнього тексту, котрі мають на меті найбільш повне та глибоке розуміння його на основі аналізу структури самого тексту й взаємозв’язків його складових елементів [...]” [3, с. 3]. Стилiстика декодування розглядає художній твір як

джерело вражень для читача. Під терміном “декодування” розуміється відновлення повідомлення, закладеного у художньому тексті. Письменник відбирає те, що на його погляд є особливо важливим, і те, що він хоче передати читачам, кодує цю інформацію у вигляді образів, кодує образи мовними засобами і створює художній твір. Художній твір, в свою чергу, не лише описує факти оточуючої дійсності та формує якісь думки, він передає ставлення до дійсності – ідеї, котрі програмують зміни дійсності. Іншими словами, поряд з предметно-логічною інформацією першого роду, художній текст включає інформацію другого роду – емоціональну, оцінну, експресивну (образну й підкреслюючу) [5, с. 8]. Вчена звертає увагу на стилістичну функцію довжини та розміщення рядків, абзаців, розділових знаків, великих літер, курсиву тощо, а також на їхню взаємодію з елементами інших рівнів. Наголошується, що емоційний та естетичний вплив літератури у процесі сприйняття її змісту залежить від поєднання обох видів реалізації мовлення – звукового та писемного. Зазначена праця І. В. Арнольд стала важливим кроком у виокремленні графічних засобів, що несуть певне стилістичне навантаження. Однак у роботі не пропонується переліку чи класифікації таких засобів, що дало поштовх для подальших досліджень у цій галузі.

Інформація є відбиттям дійсності у психіці й передається за допомогою мови, а в умовах людського спілкування інформація не лише передається, але й уточнюється, розвивається, а також може бути експресивно оформлена з метою впливу на адресата. Явище експресивності у мові розглядається як взаємодія логічного і емоціонального. Під експресивністю розуміють “[...] таку властивість тексту, яка передає смисл зі збільшеною інтенсивністю, виражаючи внутрішній стан мовця, результатом якої є емоційне або логічне посилення [...]” [4, с. 15].

Проаналізувавши класифікації графічних засобів, експресивний потенціал яких проявляється в художньому тексті, ми дійшли висновку, що жодна з них не є повною. М.В. Петровський використовує термін “графічні стилістичні засоби” для позначення тих графічних одиниць, за допомогою яких

створюється стилістичний ефект у тексті. Під цим терміном мається на увазі спеціалізоване використання графічних засобів тексту для передачі конотативної частини повідомлення. У свою чергу, під конотативною частиною повідомлення розуміється усе, що пов'язане з оцінною, емоційною, експресивною та функціонально-стилістичною інформацією. На думку дослідника, як графічні стилістичні засоби можна використовувати прийоми графічної сегментації тексту (поділ на рядки, строфи, абзаци, глави), знаки пунктуації, заголовні літери, шрифтові та кольорові виділення, зображальну організацію тексту (текстовий живопис) тощо. Самостійною стилістичною функцією ці засоби не володіють, тому будь-яке тлумачення їх смислу та стилістичної функції повинне пов'язуватися зі значенням елементів інших мовних рівнів і усього тексту в цілому [119, с. 7–8].

Зорове сприйняття під час читання може бути більш активним, ніж сприйняття на слух. Охоплюючи оком великий відрізок повідомлення, читач може контролювати своє розуміння, порівнюючи різні частини тексту [21; 22]. Спираючись на це твердження, М.В. Петровський зосереджує увагу лише на паралінгвістичних графічних засобах, до яких відносить: капіталізацію, варіювання шрифтів, кеглів, гарнітур, курсив, розрядку, підкреслення, абзац, пропуски. На наш погляд, не слід залишати поза увагою і експресивний потенціал графемних знаків. Ми погоджуємося з думкою дослідника про те, що кожний письменник по-своєму використовує можливості стилістичного потенціалу графіки і його, реалізація цього визначається особливостями даної мови, її орфографічними нормами, поліграфічними традиціями, жанром твору та багатьма іншими факторами.

Н.В. Месхішвілі вивчає “параграфемні елементи” на матеріалі рекламних текстів, їхні функції та силу впливу на адресата. У цій праці дослідниця використовує лінгвістичний підхід до вивчення графіки, згідно з яким її особливості розглядаються не лише як особливості малюнку чи орнаменту, а також як специфічні мовні засоби. Вчена досліджує такі паралінгвістичні графічні засоби як шрифт, капіталізацію, курсив, підкреслення, площинну

синтагматику (розміщення тексту на сторінці), відстань між рядками, логічний наголос, діакритичні знаки [100, с. 6]. Отже, у проаналізованих класифікаціях не враховано експресивний потенціал традиційних графічних засобів таких як літери алфавіту, а тому вони потребують удосконалення.

Лінгвісти А.М. Баранов, П.Б. Паршин аналізували роль графічних засобів у забезпеченні ефективності мовленнєвої комунікації. Вчені вважають, що одним із найважливіших механізмів, які забезпечують мовленнєвий вплив, є варіювання мовних одиниць, організованих згідно з певними критеріями у парадигматичні класи. Запропонована ними класифікація графем ґрунтується на механізмах впливового потенціалу параграфеміки. Дослідники виділяють наступні ланки: механізми пунктуаційного варіювання (синграфеміка), механізми шрифтового варіювання (супграфеміка), механізми варіювання площинної синтагматики (топографеміка) [13, с. 43]. Вони звертають увагу на те, що пунктуаційні знаки є однією з найважливіших особливостей письмового тексту. Пунктуаційне варіювання має дві сфери функціонування: перша – сукупність тих пунктуаційних особливостей, які розглядаються як особливі стилістичні прийоми, що характеризують стиль письменника чи поета; друга сфера пунктуаційного варіювання обмежена досить малою кількістю допустимих варіантів розстановки розділових знаків у межах пунктуаційних норм. У першому випадку мова йде про художньо-стилістичне варіювання, а у другому – про нормативне. Пунктуаційні знаки читаються не так як слова, вони утворюють вторинний пласт представлення смислу в тексті, притаманний лише писемному мовленню. У їхній вторинності, у значно меншій усвідомленості й полягає суть пунктуаційного варіювання, його впливового потенціалу.

Виникнення друкованого тексту позначило новий крок у вивченні письма. Супграфеміка – це нова наука, об'єктом якої є шрифтове варіювання, а саме: варіювання гарнітур шрифту, варіювання всередині гарнітур (по характеру написання – прямий, нахилений, курсивний шрифти; по щільності – світлий, напівжирний, жирний шрифти), варіювання кегля (розміру літер), використання капітелі, використання капіталізації тощо; а також засоби

функціонально еквівалентні шрифтовим: використання розрядки, використання лінійок як відповідника підкреслення. До решти супграфематичних засобів вчені відносять: варіювання кольору шрифту та фону, документалізацію, або натуралізацію набору, використання нестандартної орфографії та членування слова дефісами.

А.М. Баранов та П.Б. Паршин доводять, що топографематичне варіювання (розміщення фрагментів тексту на площині сторінки) з абстрактним та конкретно-образним значенням по-різному впливають на адресата. В абстрактному синтагматичному варіюванні переважає аспект ототожнення, а в конкретному – аспект значимості, що пояснює специфіку їх впливу. Значимість абстрактного синтагматичного варіювання не завжди усвідомлюється адресатом. Тоді як для конкретно-образного варіювання значимість цілком зрозуміла, вона полягає не у наявності чи відсутності образу, а в специфічності візуального образу порівняно з тим, який передає лексичне значення слова [13, с. 105-106].

Такий підхід до класифікації графічних засобів є досить вичерпним, але обмежений принципами параграфеміки. Ми не можемо цілком погодитися з представленою класифікацією, оскільки знаки пунктуації можна розглядати як повноцінні графеми, що характеризуються мінімальністю, є змісторозрізняючими і входять до графічної системи писемної мови. Хоча знаки пунктуації не входять до структури слів, але здійснюють безпосередній вплив на зміст повідомлення, тому у нашій роботі їх буде віднесено до графемних засобів.

І.В. Смущинська розглядає графічні засоби, як елементи передачі суб'єктивної модальності на фонографічному рівні. Дослідниця зазначає, що до фоностилістичних відносять усі явища звукової організації твору: ритм, риму, асонанс, дисонанс, графони, курсиви, подвоєння морфем, спеціальне графіко-виразне оформлення тексту. Авторка наголошує, що зміна фонетичної форми слова відбувається завдяки метаболізмам-метаплазмам, які власне змінюють звуковий і графічний образ слова (найбільш уживаними є афerezис, апокопа, синкопа, синерезис, протеза, епентеза, метатеза, котрі належать до риторичних

фігур). Графічні засоби, непов'язані зі звуковою формою слова, віднесено нею до параграфемних, першочерговим завданням яких є полегшення розуміння тексту. Учена також звертає увагу і на “візуалізацію” літери, звукосимволізм, фонетичну орфографію тощо [136, с. 226–232]. Слід констатувати, що даний підхід є цілком обґрунтованим, однак ми вважаємо за необхідне перш за все зосередити свою увагу на графічному образі написання, особливо коли звукова форма не відіграє ролі у декодуванні додаткових смислів. Зокрема ми розглядаємо ті випадки функціонування графічних засобів, де вони відіграють первинну роль по відношенню до своїх звукових відповідників у процесі впливу на читача. Випадки експресивного вживання графічних засобів задля створення яскравого, виразного та максимально впливового мовлення твору не завжди можна співвіднести зі стилістичними фігурами, тому ми вважаємо недоцільним відштовхуватись у класифікації графічних засобів від цього аспекту. Але разом з тим, результати дослідження, проведені в цій галузі І.В. Смущинською, викликають значний інтерес і будуть використані нами під час практичного аналізу дібраного матеріалу [137].

Зважаючи на недосконалість наведених класифікацій, ми розробили власну класифікацію потенційно експресивних графем, враховуючи їх графемний чи параграфемний характер [45; 74; 121]. Таким чином, до графемних засобів ми відносимо основні графеми системи французької графіки – літерні та нелітерні, які беруть безпосередню участь в оформленні писемного мовлення. Під літерними графемами ми розуміємо великі та малі літери французького алфавіту. Також ми відносимо до цієї групи капіталізацію (вживання автором великої літери для написання частини слова, слова, висловлювання тощо), оскільки в даному випадку графеми не втрачають своїх характерних рис, а лише проявляють експресивний потенціал. До нелітерних графічних засобів належать інтерлітери – дефіс (-), тире (—), апостроф (’), діакритичні знаки (акут (´), гравіс (˘), циркумфлекс (^), седій (ç), трема (¨) та знаки пунктуації як допоміжні графеми, що слугують для членування писемного тексту: крапка (.), двокрапка (:), трикрапка (...), ряд крапок (.....),

кома (,), крапка з комою (;), знак оклику (!), знак питання (?), лапки (« ») тощо.

До параграфемних графічних засобів, котрі розкривають свої експресивні можливості у художньому тексті, відносяться: 1) засоби організації тексту на сторінці – інтервал, абзац, поля (площинна синтагматика); 2) засоби виділення – різні види варіювання шрифтів, кеглів, гарнітур, курсив, підкреслення, розрядка, колірне виділення тексту; 3) графічні засоби інших семіотичних систем – малюнки, діаграми, таблиці, формули, фотографії тощо.

### **1.3. Визначення та розмежування термінів “експресія”/“експресивність”, “емоційність”, “виразність”, “інтенсивність”**

Результати сучасних лінгвістичних досліджень однозначно свідчать про те, що мовні одиниці впливають на адресата неоднаково, оскільки певні мовні форми здатні інтенсивніше за інші здійснювати свій вплив. Саме експресія створена автором здатна забезпечити цей вплив. Дослідження експресивного потенціалу графічних засобів потребує визначення термінів “експресія” та “експресивність”.

У наукових дослідженнях сучасності не існує єдиного підходу до визначення явища експресії (від. лат. *expressio* – вираження) у мові та мовленні й однозначної термінології для опису цього лінгвістичного феномену. Жоден з відомих підходів не дав повного визначення терміну „експресія”, що можна пояснити багатогранністю цього поняття. Крім того, вчені часто ототожнюють суміжні поняття “експресія” та “експресивність”. Не встановлюючи межі між цими поняттями, вони зазвичай розглядають “експресію” і/або “експресивність” як семантичну [27; 44; 57; 110; 134; 149–150; 166; 167; 170], прагматичну [67–68; 72; 181], комунікативну [76; 177–178], стилістичну [34; 43; 88; 245], естетичну [48–49] та інші категорії [3–5; 13; 20; 89; 117; 135; 146; 153; 158; 247], і як конотацію [32; 60; 94; 126; 149]. Лінгвісти роблять спроби дослідження експресивності мовних одиниць різних рівнів, зокрема тексту, речення, слова, фонемі тощо [92; 95; 99; 124; 222].

Вагомий внесок у розробку проблеми визначення термінів “експресії” та “експресивності” зробили лінгвісти Є.М. Галкіна-Федорук [37], О.С. Ахманова [242], В.А. Чабаненко [172] та інші [12; 72; 92; 118; 184]. Зазначимо, що неоднозначне вживання терміну “експресія” призводить до плутанини в розумінні самої суті позначуваного ним явища. Визначення понять “експресія” та “експресивність” найчастіше відрізняються своїм об’ємом, індивідуальним підходом кожного вченого до цієї проблеми, зумовленим галуззю лінгвістики, в якій він працює. Також вагомим фактором є мовний рівень, через призму якого проводиться виявлення характерних рис явища експресії: текст, речення, слово, форма слова тощо. Поступово підходи до тлумачення термінів “експресія” та “експресивність” еволюціонують від загальних та двозначних до більш конкретних, вузькоспеціальних, обґрунтованих функціонуванням певних мовних одиниць.

Французький лінгвіст Ш. Баллі першим, ще у самих витоків стилістичної науки, звернув свою увагу на протиставлення експресивного та нейтрального у мові, чим заклав основу методу ідентифікації. “[...] Ідентифікація експресивного факту – це прирівнювання його до одиниці думки, визначення його шляхом підставлення простого, неемоційного слова (слова-ідентифікатора), яке відповідає уявленню чи поняттю. Емоційне забарвлення слова розуміється і відчувається тільки тому, що воно несвідомо зіставляється з іншими [...]” [11, с. 34]. Учений пов’язував експресію перш за все з емоціями, вважав її неможливою без емоційного компонента. З нашої точки зору, подібне твердження не зовсім вдалим, оскільки кожна мовна одиниця є потенційно експресивною в залежності від мовного оточення.

О.С. Ахманова розглядає експресію як “[...] виражально-зображальні якості мовлення, що відрізняють його від звичайного (або стилістично нейтрального) та надають йому образності й емоційного забарвлення, а експресивність – це наявність експресії [...]”. [242, с. 524] З даним формулюванням погоджуються Д.Е. Розенталь, М.О. Теленкова, які уточнюють, що “[...] ці виражально-зображальні якості мовлення

забезпечуються лексичними, словотвірними та граматичними засобами (експресивною лексикою, особливими афіксами, тропами, фігурами) [...]” [246, с. 535]. Українські лінгвісти С.Я. Єрмоленко, С.П. Бибик, О.Г. Тодор також підтримують вищенаведене тлумачення терміну “експресія”, а “експресивність” розглядають “[...] як здатність мовної одиниці передавати експресію [...]” [250, с. 56]. Таке визначення “експресії” та “експресивності”, на нашу думку, є неповним: вчені не конкретизують, де ж саме передбачається наявність експресії і яким чином мовна одиниця реалізує свою властивість передавати експресію.

О.О. Селіванова визначає лише термін “експресивність” у широкому й вузькому розумінні. “У широкому розумінні експресивність – це ознака інтенсифікації слів за шкалою зменшення та збільшення різних денотативних і конотативних ознак, зокрема, логічного змісту, оцінок й емотивності. Експресивність переважно пов’язується з різними видами оцінок й емоціями суб’єкта мовлення та виступає засобом увиразнення тексту. У вузькому розумінні експресивність ототожнюється з одним із конотативних відтінків семантики мовних одиниць поряд з емоційністю, оцінкою й функціонально-стилістичною забарвленістю” [248, с. 139]. З нашої точки зору, такий підхід є невдалим, оскільки зайве розширення та звуження меж одного поняття є неприйнятним і ускладнює розуміння його змісту. У “Словнику української мови” ми зустрічаємо тлумачення “експресії” як “[...] сили вираження, вияв яких-небудь почуттів тощо; виразність [...]” [249, с. 764]. З таким визначенням важко погодитись, оскільки експресія та виразність можуть взаємодіяти, однак завдання перед ними стоять різні, тому цілком ототожнювати їх не можна.

Новим кроком у вивченні “експресії” і/або “експресивності” стали роботи В.І. Болотова [20], І.О. Стерніна [146], К.А. Тимофєєва [153]. Лінгвісти розуміють експресивність як здатність мовного знака виражати інтенсивність предметно-логічної або стилістичної інформації, яку він у собі несе. Експресія, зі свого боку, націлена на привернення уваги до того чи іншого поняття, думки, а через них – до предмета, явища, признака, його стану тощо. Іншими словами,

експресія – це виразність, здатність мови та її окремих компонентів посилювати виявлення почуттів, настроїв мовців спеціальними засобами. Згідно з таким підходом, у найбільш загальному вигляді експресивністю в мові можна вважати виділення будь-яким способом того чи іншого змісту з ряду інших змістів, що передаються. Відповідно до сказаного, під експресивним розуміється таке мовлення, у якому лінгвістичні й екстралінгвістичні засоби використовуються мовцем з метою максимальної зрозумілості та впливу мовного повідомлення. А експресивне слововживання може бути досягнуте за рахунок незвичайної фонетичної реалізації слова (фонетична експресія) або за рахунок актуалізації незвичного семного набору (сміслової експресія). На наш погляд, це визначення не є досить вдалим: вчені не проводять чіткої межі, як і попередники, між поняттями “експресія” та “експресивність” і співвідносять їх із виразністю. Звичайно визначення експресивного слововживання є позитивним моментом, хоча його можна розширити, оскільки поряд з фонетичною та смисловою експресією слід розглядати і графічну експресію, яка може реалізуватися при зміні звичайної графічної форми знаку, слова [3–5; 92; 95; 99; 124; 135; 222].

Експресивність також розглядають через призму конотації. Метою нашого дослідження не є визначення експресивності конотативно, як складової конотації, однак ми не можемо оминати увагою цей досить відомий підхід. Конотація – це широка інтегральна категорія, для якої важко встановити чіткі межі. Не існує єдиної думки щодо терміну на позначення експресивного компоненту змісту слова. Перш за все, вона визначається як додаткове значення (“співзначення”), яке нашаровується на основне (денотативне) значення мовних одиниць. Найчастіше у роботах зустрічаються терміни “смісловий відтінок” або “конотативний відтінок”, хоча провідний російський вчений В.В. Виноградов одним з перших пропонує вузьке визначення експресії як “[...] конотації, що з’являється у контексті і визначається як додаткове значення, яке накладається на основне (денотативне) значення мовних одиниць [...]”[32, с. 11-12]. Його думку розвинули В.М. Телія [149], О.В. Загоровська [60], Н.А. Лук’янова [94]. Які вважали, що “[...] експресивність мовної одиниці

породжується конотацією, при чому поняття конотації ширше за поняття експресивності. Конотація – непередметний, кваліфікативно-оцінний, емоційно-оцінний зміст, свого роду “оцінна структура”, пов’язана з відображенням суб’єктивних аспектів сприйняття людиною дійсності, емоційного ставлення людини, її суб’єктивної оцінки, думки про предмет висловлення, образного бачення, образних асоціацій і стереотипів [...]” [94, с. 47–48]. В ієрархії компонентів конотації експресивність займає підпорядковане положення, сприяючи за допомогою “[...] семантичної контрастності кращому донесенню логічної та емоційно-оцінної інформації до перцепієнта [...]”. Експресивність – це посилення сигналу про схвалення чи несхвалення існуючого стану речей з боку мовця та сприйняття цього сигналу реципієнтом [126, с. 137].

Вивчення явищ експресії/експресивності як категорій комунікативного плану знайшло своє відображення у роботах Є.І. Шейгала [181], М.М. Кожині [72], Ю.Д. Каражаєва [67–68]. Учені доводять, що справжня експресія виникає в основному в мовленні у процесі організації повідомлення. Експресія/експресивність призначена адресату, вона по своїй природі комунікативна, а значить прагматична. Тому експресія розуміється як комунікативно-функціональна, мовленнєва, хоча, природно, потенційно зафіксована у мові, бо факт мовлення передує мові. Поняття експресивності можна інтерпретувати як об’єкт комунікативної лінгвістики, який представляє собою і прагматичний засіб актуального поділу – вибору реми того чи іншого тексту. Іншими словами, експресивність варто визначати як логічне, естетичне, емоціональне виділення – вибір мовцем найбільш значимої – прагматичної – частини, тобто реми висловлювання. Експресивність проявляється лише в комунікативному акті, де інколи вербальні засоби її вираження супроводжуються невербальними (семіотичними жестами, мімікою, паузами, фонацією тощо), а також в якості пресупозицій включають ситуацію, контекст, тему та інші моменти акту. Експресивність визначається не як сума семантичних компонентів, а як здатність слова збільшувати впливову силу

висловлювання за рахунок наявності в його семантиці таких компонентів як образність, емоційність, інтенсивність.

Опираючись на стилістичний аспект, лінгвісти А.Д. Гнатюк [43] та В.Н. Гридін стверджують, що “[...] експресивність є семантико-стилістичною категорією, яка передбачає здатність мовних (мовленнєвих) одиниць відбивати емоційні та оцінні ставлення суб’єкта мовлення, і саму наявність експресії [...]” [245, с. 591]. Іншими словами, експресивність – це сукупність семантико-стилістичних ознак мовної одиниці, які забезпечують її здатність виступати в комунікативному акті як засіб суб’єктивного ставлення мовця до змісту чи до адресату мовлення. В результаті актуалізації експресивних засобів мови, саме поєднання і взаємодія яких дозволяє майже кожній одиниці мови виступати носієм експресивності, мовлення набуває експресії, тобто здатності передавати психічний стан мовця. Експресія – підвищена виразність мовлення, мовних та мовленнєвих одиниць, яка полягає у додатковій інформації емоційного й оцінного плану.

По-іншому підходить до розв’язання проблеми Т.Г. Хазагеров. Експресія вивчається ним з точки зору механізму її створення. “[...] Самі по собі мовні одиниці можуть мати різноманітні зображальні та виражальні можливості, які здатні підсилюватися (або, навпаки, зникати) у зв’язку з певною організацією мовлення, певною схемою, абстрагованою від її конкретного наповнення, саме така схема і повинна розглядатись як експресивний засіб. Як результат, виділяється експресивна схема (абстрактна мовна схема, що відсилає адресата від одного повідомлення до іншого), експресивне значення та експресивна форма. Лише конкретизуючись та органічно вписуючись у висловлення експресивне значення, закладене в експресивній схемі, втілюється в експресивній формі [...]” [158, с. 65–68]. Такий підхід дозволяє одночасно вивчати експресію на різних рівнях. Для нас важливим є виділення експресивної форми, оскільки графіка відповідає саме за формальну сторону повідомлення.

Вдалим, на наш погляд, є комплексне бачення експресії та експресивності запропоноване Ю.Л. Левітовим. Експресивність визначається ним як “[...] лінгвостилістична категорія: триєдність форми, значення та функції, оскільки для лінгвостилістики принципово важливого значення набуває не лише єдність матеріальної оболонки та значення, але й встановлення специфіки функціонування мовної одиниці в мовленні, прагматичний ефект, який реалізується на тлі іншої мовної одиниці з відносно тотожними логіко-смысловими признаками [...]” [88, с. 126]. Тут, увагу зосереджено на функціонально-семантичному аспекті експресивності, тому змістовий аспект експресивності трактується як тернарна смислова структура, що поєднує емоційність, інтенсивність та образність; а функціональний аспект – полягає в створенні виражально-зображальних ознак мовленнєвого твору, у збільшенні його впливової сили на уяву адресата.

Продовжує дослідження В.А. Чабаненко [171–172]. Він вважає, що “[...] експресивність – це сама інтенсифікована (збільшена, підсилена) виразність, така психологічно чи соціально мотивована властивість мовного знака, що деавтоматизує його сприйняття, підтримує загострену увагу, активізує мислення людини, викликає напругу почуттів у слухача/читача. Інтенсифікація виразності мовного знака відбувається лише в мовленні (усному чи писемному), лише під час практичної реалізації комунікативно-інформативних можливостей мовної системи [...]” [171, с. 7]. Саме у мовленні мовний елемент набуває конкретний інтонаційно-емфатичний, фонічний (з огляду на мету нашого дослідження і графічний), граматичний і стилістичний розвиток відповідно до певної життєвої ситуації, потреб словесної творчості індивіда. Ми вважаємо, що саме В.А. Чабаненко пропонує найбільш повне тлумачення терміну “експресивність”, оскільки ним окреслено чіткі межі функціонування цього явища, дані визначення досліджуваних понять можна застосувати для опису властивостей одиниць усіх мовних рівнів, зокрема й найнижчих.

Отже, експресивність є характерною рисою мовленнєвих одиниць, котрі використовуються для створення експресії усного чи писемного мовлення. Відштовхуючись від сказаного, *експресивний потенціал графіки* визначаємо як *такі виразально-зображальні якості графічної одиниці, котрі проявляються завдяки нетиповому, ненормативному, нестандартному її використанню на графічно нейтральному тлі, і можуть додавати тексту виразності, образності, оригінальності тощо.*

Експресивність може виявлятися на різних рівнях: на фонетичному – як нерелевантні зміни звуків, тип вимови, просодичні засоби (асонанс, алітерація) [155]; на морфемному – як сукупність зменшувальних і збільшувальних, пестливих і пейоративних афіксів; на лексичному – як масив повнозначних слів з експресивним компонентом, модальних слів, вигуків, часток, а також синонімічні шкали із градацією експресивності; на граматичному – у транспозиції граматичних категорій (наприклад, використання однієї форми способу дії або часу у значенні іншої); на синтаксичному – як зміна порядку слів, еліпсис, парцеляція, приєднання, повтори, градація, варіювання актуального членування тощо. У комунікативній ситуації експресивність представлена широким спектром паравербальних засобів (міміка, жести тощо). У текстах експресивність репрезентована тропеїчними характеристиками, стилістичними прийомами й ефектами, висуванням, стилізацією тощо. Мета нашого дослідження зумовлена недостатньою кількістю інформації про експресивний потенціал сучасної французької графіки. На даному етапі, майже недослідженою залишається роль графічних елементів, котрі функціонують у сучасному писемному мовленні та дають змогу визначити у лінгвістиці поняття “експресивної графіки”. Ми тлумачимо “експресивну графіку” як сукупність графічних засобів певної мови, співвіднесених або не співвіднесених зі звуковим аспектом мови, котрі можуть проявляти свій експресивний потенціал з метою забезпечення експресії у художньому тексті. Відповідно вплив на сприйняття тексту читачем, здійснений завдяки експресивному вживанню графічних засобів у тексті, ми називаємо “експресивним впливом”.

Як було зазначено вище, визначення “експресії”/“експресивності” співвідносяться із такими поняттями як “емоційність”, “виразність”, “оцінність”, “інтенсивність”, “образність” тощо. Вони не є синонімами, але семантичні структури деяких з них в окремих випадках збігаються. Особливо це стосується тих випадків, коли наведені поняття розглядаються як ознаки або компоненти “збірної” категорії експресивності. За словами В.А. Маслової, “[...] загальна експресивність тексту є інтегральним результатом реалізації таких його ознак, як емотивність, оцінність, образність, інтенсивність, стилістична маркованість. Реально функціонуючи у мовленнєвому спілкуванні, ці ознаки виступають в органічній єдності, частково накладаючись, частково доповнюючи одна одну, причому, як правило, взаємодіє не менше двох із них [...]” [99, с. 132–141].

У багатьох визначеннях “експресивності” основною ознакою семантики експресивних засобів є емоційно-оцінна, пов’язана із суб’єктивним сприйняттям людиною реальної дійсності. Отже, найчастіше поняття “експресивності” співвідноситься з “емоційністю”. Існує два протилежних підходи у тлумаченні експресивності – ототожнення її з категорією емоційності та їх абсолютне розмежування. Якщо емоційні засоби служать для вираження почуттів, а експресивні – для посилення виразності, тоді вираження емоцій у мові завжди експресивне, а експресія не завжди є емоційною.

Здатність мовних засобів виражати емоції пов’язана перш за все з “емоційністю”. А “експресивність” розглядається як здатність мовних одиниць до посилення впливу в акті комунікації. Звичайно, емоційні засоби також впливають на адресата, але експресивність не може бути зведена до емоційності, оскільки включає в себе різні прийоми збільшення прагматичного ефекту, не обов’язково пов’язані з вираженням і відображенням емоцій. У цьому аспекті особливого значення набуває передбачуваність, заданість експресивного ефекту, який веде до емоційного і логічного впливу на того, хто сприймає повідомлення.

В. І. Болотов вважає, що “[...] розділення емоційності та експресивності відносить поняття емоційності до чуттєвої сутності на рівні відчуття, а експресивність орієнтується на вербальний зміст, тобто іде розподіл на чуттєве та раціональне [...]” [20, с. 81]. У цьому плані дослідник дуже близький до позиції Ш. Баллі, який пов’язав експресивність з процесом реалізації в мовленні мовленнєвих одиниць.

З точки зору прагматики “емоційність” й “експресивність” є співвідносними, головна різниця полягає у їх функціонуванні: основна функція емоційності – чуттєва оцінка об’єктів позамовної дійсності, а експресивності – цілеспрямований вплив на читача з точки зору виражальної сили висловлювання, виразності, його естетичної характеристики.

Експресивність розуміється як характерна ознака мовлення, яка полягає у підсиленні його виразності і виникає в результаті відбору й уживання мовленнєвих одиниць у процесі комунікації, однак слово не може бути експресивним поза контекстом. Враховуючи думку В. В. Виноградова [32] і Ш. Баллі [11] про те, що основу мовленнєвої експресивності складають виражені в словах об’єктивно існуючі емоції й оцінки предмета номінації мовцями, слід відзначити, що саме наявність у семантичній структурі словесних одиниць виражених емоційних і оцінних сем доречно використовувати як основний критерій при визначенні меж експресивної лексики. Обов’язковою умовою приналежності словесної одиниці до експресивного фонду є наявність в її значенні вираженої семи “емоційність”, яка сполучається із семою “оцінність”.

На думку М.М. Кожині, “[...] “емоційність”, на відміну від “експресивності”, перебуває в одному ряду з інтелектуальним і вольовим началом, причому в людини емоції і воля усвідомлені. Емоційність апріорі властива мові, бо акумулюється насамперед у “емоційній” лексиці [...]” [72, с. 19]. З огляду на такі особливості, вчена пропонує термін “експресивність” застосовувати стосовно “лінгвістики мовлення”, а термін “емоційність” –

стосовно “лінгвістики мови”, розмежували у такий спосіб ці часто ототожнювані поняття.

У цьому ж аспекті вивчає проблему Н. М. Павлова, визначаючи експресивність як результат використання емоційних одиниць у мовленні. “[...] Експресивність носить функціональний характер, тому вона не може входити як компонент до семантичної структури слова, тому експресивних слів і бути не може [...]” [117, с. 48].

В. М. Телія вважає, що “[...] експресивність має мовну природу, бо діє через механізми мови, але її ефект виявляється лише в мовленні, виходячи за рамки слова і словосполучення у текст [...]” [149, с. 39]. Таким чином, говорити про однозначне розмежування “експресивності” й “емоційності” як понять мовленнєвого і мовного характеру не можна. Зрозуміло, що експресія найповніше реалізується в мовленні суб’єкта, проте вона апріорі закладена у самій мові, у засобах, які можуть бути актуалізовані за тих чи інших умов або потреб мовця. Емоційність, натомість, так само може бути витлумачена і як мовна, і як мовленнєва категорія. Розмежовуючи умовно емоційне та раціональне, так само можна розмежувати характер емоційного й неемоційного мовлення, бо цілком неемоційного мовлення у людини немає.

М. М. Кожина пропонує виділяти окремі типи експресивності, залежно від наявності чи відсутності у її смисловій структурі емоційної семантики: а) експресивність емоційна (суто емоційна, емоційно-оцінна) та б) експресивність раціонального характеру (раціонально-оцінна) [72].

Також слід згадати і про “емотивність”, яка пов’язана з “експресивністю” як складова конотації. “[Емотивність репрезентує емоційне ставлення носіїв мови до позначеного і у вигляді особливого значення притаманна вигукам як емоційним сигналам...]” [248, с. 142]. У такому разі “експресивність” вважається ширшою за “емотивність”, бо пов’язується не лише з емоціями мовця, а й з різними видами оцінок і виступає засобом увиразнення тексту, посилюючи зміст логічних компонентів слів. Питанням розмежування

експресивності та емотивності зайламалися В.І. Болотов [20], Н.М. Павлова [117], В.І. Шаховський [178].

Наступна неоднозначність у трактуванні терміна “експресивність” полягає у її тісному зв’язку з такими поняттями як “виразність” та “образність”. Як було з’ясовано, часто експресивність ототожнюється з виразністю, адже точний переклад слова “експресія” – *вираження* передбачає їх ототожнення.

Виразність мовлення тлумачиться як “[...] такі особливості його структури, які підтримують увагу та інтерес слухача або читача [...]” [245, с. 88]; як “[...] здатність тексту привертати увагу своєю мовленнєвою організацією; як сукупність таких якостей мовлення, які забезпечують її повноцінне (максимально наближене до розуміння переданої інформації) сприймання адресатом [...]” [246, с. 12]. На наш погляд, основна відмінність “виразності” від “експресивності” полягає в тому, що виразність перш за все покликана якомога чіткіше та зрозуміліше передати зміст повідомлення, тоді як основна роль експресивності – це надання повідомленню оригінальності та яскравості, підкреслення особливого стилю автора, здійснення впливу на читача. Експресивні складові повідомлення здатні посилити його виразність, однак надто оригінальні елементи часто не сприяють виразності, а навпаки роблять його незрозумілим, надто надуманим тощо, хоча вплив на читача не зменшується. Іншими словами, “виразність” та “експресивність” це два поняття, котрі перебувають в одній площині, можуть накладатися, але функції, які вони виконують у процесі мовлення, відрізняються.

Близьким до “виразності” є поняття “образності”, пов’язане насамперед зі здатністю висловлювання формувати в уяві читача певний образ, який найефектніше впливав би на сприйняття висловлювання. Порівняно з “виразністю”, поняття “образності” вужче і, як правило, стосується художнього мовлення, де образ відіграє провідну роль у побудові висловлювання. Однак її прагматична роль є значною, бо саме образність написаного визначає його здатність впливати на уяву читача. Характерними рисами художнього твору

повинні бути і виразність, і образність, які в подальшому визначатимуть його експресивність.

Звичайно, виразність та образність не можна ототожнювати з експресивністю. Експресивність як здатність висловлювання впливати на читача передбачає посилення виразності як важливий і навіть необхідний компонент, що забезпечує ефективність і результативність цього впливу за допомогою спеціально дібраних засобів і використаних прийомів. Виразність, швидше виступає видовим поняттям стосовно експресивності, а образність розуміється як основний засіб або прийом у формуванні експресії написаного.

Наступним поняттям, яке часто співвідносять із поняттям “експресивності”, є “інтенсивність”. Найбільш чітку позицію у визначенні “інтенсивності” репрезентує І.І. Туранський, який відзначає, що “[...] експресивність це не інтенсивність, бо експресивність може бути градуйована, і вимірювання цих градацій – предмет інтенсивності. Тобто інтенсивність – поняття видове щодо експресивності, це своєрідний “інструмент”, вимірювач ступеня експресивності, вимірювач образності, виразності, оцінності і, значить, експресії в цілому [...]” [157, с. 29].

Інтенсивність як семантична категорія мови співвідноситься з поняттєвою категорією градуальності і включає поняття норми. За норму може служити нейтральність, “нульова” експресивність мовних одиниць, від якої можна вести відлік у зростанні експресії. Міра градуальності, на думку І.І. Туранського, носить суб’єктивний характер, бо залежить від сприйняття читача [157, с. 27–32]. Ступінь експресивності висловлювання можна градувати шляхом уведення інтенсифікаторів, при цьому ступінь інтенсивності – це міра експресивності, рівень експресивного впливу тощо. Реалізація інтенсивності безпосередньо пов’язана з питаннями прагматики і комунікативної ваги складників висловлювання. Тобто, інтенсивність покликана виміряти експресивність тексту, що говорить про можливість існування різних ступенів експресивності залежно від ужитих у ньому експресивних одиниць.

Отже, експресивність у мові тлумачиться як широке поняття, що передбачає оптимальне цілеспрямоване донесення змістової, модальної й емоційної інформації, вплив мовлення на читача, за допомогою не лише лексичних, а й словотвірних, синтаксичних, фонетичних та графічних засобів. Експресивність – це категорія загальномовна, що охоплює всі сфери мови, й кількість її виражальних засобів необмежена.

У роботі ми будемо дотримуватись наступних визначень досліджуваних понять:

*Експресія – складна лінгвостилістична категорія, котра спирається на цілий комплекс внутрішньомовних, психічних та соціальних факторів і виявляється як інтенсифікація повідомлюваного, збільшення вражаючої сили вислову, є тісно пов'язана з мовленням (усним чи письмовим), оскільки інтенсифікація виразності мовної одиниці здійснюється під час практичної реалізації комунікативно-інформативних можливостей мовної системи.*

*Експресивність – складна інтегральна мовна категорія, яка охоплює усі виражально-зображальні якості мови та взаємодіє з емоційністю, оцінністю, виразністю, інтенсивністю, образністю тощо, які можуть її доповнювати для інтенсифікації повідомлення з метою його максимального впливу на увагу, уяву та мислення читача.*

*Експресивна графіка являє собою сукупність графічних засобів певної мови, співвіднесених чи не співвіднесених з її звуковим аспектом, котрі можуть проявляти свій експресивний потенціал з метою забезпечення експресивності тексту.*

*Експресивний потенціал графем/параграфем – це ті виражально-зображальні якості графічної одиниці, котрі проявляються завдяки нетиповому, ненормативному, нестандартному її використанню на графічно нейтральному тлі, щоб посилити виразність тексту, додати йому образності, оригінальності, яскравості тощо.*

В свою чергу, інтенсивність є засобом виміру експресивності тексту, який доводить можливість створення різних ступенів експресії залежно від ужитих у тексті експресивних одиниць.

#### **1.4. Художній текст через призму понять “текст”, “дискурс” та “контекст”**

У сучасному мовознавстві дослідження проблем експресивної графіки пов'язане з інтенсивним вивченням структури тексту, мовної особистості як суб'єкта мовленнєвої діяльності, прагматичних актів художнього мовлення, взаємодії автора та читача і різноманітних засобів посилення впливу тексту на читача [10; 59; 105; 108; 140; 142].

Збільшуючи смисловий об'єм та виразність художнього мовлення, графічні засоби одночасно активізують увагу читача, захищають повідомлення від перешкод та забезпечують цілеспрямоване сприйняття інформації. Художній текст є особливим видом тексту, в якому проявляється не лише інформативна функція мови, але й естетична, виховна тощо. Інформація, закладена автором у художньому тексті, потребує особливого декодування, адже мовленнєві одиниці у його складі можуть набувати нових відтінків значень і, в результаті, здатні впливати на суть тексту [144; 173]. Оскільки матеріалом нашого дослідження є власне текст художніх творів, ми вважаємо за необхідне детальніше розглянути поняття “текст” (від лат. *textum* – тканина, сплетіння, поєднання).

Лінгвістика тексту (термін запропонований Е. Косеріу) – наука, об'єктом вивчення якої є текст. У її межах кілька підходів до вивчення тексту як лінгвістичного явища. Однак не існує єдиного тлумачення поняття “текст”, що зумовлено різними підходами до розв'язання цієї задачі. Спочатку текст розглядали із суто формального боку як послідовність об'єднаних морфем чи речень. Згодом увагу було звернено на формально-структурні, жанрові та стилістичні відмінності текстів. Різноманітні підходи до вивчення тексту в

межах лінгвістики не призвели до вироблення єдиного синтетичного тлумачення тексту, відкритою залишається і проблема типології текстів.

Дослідження тексту у рамках структурно-граматичного підходу зорієнтовано на вивчення засобів і типів зв'язності тексту, принципів побудови структури тексту, членування текстів на абзаци, надфразні єдності, складне синтаксичне ціле тощо. Перші кроки у цьому напрямку дослідження було зроблено Ш. Баллі, який звернув увагу на граматичні зв'язки у тексті, їх кореляції з позамовними засобами [10]. У межах цього підходу з'явилися роботи присвячені граматиці тексту (Т. ван Дейк [51], О.І. Москальська [106]), структурі та синтаксису зв'язного тексту (І.П. Севбо [129]). Об'єктами вивчення у цьому ракурсі стали проблеми кореференції, повтору, заміни, анафори, дейксису, а також увагу було звернено на компоненти структури тексту такі як абзац, складне синтаксичне ціле, надфразова єдність тощо. Поза увагою залишилися такі важливі проблеми як виявлення механізму глобальної зв'язності та засобів забезпечення цілісності тексту, що дало поштовх для виникнення нового семантичного підходу у вивченні тексту.

Семантичний підхід зорієнтовано на вивчення смислової структури тексту, контексту, категорій тексту. Основними категоріями тексту можна вважати зв'язність, завершеність, цілісність, інтегративність, текстуальність, комунікативність тощо. На початковому етапі текстова семантика торкалась лише лінійного розміщення одиниць, однак згодом Т. ван Дейк увів поняття семантичної макроструктури і акцент перемістився на багат шаровість, глобальність семантичного змісту тексту.

Комунікативно-прагматичний напрям сприяв дослідженню тексту в системі дискурсу як знакового посередника між автором і читачем, як засіб соціально-психологічної, емоційної, естетичної взаємодії. З.Я. Тураєва підкреслює, що “[...] соціальна взаємодія у значній мірі здійснюється через тексти. Логіка розвитку науки другого тисячоліття призвела до активізації досліджень максимальної одиниці мовленнєвої діяльності – тексту, та до вивчення стратегії планування та управління дискурсом у широкому

соціальному контексті, до розуміння тексту як аргументу, за допомогою якого змінюється картина світу у свідомості реципієнта [...]” [156, с. 124–126]. З появою цього напрямку у дослідженні тексту до текстових категорій додали ще й комунікативні. Лінгвістика тексту в цьому ракурсі тісно співпрацює з концептами прагматики, теорією дискурсу, теорією мовленнєвої комунікації тощо.

Крім того, комунікативно-прагматичним спрямуванням характеризується і семіотичний підхід до вивчення тексту, основними проблемами є розгляд співвідношення текстового знака, його денотата та дійсності тощо. За словами В.З. Дем’янка “[...] головною проблемою семіотики тексту є визначення і функціонування вимислу як людської семіотичної, – зокрема, й інтерпретативної діяльності [...]” [53, с. 34]. Ю.М. Лотман розглядає текст у певній семіосфері (семіотичному універсумі), в якій будь-який текст стає знаковим і розглядається у відповідності з принципами та закономірностями універсуму [93]. О.П. Воробйова вводить поняття текстового концепту, що являє собою згорнутий інформаційний простір тексту. Саме концепт, що створюється й інтерпретується, представляє смисловий бік тексту як макрознаку, його позначуване [36]. Отже, змістовою структурою текстового макрознаку є когнітивна структура (смысл), а не значення.

У 80-ті роки минулого століття сформувався когнітивний напрям дослідження тексту, засновником якого став Т. ван Дейк. Важливими моментами у концепції лінгвіста є “[...] розробка стратегій сприйняття дискурсу, когнітивної моделі обробки тексту з урахуванням психологічних механізмів пам’яті та соціально-прагматичних факторів, різноманітних ознак комунікантів (їх установки, знання, думки, почуття, емоції тощо); та залежності успіху комунікації від загальної сфери значень та знань комунікантів [...]” [52, с. 46].

З появою новітніх технологій з’явився прикладний напрям у вивченні тексту, спрямований, у першу чергу, на створення систем синтезу та аналізу текстів у машинному перекладі. Важливі внески у цю галузь знань зробили

Т. ван Дейк [51], І.Р. Гальперін [39], З.Я. Тураєва [156], Т.М. Ніколаєва [111], Ю.М. Лотман [93].

І.Р. Гальперін, намагаючись передати усю багатоаспектність поняття “текст”, розробив наступне його визначення: “[...] текст – це витвір мовленнєвого процесу, що володіє завершеністю, об’єктивований у вигляді письмового документа, літературно оброблений у відповідності з типом цього документа, твір, що складається з назви (заголовку) і низки особливих одиниць (надфразових єдностей), об’єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв’язку, котрий має певну цілеспрямованість і прагматичну установку [...]” [39, с. 18]. Отже, текст є графічним відображенням “частинки дійсності”, однак він не є зафіксованим на папері усним мовленням, завжди спонтанним, неорганізованим, непослідовним, він має свої певні параметри, відмінні від параметрів усного мовлення. С.В. Грінцов пропонує спрощений варіант визначення даного поняття: “[...] текст – це письмовий документ, котрий складається з послідовного ряду одиниць об’єднаних лексичним, граматичним і логічним зв’язком, в якому присутня модальність та цільова установка [...]” [47, с. 12]. Обидва визначення, на нашу думку, є ґрунтовними, оскільки написане без логічного зв’язку або без певного прагматичного задуму автора не може називатися текстом.

У лінгвістичних енциклопедіях знаходимо різні тлумачення поняття “текст”: текст – це те саме, що мовленнєвий твір; мовленнєвий твір зафіксований на письмі [242, с. 470]; текст – об’єднана смисловим зв’язком послідовність знакових одиниць, основними властивостями якої є зв’язність та цілісність [249, с. 507]. У мовознавстві текст (усний чи письмовий) – це послідовність вербальних знаків. Лінгвістична наука описує специфічні засоби, що забезпечують смислові установки, які передає текст: лексичні, тектонічні, інтонаційні (усний текст), графічні (письмовий текст – підкреслення, шрифтове виділення, пунктуація тощо). Наведені визначення видаються нам неповними і потребують уточнення.

О.О. Селіванова у своїй монографії представляє результати дослідження тексту через призму комунікації. Згідно з таким підходом авторка визначає текст як “[...] цілісну семіотичну форму психомовленнєвомисленнєвої людської діяльності, концептуально й структурно організовану, діалогічно вбудовану в інтеріоризоване буття, семіотичний універсум етносу чи цивілізації, котра є прагматично спрямованим посередником комунікації [...]” [130, с. 332]. Дане визначення, на нашу думку, є узагальнюючим і не дає відповіді на питання що конкретно можна назвати текстом.

Певний час у лінгвістиці поняття тексту та дискурсу були взаємозамінними. Лінгвіст-дискриптивіст З. Харрис у 1952 році ввів термін “дискурс” (від фр. *discours* – мовлення) для опису розробленого ним дистрибутивного аналізу. Згодом терміни “текст” та “дискурс” почали ототожнюватися через відсутність у деяких європейських країнах відповідного перекладу терміна “дискурс”. У 80-ті роки ХХ століття почали розрізняти поняття “текст” та “дискурс”, одними з перших до розмежування цих понять долучилися Е. Бенвеніст [14], Т. ван Дейк [52]. Т. ван Дейк вважав, що “[...] дискурс, у широкому значенні слова, є складною єдністю мовної форми, значення та дії, яка могла б найкращим чином характеризуватись за допомогою понять комунікативної події чи комунікативного акту. Мовець та слухач, їх особистісні та соціальні характеристики, інші аспекти соціальної ситуації, без сумнівів, відносяться до даної події [...]” [52, с. 121–122].

На цьому етапі під текстом переважно розуміють абстрактну формальну конструкцію, тоді як дискурс – це різноманітні втілення цієї конструкції, які розглядаються з точки зору ментальних механізмів її творення та у зв’язку з екстралінгвістичними факторами [17].

На думку А.Д. Белової, “[...] саме у тексті матеріалізується дискурс, стилі, жанри [...]” [16, с. 14]. Якщо мовлення розглядати як процес, то під текстом слід розуміти конкретний матеріальний об’єкт, результат і засіб існування цього процесу. Варто відзначити, що дискурс часто визначають протиставляючи його тексту, прикладом цього є визначення терміну “дискурс”

дослідниці Н.Д. Арутюнової: “[...] дискурс – це зв’язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами; текст узятий у дійовому аспекті; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей та механізмів свідомості. Дискурс – це мовлення занурене в життя. Саме тому термін “дискурс”, на відміну від терміна “текст”, не застосовують до древніх документів, оскільки не встановлено їхнього безпосереднього зв’язку з життям [...]” [245, с. 136–137]. На нашу думку, таке визначення є вдалим і віддзеркалює одновні властивості досліджуваних понять та відмінності між ними.

Підсумовуючи існуючий досвід, О.О. Селіванова пропонує чотири визначення поняття “дискурс”: 1) зв’язний текст у контексті численних супровідних фонових чинників – онтологічних, соціокультурних, психологічних тощо; текст занурений у життя; 2) замкнена цілісна комунікативна ситуація (подія), складниками якої є комуніканти й текст як знаковий посередник, зумовлена різними чинниками, що опосередковують спілкування й розуміння (соціальними, культурними, етнічними та іншими); 3) мовлення переважно усне або стиль, підмова мовленнєвого спілкування; 4) зразок мовної поведінки в певній соціальній сфері, що має певний набір змінних (політичний, науковий, медичний та інші дискурси) тощо [248, с. 119]. Поняття дискурсу отримало чимало тлумачень, які можна застосувати до певної конкретної сфери лінгвістичних знань, але жодне з них не є універсальним для мовознавства в цілому.

Також було зроблено спроби розглянути дискурс через призму когнітивної науки. В.Є. Чернявська погоджується з думкою провідних вчених О.С. Кубрякової та О.В. Александрової, які вважають, що під дискурсом слід мати на увазі саме “[...] когнітивний процес, пов’язаний з реальним мовотворенням, створенням мовного твору; а текст, у свою чергу, є кінцевим результатом процесу мовленнєвої діяльності, який виливається у певну

завершену (і зафіксовану) форму [...]” [151, с. 15]. Ми вважаємо дане визначення адекватним для застосування лише у галузі когнітивної лінгвістики.

Основні відмінності між текстом та дискурсом, з точки зору комунікації, досліджував А.Ю. Попов. Нашу увагу привернули наступні сформульовані ним положення: 1) дискурс як живе мовлення динамічний, репліка ініціатора викликає ланцюгову реакцію питань, відповідей та коментарів інших учасників; в свою чергу текст статичний, читач лише слідкує за ходом розвитку думки автора, читач позбавлений можливості долучитися до реального спілкування; 2) у дискурсі предмет роздумів чи обговорення узгоджено з його учасниками, тоді як у тексті постановка проблеми і її розв’язання здійснюється самим автором; 3) число учасників дискурсу є обмеженим, а кількість читачів тексту може бути різною; 4) текст – це засіб і одиниця комунікації, а дискурс – це форма, в якій ця комунікація протікає [122, с. 42–44]. Ми вважаємо, що вищенаведені відмінності значно полегшують розуміння суті даних лінгвістичних явищ.

Попри значні здобутки науковців у цій галузі питання визначення дискурсу залишається відкритим.

Проаналізувавши існуючі підходи до визначення тексту за робоче формулювання вважатимемо таке: *текст є результатом мовленнєвої діяльності і характеризується завершеністю, цілеспрямованістю, прагматичною настановою та складається із послідовності мовленнєвих одиниць різних рівнів, об’єднаних лексичними, граматичними, логічними, стилістичними зв’язками та втілений у вигляді письмового документа оформленого відповідно до конкретних вимог.*

Як уже було зазначено, особливим видом тексту є художній текст. Ми підтримуємо думку І.Я. Чернухіної, яка вважає “[...] художній текст естетичним засобом опосередкованої комунікації, який складається з мовних одиниць, метою ж такої комунікації є виражально-зображальне розкриття теми, представлене в єдності форми та змісту [...]” [175, с. 42]. Окрім того, вчена наголошує на принципово важливій особливості художнього тексту –

антропоцентричній спрямованості, на яку і ми орієнтуємося під час дослідження.

Одним із суттєвих аспектів вивчення особливостей художнього мовлення, на думку З.І. Хованської, є контекст (від лат. *contextus* – поєднання, зв'язок) [168]. Учена наголошує на двоякості його природи: з одного боку, контекст – це умови реалізації значення слова у мовленні, з іншого – це певний відрізок мовлення. З нашої точки зору, контекст здатен визначати значення не лише слова, а й мовленнєвих одиниць інших рівнів. Дослідження ролі графічних засобів у текстах художніх творів не можливо провести без урахування контексту, мовленнєвого оточення. Поняття “контекст” також ґрунтовно вивчалось сучасними лінгвістами Е. Косеріу [79], В.Г. Колшанським [73], однак єдиного визначення ще не знайдено. З.О. Гетьман констатує два підходи щодо лінгвістичного тлумачення контексту. В першому випадку контекст розглядається як “[...] мовленнєве оточення будь-якої одиниці мови, а саме умови її функціонування у певному відрізку мовлення, чим наближається до поняття “валентність”; з іншого боку, контекст – це фрагмент тексту, що включає обрану для аналізу одиницю, необхідний і достатній для визначення значення цієї одиниці, котрий не є суперечливим загальному смислу даного тексту [...]” [42, с. 17]. Отже, контекст є складовою частиною тексту, тому їх не можна ототожнювати.

У довідкових джерелах також знаходимо відмінні тлумачення поняття “контекст”, що пояснюється різними підходами до вивчення цього явища: контекст: 1) це лінгвістичне оточення даної мовної одиниці; умови, особливості вживання даного елемента в мовленні (*мовленнєвий контекст*); 2) це завершений у смисловому відношенні відрізок писемного мовлення, котрий дозволяє визначити значення слова чи фрази, які входять до його складу [242, с. 206]; 3) контекст – це семантико-граматична єдність певного текстового елемента (слова, висловлення, періоду) із текстовим і ситуативним оточенням як індикатором значення й функціональної ваги цього елемента [248, с. 251].

Також заслуговує на увагу визначення контексту як комунікативної ситуації, що впливає на семантику досліджуваних одиниць і передбачає таким чином врахування індикації текстового масиву і глобальних умов оптимального забезпечення комунікації, її мети, рольової природи комунікантів, їхніх тезаурусів, соціального і культурного середовища комунікації. Іншими словами це є контекст глобальний, комунікативний, ситуативний, який ще називають конситуацією.

Оскільки графічні засоби є лише формальним боком, оформленням слова, речення, тексту, то за робоче ми приймаємо визначення *контексту як лінгвістичного оточення даної мовної одиниці, котре дає змогу визначити умови та особливості вживання цієї одиниці у мовленні*. Хоча при інтерпретації використання тієї чи іншої мовної одиниці у тексті твору важливими є і характеристики конситуації.

Дослідження проявів експресивного потенціалу графіки у текстах сучасних художніх творів можливе лише відштовхуючись від понять “тексту” та “дискурсу”, оскільки саме текст є посередником між автором та читачем. Інтерпретація використаних у тексті графічних засобів нерозривно пов’язана з контекстом ситуації, в якій вони вживаються, відповідно до фонових знань комунікантів [6; 24; 62; 109; 224; 229; 239]. Незвична графічна форма слова, оригінальне письмове відтворення почутого, своєрідне пунктуаційне оформлення тексту, його розміщення на сторінці та різноманітне виділення окремих текстових фрагментів є одним з інструментів автора, який він використовує, аби максимально наблизити читача до розуміння свого задуму.

### **1.5. Нестандартна графічна текстура сучасних французьких прозових творів**

Сучасна французька література – це багатогранне явище, яке є відбиттям найрізноманітніших аспектів життя Франції. У ході дослідження ми переглянули понад 250 художніх прозових творів 150 французьких авторів, які було написано протягом ХХ–ХХІ століть. Шляхом суцільної вибірки дібрано

50 творів тих письменників, котрі експериментували з графікою, вміло розкриваючи її експресивний потенціал. Саме автори першої половини минулого століття заклали підвалини авторського експерименту з графікою у художньому тексті. Як наслідок усе ХХ століття відзначилося роздумами про письмо як про інноваційний акт. Проблема перемістилась з питання “що сказати?” на питання “як сказати?” Реалізація творчої свободи була зумовлена можливістю позбавитися від стереотипів і, як результат, новаторство письменників втілювалось в екстраординарній креативності форм, зокрема графічних. Спостерігаючи історичний розвиток французької літератури цього періоду, можна побачити як втілювалися в життя численні нетрадиційні ідеї.

Неординарне використання графічних засобів знайшло своє місце у першу чергу в творчості письменників-авангардистів, а згодом стало широковживаним серед представників інших літературних течій. Не маючи на меті зробити детальний аналіз розвитку французької літератури, пропонуємо короткий огляд літературного процесу в сучасній Франції для того, щоб окреслити місце і роль у ньому письменників-експериментаторів.

На початку минулого століття у французькій літературі з'явилась одна з перших робіт театрального авангарду, трагіфарс А. Жаррі *Ubu Roi*. Щоб подолати існуючу кризу в суспільстві, письменники намагались укріпити дух нації. Тонкий стиліст М. Баррес поєднував містичні мотиви з радикально-націоналістичними. У цей час проявили себе і письменники-католики Ж. Марітен, Г. Марсель, Ж. Бернанос та Ф. Моріак. П. Ш. Ж. Бурже також спрямував свої твори на захист релігійних цінностей. Вчення про єдину душу людства (*унанімізм*) стало основою освіченої літературної групи “Абатство” (1906), до якої увійшли Ш. Вільдра, Ж. Дюамель, Ж. Шенев'єр та інші. Засновник цієї групи Ж. Ромен написав книгу *Les Hommes de bonne volonté*, у якій підсумував всесвітню історію за 25 років (1908–1933). Твори А. Франса цього періоду позначені іронією та цинізмом на межі з сатирою протестує, вони є протестом проти клерикально-націоналістичного світогляду [128; 191].

Наступний етап літературного процесу у Франції означився ідеями оновлення та спрямованості у майбутнє. Сюрреалістична драма *Les Mamelles de Tirésias* Г. Аполлінера продовжує проблематику *Ubu Roi* А. Жаррі. П'єси Ж. Жіроду, А. де Монтерлана, Ж. Ануя і Ж. Кокто у руслі сюрреалізму складають основу репертуару авангардистів 1920–1930-их років. Вирішальною для цих письменників стала драматургія та поезія Г. Аполлінера. Його *Calligrammes* є одним з найяскравіших прикладів оригінального використання графічних засобів. У 1924 році виходить *Manifeste du surréalisme* А. Бретона, засновника та лідера нового руху – сюрреалізму. Розвиваючи ідеологічну основу дадаїзму, сюрреалісти відмовлялися від логічної побудови твору. Пошуки нових джерел натхнення приводять до відкриття техніки “автоматичного письма”, приклади якого знаходимо у творчості А. Бретона та Ф. Супо. У спробі видалити суб'єкт з процесу творчості, сюрреалісти почали створювати спільні твори (*L'Immaculée conception* А. Бретона і П. Елюара; *Ralentir travaux* А. Бретона, П. Елюара і Р. Шара; *152 proverbes mis au goût du jour* П. Елюара і Б. Пере тощо). Періодичні видання групи були пов'язані з їхньою політичною активністю (журнали *La Révolution surréaliste* та *Le surréalisme au service de la révolution*). Близькими до сюрреалізму є роботи поета, есеїста, сценариста Ж. Кокто та поета й драматурга А. Арто, засновника “театру жорстокості”. Л. Арагон розпочав свою творчу діяльність саме з дадаїстами та сюрреалістами, але згодом вийшов з групи. Разом з тим, активним членом групи сюрреалістів був А. Мальро, чиї романи віддзеркалювали екзистенціалістський світогляд.

У 1909 році навколо журналу *La nouvelle revue française* виникає група авторів на чолі з А. Жідом та П. Клоделем. У журналі друкувались п'єси письменника-католика П. Клоделя, есе П. Валері, ранні твори Р. Мартен дю Гара та роман А. Фурн'є *Le Grand Meaulnes*. Оригінальність прозаїка А. Жіда проявилась у романі *Les Nourritures terrestres* та найповніше втілилась у романі *Les Faux-monnayeurs*, в якому герої обговорюють композицію твору, всередині якого знаходяться.

З початком Першої світової війни домінуючою темою творів антивоєнного спрямування стало трагічне зіткнення культури та цивілізації. Особливо наполегливо звучали мотиви поглинання культури цивілізацією та неприйняття війни у творах Ж. Дюамеля, Р. Доржелеса, Р. Роллана, у творчості групи *Clairté* (1919–1928), до якої увійшли А. Барбюс, Р. Лефевр, П. Вайян-Кутюр'є, Ж. Р. Блок та інші.

У міжвоєнний період популярністю користувався новий вид роману *roman-fleuve*, до якого зверталися Р. Роллан, Р. Мартен дю Гар, Ж. Ромен, Ж. Дюамель та інші. У 1927 році закінчилась публікація роману М. Пруста *À la recherche du temps perdu*, в якому головним стає *потік свідомості* героя. В цьому романі життя представлено на екзистенціальному, конкретно-особистісному, інтимно-чуттєвому рівнях. Естетико-філософські бачення письменника, втілені у романі та висловленні у теоретичних працях, й до нині живлять французьку культуру.

У 1930-ті роки А. де Монтерлан, П. Дрійо ла Рошель, П. Моран, Л.Ф. Селін розпочали перебудову мови прози, активно використовуючи розмовну мову та сленг міських маргінальних груп. На початку 1940-х років з'явилися ранні твори Ж.-П. Сартра, А. Камю, які ознаменували виникнення екзистенціалізму. В них звучить заклик до бунту проти безглуздості буття, проти долі “людини з натовпу”. Екзистенціалізм окреслює зближення літературного твору з філософським трактатом. Також письменники цієї течії відтворювали у прозі та драматургії філософський конфлікт, звертаючись до притчі й іносказання.

У роки фашистської окупації Франції виникає широка сітка підпільної літератури. В маніфесті *Les Éditions de Minuit* (1942), написаному П. де Лескюром, проголошувалась рішучість протистояти окупантам. У видавництві до 1945 року було опубліковано 40 книг письменників Руху Опору, серед яких *Les Amants d'Avignon* Е. Тріоле, *Le Cahier noir* Ф. Моріака, *Le Temps mort* К. Авліна, *À travers le désastre* Ж. Марітена, *Le Musée Grévin* Л. Арагона, *Trente-trois sonnets composés au secret* Ж. Кассу тощо. Одночасно

розвивався і підпільний друк: літературна щотижнева газета *La lettre française* (1942–1972), журнал *Résistance* та *La pensée libre*. З Рухом Опору пов'язана і творчість А. де Сент-Екзюпері, військового льотчика, ця тематика відбивається у його романах *Terre des hommes*, *Pilote de guerre*, *Le Petit Prince* тощо.

У літературному житті післявоєнної Франції проявилась тенденція до ідейної єдності та схожому розумінні завдань мистецтва різними письменниками. Бестселером стала підпільна повість Ж. Веркора *Le Silence de la mer*. На заміну історичному роману приходять його філософський різновид та документальні жанри, притчові форми та варіанти “роману ідей”. У програмній статті *Qu'est-ce que la littérature ?* Ж.-П. Сартр виступив проти тих, хто не приймав соціально значимого мистецтва – “ангажовану” літературу. Однак уже в 1947 році книга Ж. Дюамеля *Tribulations de l'espérance* позначає розмежування серед письменників у цьому плані. Кінець 1940-х років пов'язаний з руйнуванням післявоєнних надій, на початку 1950-х у суспільстві розповсюдилось відчуття внутрішньої кризи. На цей момент знаковим став розрив Ж.-П. Сартра та А. Камю після виходу з-під пера останнього *L'Homme révolté* [219; 220].

Паралельно, в художній практиці абсурдистів, відбулося переосмислення цінностей екзистенціалізму. Маніфестами абсурдизму (а саме театру абсурду, “антитеатру”) вважають п'єси *La Cantatrice chauve* Е. Іонеско та *En attendant Godot* С. Беккета. Концепція абсурду як основної характеристики екзистенціальної ситуації, в якій реалізується людське життя, бере початок з філософських робіт А. Камю та Ж.-П. Сартра, і частково з їхньої ранньої художньої творчості. Однак у літературі абсурдизму ця концепція зазнала кардинального перегляду. На відміну від творчості екзистенціалістів, в якій категорія абсурду невіддільна від філософії бунту проти “людської долі”, прихильникам абсурдизму невластиві настрої бунтарства, як і будь-які “великі ідеї”. Бунт нічого не змінює і в абсурдному світі п'єс Ж. Жене.

Згодом на авансцену виходить “алітература”: теоретичне обґрунтування вона отримує в програмних текстах Н. Саррот, А. Роба-Гріє, творців “нового

роману”. Хоча перші його зразки пройшли непоміченими, однак неороманісти все одно полемізували з традицією, супроводжуючи художній твір теоретичними виступами, в яких підкреслювали свою неідеологічність.

“Новий роман” отримав розвиток у новітньому романі, пов’язаному перед усім з літераторами групи *Tel quel*, котрі об’єдналися навколо журналу з аналогічною назвою. Своїм завданням група бачила пошук нових форм, виключених із літературного контексту, відмову від літератури “свідчення”. Телькелівці активно популяризували твори А. Арто, Ж. Батая, Ф. Понжа, які сформували теоретичну основу їхніх поглядів. Поряд зі зверненням до структуралізму та семіотики група пропагувала соціальну роль літератури (від літератури зображальної до літератури перетворювальної). Відмовляючись, як і неороманісти, від сюжету й інтриги, вони йшли шляхом деперсоналізації розповідача.

Зміщення інтересу з предмета опису на те, яким чином здійснюється цей опис, в деяких аспектах приводило до переходу від романтизму до класичної зацікавленості формами. OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) – літературна майстерня, заснована Р. Кено та математиком Ф. ле Льюне, запропонувала шукати нові форми, які легко дозволять створити незліченні літературні тексти. Засновники групи вважалося, що формальні обмеження є потужним стимулом для уяви. Приклад цьому навів Р. Кено у своїх *Exercices de style*, де запропонував 99 розповідей одного й того самого анекдоту. З ж точки зору членів групи, усне мовлення, не будучи відхиленням проти якого слід боротися літературному письму, є джерелом з якого можна багато чого почерпнути. Так, у поемі Р. Кено *Le Chien à la mandoline* і у його романі *Zazie dans le métro* було використано багато зворотів та лексики, характерних для усного мовлення. У свою чергу, Ж. Перек, після відкриття здатності речей (*Les Choses*) керувати людською діяльністю, досліджував можливості структур. Він написав “ліпограматичний” роман, де навмисно не вживав літеру *e*, роман, в якому єдиний зв’язок між описаними персонажами є те, що вони живуть в одному будинку [230].

Згодом Ф. Понж у своїх віршах у прозі *Poèmes* намагався дати не науковий опис об'єкта (“un objet”), а запропонував ансамбль слів, котрі за своєю структурою, компактністю та відчуттями, які вони викликають, є вербальним еквівалентом об'єкта (“un objet”). Любитель класиків Ф. Понж надав перевагу роботі з натхненням і показув, що “виробництво” може викликати більший інтерес, ніж закінчений об'єкт. Ж. Тардіо також проявив інтерес до фізичного тіла слова і письма “як жесту”.

У 1946 році І. Ізу разом з Г. Помераном заснував художньо-естетичну течію “летризм”. Теоретичним органом нового руху став журнал *La Dictature Lettriste*. На його сторінках було сформульовано творче кредо летризму – теоретична і практична систематика букви (lettre) в усіх сферах естетики: буква – основний елемент усіх видів художньої творчості: візуальної, звукової, пластичної, архітектурної. У наступному році Ізу опублікував перший маніфест летризму *Introduction à une Nouvelle Poésie et une Nouvelle Musique*, який включав більше трьохсот сторінок і був оцінений сучасниками як найбільша культурна подія від часів футуризму, дадаїзму та сюрреалізму. Летризм справив суттєвий вплив на сучасне, зокрема, постмодерністське мистецтво. Звернення до мелодії, а не смислу, фрази, гра поєднаннями літер, повернення букви до первісного звуконаслідування – крику, що передувало слову; перевтілення перед-слова, перед-знаку, ієрогліфічного письма в основу нового мистецтва мета графіки, випередили деякі ідеї Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі щодо художньої географіки [251, с. 650]. Летризм разом з OULIPO є одним із головних сучасних авангардистських течій, що представляє спробу перебудови творчої діяльності, заснованої на знанні її норм.

Із публікацією роману *Le Hussard bleu* Р. Нім'є дало про себе знати “втрачене покоління”, “покоління гусарів” – особливе явище післявоєнної французької літератури. В кінці 1950–1960-их років було опубліковано найпопулярніші романи поета, прозаїка, теоретика літератури та есеїста Р. Кено (*Les Fleurs Bleues, Le Vol d'Icare*), котрий дебютував ще в 1930-ті роки. Його

твори були позначені витонченою мовною грою та комічною інтерпретацією подій. Творчість “гусарів” і Р. Кено згодом знайшла своїх послідовників.

Важливим феноменом літературної ситуації цього періоду стала чітка орієнтація письменника на читацьку групу: “неороманістів” – на елітарну, решти – на недосвідчену. Особливе місце займає творчість Ф. Саган, яка дебютувала з приголомшливим успіхом романом *Bonjour tristesse*. У її романах, новелах і, навіть, у “воєнній” прозі домінувала любовна тема [233].

У центрі традиційного роману як завжди залишається людина у її взаємодії зі світом, а в основі розповіді – розказана історія. Популярними стали жанр автобіографії й автобіографічного роману, автобіографічні мотиви в розповіді. В цей період до автобіографічного жанру звертались А. Роб-Гріє (*Le Miroir qui revient*) та Ф. Соллерс (*Portrait du Joueur*). Ліричне начало у французькій літературі 1960-х років асоціювалося з філософською течією, котра намагалась визначити місце людини в сучасній науково-технічній цивілізації, що відбилось у романах *Île, Un animal doué de raison* Р. Мерля та *Les Animaux dénaturés, Sylva* Ж. Веркора.

На початку 1960-х у французьку літературу увірвалася К. Рошфор. У своєму першому романі *Le Repos du guerrier* письменниця досить сміливо розкривала невідомі грані людських відносин. Твори К. Рошфор привабили також своєю винахідливістю з точки зору свого нестандартного графічного оформлення (*Les Stances à Sophie*), що є важливим моментом для дослідження експресивного потенціалу графічних засобів сучасної французької мови. К

Кінець десятиліття визначила атмосфера студентських хвилювань та робітничих страйків. Особливо помітним явищем у французькій літературі була суперечка щодо драматичного мистецтва, пік якого припав на фестиваль в Авіньоні у 1968 році. Характерним для цього часу є прагнення драматурга та режисера А. Гатті становлення “між мистецтвом та політикою відкритих і повних пристрасті взаємовідносин”, котре втілилось у його п’єсах. У цей час молоді драматурги поступово актуалізували досвід А. Арто.

Культурні 1970–1980-ті роки визначила “революція 1968”. У літературному плані це були десятиліття після розквіту “нового роману”: його опозиція традиційному роману, жорстка в кінці 1950-их років, тепер поступово згладжується. “Новий роман” після 1970 року поступапився місцем традиційному. Однак його формули проникли у творчість далеких від “антироману” письменників, а “новітній роман” й текстове письмо стали його генетичним продовженням, проголошуючи “не описання пригод, а пригоди описів”. Водночас Ж. Рікарду розробив теорію *генераторів* – лексичних одиниць, котрі, володіючи неявним формальним (омоніми, анаграми) або смисловим зв’язком (позначаючи предмети, які мають спільну якість), будують розповідь про самих себе. Н. Саррот полемізувала вже не лише з “традиційним”, але й з “новітнім” романом, залишаючись на рівні *тропізмів*, невловимих, невизначених рухах душі. К. Сімон продовжував свою програму, наближаючись до теорії генераторів та віддаляючись від неї у пізніших творах (*Leçon de choses, Les Géorgiques, L'Invitation*). Романи Л. Арагона 1960–1970-х років називають експериментальними, існуючими в контексті “літератури внутрішнього бачення”, яка наслідує творчість Н. Саррот. Роботи Ж. М. Г. Леклезіо 1960–1980-х років відтворювали картину суб’єктивного сприйняття світу як катастрофічно ворожого. На тропізмах та відсутності події були побудовані новели Ж.-Л. Трассара. Взагалі, жанр новели в 1970–1980-их роках змінюється у бік фрагмента поетичної прози Ж.-Л. Трассара, Ж. Жубера та А. Боске.

Пізніше Д. Сальнав поєднала увагу до традиції з експериментом у романі *Le voyage d'Amsterdam ou les règles de la conversation*, який відносять до феміністської течії в літературі. В збірнику новел *Un printemps froid*, романі *La vie fantôme* сюжет ледь намічено, але в манері оповіді відчуваються зв’язки з ХІХ століттям. Неокласичні форми наративності видно і у творчості П. де Мандіарга, П. Модіано, М. Турн’є, Р. Камю, П. Гренвіля. Однак письменники початку цього періоду, попри своє новаторство, не відмовилися

від традиційного опису. В 1970-х дебютує Р. Камю книгою *Passage*. Пригоди життя і тексту складають зміст його романів-есе *Travers*, *Buena Vista Park*.

У французькій літературі ХХ століття дуже впливовою є кафкіанська традиція, сприйнята, зокрема, В. Пієм. Ірреальні, незрозумілі події відбуваються і в *L'Homme de sable*, і в новелах Ж. Жубера. Відбувся дебют П. Флетьо романом *Histoire de la chauve-souris*, в сюжет її ранніх творів влітається гротескова алегорія (*Histoire du gouffre et de la lunette*, *Histoire du tableau*). До казково-притчевої стихії звернулась і С. Жермен у творах *Le Livre des nuits*, *Le Livre des nuits*, *L'Enfant Méduse*. А роман М. Галло *L'Oiseau des origines* і цикл *Histoires* Ж. Кейроля сприяли відродженню традиції католицької літератури.

У прозі після “нового роману” процес роздуму над самою манерою письма зачепив навіть таких далеких від бажання оновити оповідальну техніку письменників, як Б. Кламель, А. Стіль, Е. Тріоле, А. Лану, Ф. Нуріс’є, Е. Роблес. Ж. Веркор після романів та повістей, що наслідують раціоналістичні традиції французької прози, написав *Le Radeau de la Méduse*, де шукав неординарних художніх рішень.

Р. Гарі, продовжуючи писати в традиційній манері, яка окреслилась в його ранніх романах, випустив романи нового стилю під псевдонімом Е. Ажар: *Gros-Câlin*, *La Vie devant soi*. Але його новаторство лежить швидше у руслі не “нового роману”, а експериментів Р. Кено, – як і книга *Lettrines* Ж. Грака, що опинилася в центрі літературних дискусій на межі 1960–1970-х років. Знову заявляє про себе рух “гусарів”, центральною фігурою якого став П. Бессон (*La Maison du jeune homme seul*, *Je sais des histoires*, *Vous n'auriez pas vu ma chaîne en or ?*).

Також у цей період формується феміністська література. Спроби створити “жіночу” мову прози (маніфест сестер Ф. та Б. Гру *Le féminin pluriel*) призводили або до витіснення чоловіків з художнього світу, або до експлуатації чоловічих персонажів жіночими у Е. Сіксус та Б. Гру. Хоча більшість романів,

присвячених стосункам жінки зі світом, були далекі від агресивного фемінізму, що відчувається у творах М. Кардіналь, А. Ерно, Ф. Малле-Жоріс та інших.

У зв'язку з експериментаторськими настроями в післявоєнній французькій літературі розширила свою аудиторію масова література. Однак і в ній іноді звучали бунтарські мотиви, оскільки розпочалась революційна робота над мовою. Зразковими в цьому плані є детективи Сан-Антоніо, Ж. Сіменона (цикл про Мегре, 1919–1972), Т. Нарсежака, П. Буало, Ж.-П. Маншета, Ж. Вотрена.

Одним із втілень літературної практики постмодернізму, що виник у 1960-х роках, стало “переписування класики”. Свої варіанти розвитку класичного сюжету запропонували П. Мене, Ж. Селях, Р. Жан у романі *Mademoiselle Bovary*, змінюючи час дії, умови, вводячи в романний світ особу самого автора, Г. Флобера.

Проза 1990-х років включила в себе найрізноманітніші традиції сучасної французької літератури. Продовжували виходити книги Ж. М. Г. Леклезіо (*Onitsha*), П. Кін'яра (*Tous les matins du monde*), Р. Камю (*Le Chasseur de lumières*), О. Ролена (*L'invention du monde*), Ф. Соллерса (*Secret*), А. Роба-Гріє (*Les Derniers Jours de Corinthe*). Особливим успіхом користувалися романи, які продовжують лінію екзистенціалістів, в яких висловлювався протест проти “суспільства споживання”, глянцевого світу рекламної картинки (*99 francs* Ф. Бегбедера). Сусідство утопічних й апокаліптичних мотивів вирізняв оповідь М. Уельбека (*Plateforme, Particules élémentaires*). Творчість М. Уельбека та інших менш відомих сучасних письменників позначають терміном “депресіонізм”. Також яскравим представником літератури у ХХІ столітті стала А. Гавальда (*Ensemble, c'est tout*), твори якої майже відразу стали бестселерами.

Сучасна французька література представлена спробами письменників по-новому підійти до творчого процесу та переглядом функцій літератури взагалі. Особливої уваги заслуговують ті її представники, котрі поряд із висвітленням актуальних для суспільства проблем працювали і над оновленням форм, порушуючи суворі норми та правила класичної художньої літератури.

Намагання створити якомога більший резонанс навколо твору спонукало письменників до пошуку неординарних рішень, зокрема сприяло експресивному вживанню різноманітних графічних засобів для досягнення цієї мети. Ми вважаємо актуальним дослідження експресивного потенціалу графічних засобів на матеріалі творів сучасної французької художньої прози, оскільки саме у цих доробках можна простежити усю багатоманітність творчого експерименту з графічним матеріалом і саме тут було закладено основи для подальшого експериментування з ним, що пізніше набуло надзвичайного розвитку і поширилось у тексти мас-медіа, реклами, Інтернету.

### **Висновки до першого розділу**

Оскільки у центрі сучасної лінгвістичної науки знаходиться людина, її переживання, почуття, емоції, думки, то вивчення шляхів їх відображення мовними засобами є актуальним та перспективним напрямком лінгвістики. Саме експресивність забезпечує інтенсифікацію виражально-зображальних властивостей мовлення. Експресивність як складна інтегральна мовна категорія, охоплює усі виражально-зображальні якості на різних рівнях мови: лексико-семантичному, словотвірному, граматичному, синтаксичному, фонетичному і графічному. Експресивність взаємодіє з емоційністю, оцінністю, виразністю, інтенсивністю, образністю тощо, які можуть її доповнювати для інтенсифікації повідомлення з метою його максимального впливу на читача.

Графічні одиниці реалізують свій експресивний потенціал у писемному мовленні. Експресивний потенціал графеми (параграфеми) – це її виражально-зображальні якості, котрі проявляються завдяки нетиповому, ненормативному, нестандартному її використанню на графічно нейтральному тлі, щоб посилити виразність тексту, додати йому образності, оригінальності, яскравості. Засобом виміру експресивності тексту є інтенсивність. Можливість виміру експресивності тексту доводить існування різних ступенів експресії залежно від ужитих у тексті експресивних одиниць.

Дослідження експресивного потенціалу графічних засобів проводиться на матеріалі друкованих художніх текстів. Текст як результат мовленнєвого процесу, який характеризується завершеністю, цілеспрямованістю, прагматичною установкою, складається з послідовності мовленнєвих одиниць різних рівнів, об'єднаних лексичними, граматичними, логічними, стилістичними зв'язками, та втілений у вигляді письмового документа оформленого відповідно до конкретних вимог. Особливим видом тексту є художній текст – це естетичний засіб опосередкованої комунікації. Метою цієї комунікації є виражально-зображальне розкриття теми, представлене в єдності форми та змісту.

Текст як лінгвістичний феномен тісно пов'язаний з дискурсом. Разом з тим дискурс є суміжним із текстом поняттям, але не тотожним йому: текст є лише матеріальним (у даному випадку письмовим) втіленням дискурсу. Крім того, вивчення експресивного потенціалу графіки можливо провести лише з урахуванням контексту. Саме нейтральний графічний контекст є тим лінгвістичним оточенням графеми одиниці, котре дає змогу визначити умови та особливості її експресивного вживання у писемному мовленні тексту художнього твору. Тому інтерпретація використання графічного засобу повинна базуватися і на контексті ситуації.

Відповідно до традиційної ролі графічних засобів в оформленні писемного тексту, ми розподілили їх на графемні та параграфемні. До графемних належать літерні графеми – великі та малі літери французького алфавіту, та нелітерні графеми: інтерлітери – дефіс, тире, апостроф, діакритичні знаки, знаки пунктуації. До параграфемних засобів належать – засоби, що не мають графічної форми: прогалина, міжрядковий інтервал, абзац, поля; засоби виділення: додатковий прямий шрифт, жирний шрифт, курсив; графічні засоби інших семіотичних систем: малюнки, цифри, математичні знаки, елементи інших семіотичних систем.

Джерелом численних прикладів розкриття експресивного потенціалу графічних засобів є сучасна французька художня проза. У ній простежуємо усю

багатоманітність експериментів з графічним матеріалом. Для сучасної французької літератури характерною є тенденція до широкого використання експресивних графічних засобів, які знайшли своє місце в творчості письменників-авангардистів, а згодом стали популярними і серед представників інших літературних течій таких як дадаїзм, сюрреалізм, лєтризм, екзистенціалізм, новий театр, постмодернізм тощо. Особливої уваги заслуговують ті представники французької літератури, які працювали над оновленням форм, що сприяло різноманітним проявам експресивного потенціалу французької графіки. Це заклало фундамент для подальшого експериментування у сфері графіки, яке набуло надзвичайного розквіту в писемному мовленні у другій половині XX й у XXI столітті. Багато наукових праць присвячено особливостям графічного оформлення рекламних текстів, Інтернет-повідомлень, але нами не було знайдено досліджень, в яких би аналізувалися витоки, першоджерела експериментування з графічною формою.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ ЕКСПРЕСИВНИХ ГРАФЕМНИХ ЗАСОБІВ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ

#### **2.1. Літерні графічні засоби: експресивне вживання великої та малої літер**

Літера є основним графічним засобом, котрий використовується у текстах сучасної французької літератури для створення різних додаткових ефектів. Використання експресивного потенціалу великої літери є настільки ж популярним, як і вживання більш звичних засобів виділення таких як курсив чи шрифт, що можна пояснити різноманітними варіантами її застосування у тексті. До проблеми визначення ролі графічних засобів у створенні певного стилістичного забарвлення художнього тексту долучилися відомі лінгвісти І.В. Арнольд [3], Л.Г. Веденіна [31], Ю.С. Степанов [145], Р. Якобсон [187] та інші [70; 80; 83; 86; 120; 123; 133; 174; 179; 181; 203].

Нетрадиційне вживання великої літери на початку слова чи як особливої аббревіатури, її роль у фіксації більш складних одиниць таких як слово, словосполучення, речення і абзац використовується з метою привернути увагу читача до певних деталей фізичного та психологічного портрету персонажа, його думок та переживань. У сучасній французькій літературі можна спостерігати розмаїття додаткових значень, які з'являються завдяки появі у тексті твору саме великої літери. Прояв експресивних можливостей даної графічної одиниці залежить від контексту та наявності у тексті експресивних засобів інших рівнів, їхній синтез забезпечує досягнення прагматичної установки автора.

У нашому дослідженні увагу зосереджено на нетиповому вживанні великої літери у тексті, використанні великої літери всупереч правилам орфографії чи пунктуації, або з частковим їх порушенням. “[...] Знаковий характер використання великої літери у художньому тексті відрізняється від

того, як вона функціонує на практиці. Матеріальність літери, її фізичні характеристики є частиною знаку, тобто його означуване пов'язане з означальним. Тому те, що передається за допомогою функціонування великої літери не завжди можна компенсувати словами [...]” [145, с. 326]. Ми погоджуємося з вищенаведеною думкою Ю.С. Степанова і вважаємо, що експресивність графічної одиниці починає розкриватись там, де вона додає образності та виразності ситуації описаній за допомогою лексичних одиниць. Л.Г. Веденіна вважає, що “[...] форма знаку, у даному випадку мова йде про розмір літери, може бути розрахована на певне дешифрування [...]” [31, с. 28]. З цього твердження випливає, що нетрадиційне функціонування великої літери у тексті несе певне смислове навантаження. Розвиваючи думку вченої, нами зроблено спробу системного представлення випадків використання експресивного потенціалу великої літери. У ході дослідження було помічено, що окремо взята велика літера використовується в художніх текстах у наступних випадках:

– *для позначення певного візуального символу, форми:*

“ Des deux boulevards qui à travers la place, descendent en V [...] ” (A. Malraux, L'espoire, 33).

“ [...] les cannes tournèrent en avant de quatre-vingt-dix degrés, de tel façon que la moitié supérieure des X vint ouvrir son V contre le verre ” (L. Aragon, Le paysan de Paris, 32).

“ [...] sous le blouson, veux-je dire, s'ouvrit dans un maillot bleu un V voluptueux chocolaté [...] ” (O. Rolin, L'invention du monde, 322).

“ C'est la guerre. La guerre voltige, à gauche, à droite, et revient, tout le long de la colonne tordue en Z de l'image ” (A. Lanoux, Quand la mer se retire, 23).

“ Je vais nager avec mon frère, le petit avion qui, très loin sous moi, est en train de dessiner un S... Non, un F... Ou un L... ” (A. Lanoux, Quand la mer se retire, 102).

“ Jones ouvrit les yeux sous son nez bref et retroussé et sa bouche s'ouvrit comme un O ” (R. Merle, L'île, 309).

“ Nous chercherons la nouvelle Meroë, plus en amont, là où le fleuve fait un grand W ” (J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, 207).

Нетипове використання великої літери у наведених прикладах зорієнтоване на позначення певної форми. У даному випадку велика літера навіть не потребує фонетичного прочитання, цей аспект залишається на задньому плані, тоді як на передній план виступає її графічна форма. Поява великої літери у тексті, коли головну роль відіграє її малюнок, спрямована на виклик в уяві читача конкретного візуального образу. Нерозривний смисловий зв'язок між малюнком літери та лексичним контекстом дозволяє підвищити образність написаного і створити початковий рівень експресії у тексті. Як можна побачити з наведених прикладів, малюнок великої літери *V* використовують для позначення зустрічі двох вулиць, точки зіткнення двох палиць та *v*-подібного вирізу на одязі персонажа, літера *W* вдало змальовує дельту річки, а відкритий від здивування рот символізує велика літера *O*.

– *при уточненні написання слова:*

“ Le récepteur reprit sa tiédeur. On lui demanda son nom.

— Dicornil. Monsieur Dicornil. D comme duc, I comme Joachim, C comme Capétien, O comme Onésiphore, R comme Riphînte, N comme N et le reste à l’avenant ” (R. Queneau, *Les fleurs bleues*, 122).

“ [...] Détail technique : je n’ose plus prononcer le nom de Marianne devant Jean. Périgraphes, métaphores, tout plutôt que d’épeler : M.A.R.I.A. deux N.E. ” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 163).

Нетрадиційне вживання великої літери у цих прикладах, на перший погляд, можна пояснити складністю французької орфографії. Однак важливим фактором у цьому випадку є експресивна мовленнєва гра графічними засобами, а не орфографічно правильне написання. У першому прикладі персонаж робить замовлення столика на вечерю по телефону. Диктуючи своє прізвище по-буквах він одночасно розшифровує не лише його орфографію, а й свій титул, ім'я та складне прізвище. Ті літери, за якими немає прихованого змісту, персонаж називає як в алфавіті. Таким чином, прізвище персонажа виступає анаграмою

інформації про нього. У прикладі, взятому з роману Ф. та Б. Гру “Жіночий рід множини”, йдеться про те, як дві подруги закохались в одного чоловіка. Одна з них настільки ображена й обурена, що навіть не може спокійно вимовити ім’я *Маріанна*. Вимовлене по-буквах воно спотворюється і стає лише незрозумілим набором літер, евфемізмом, що задовольняє роздратовану жінку. Прийом використання прочитання слова по-буквах підкреслює настрій, емоційний стан та переживання головної героїні, загострює на них увагу читача.

– для умовного позначення імені персонажа, назви місця тощо:

“ Enfin, la dernière journée est arrivée. Aujourd’hui, tu dois être rentré, Ma Vie. J’ai été en alerte tout l’après-midi, tout entière réfugiée dans mes oreilles, comme une gourde de vingt ans qui attend des nouvelles de son soupirant qu’elle n’est pas encore tout à fait sûre d’avoir dans son sac. Chaque fois que la sonnerie résonnait, je fonçait... c’était toujours M<sup>me</sup> X qui décommandait un rendez-vous ou la maison Z qui en demandait un. Mais pour moi : rien ” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 125).

“ Une fois, mon amie m’a longuement interrogé sur les femmes que j’avais connues avant elle. Elle voulait savoir leurs défauts, leurs qualités, et jusque dans cette enquête le côté petite fille de son caractère s’est révélé ; car elle a pris une feuille de papier, tracé des colonnes, donné des points d’après mes réponses. Ainsi X avait 3 pour les yeux, 5 pour les seins, 8 pour l’intelligence, etc. ” (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 399).

I.V. Смущинська вважає, що “[...] умовне використання великої літери у художньому тексті вказує на другорядний статус персонажа, або на необхідність його приховати [...]” [137, с. 287]. Погоджуючись із таким твердженням, ми пропонуємо розглянути випадки експресивного використання літер X та Z. Як відомо, у математиці зазначені літери використовуються для позначення невідомого числа у рівнянні, у художньому тексті їхня функція дещо трансформується – вони позначають невідому особу. У першому прикладі дівчина з нетерпінням чекає повернення коханого додому і щоразу прислухається, хто ж дзвонить у двері. Дзвінки адресовані не героїні, авторка

записує за допомогою літер X та Z відповідно *мадам X* та *будинок Z* і підкреслює таким чином їх неважливість для героїні, а, значить, і для читача. По-іншому велика літера представлена в наступному прикладі. Один із персонажів, офіцер, веде розмову про фізичні та духовні характеристики своїх колишніх жінок. Обговорюючи і вимірюючи достоїнства однієї з них у балах, він, як і личить джентльмену, не називає справжнього імені жінки, а замінює його літерою X. Таке ставлення додає до його портрету рису порядності, тим самим увиразнюючи його образ перед читачем.

— *для передачі вимови:*

“ — Elle était admirable, cette Crucifixion, Florian. Je veux encore une.

— Q... Q... Quoi ?

— *J'en veux une autre comme ça.*

Florian ouvre la bouche d'étonnement, une bouche si large que c'est tout juste si n'aperçois pas Alexandre le Grand ” (R. Gary, *La danse de Genris Cohn*, 250).

“ — Monsieur je ne rappelle plus le nom de son auteur. J'ai parfois des absences. N... No... Nod... ” (J.-P. Sartre, *La nausée*, 55).

“ Il s'assied sur le banc. Son visage était brûlé d'un seul côté du front jusqu'à la mâchoire. On disait une sorte d'S ” (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 222).

Одним із завдань графіки є фіксація усного мовлення. Що стосується фонетичного боку розмовного мовлення, то автор має змогу використовувати експресивний потенціал різноманітних графічних засобів для передачі його на письмі. У наведених прикладах завдяки поєднанню великої літери з трикрапкою більш реалістично передається заїкання та запинання персонажа. У першому випадку персонаж настільки збентежений проханням, що він не може повірити почутому. А його невиразне перепитування лише підкреслює неабияке здивування. Наступний приклад показує процес пригадування. Персонаж намагається пригадати прізвище автора, книгу якого він нещодавно прочитав, воно крутиться на кінчику язика, але марно. У третьому випадку автор оригінально використовує велику літеру S для передачі вимовлених звуків. Закріплене за нею алфавітне прочитання [ɛs] (про що говорить

використання прийменника з апострофом) вдало передає нерозбірливе бурмотіння та зітхання: чоловік-солдат обурений тим, що його дівчина запропонувала йому тихе і спокійне життя десь у селі, тоді як його життя це війна та бої. Сичання у даному випадку підкреслює емоційний стан персонажа.

Письменники поєднують різні способи використання великої літери для підсилення сказаного. Подібні випадки є поодинокими, але вони також свідчать про експресивний потенціал графічних одиниць. Наприклад:

“ L’horloge aux gouttes de temps marquait dix heures dix minutes. Comme le V de la victoire ” (A. Lanoux, Quand la mer se retire, 275).

“ — Holà, faut pas faire monter la sauce, ma poule ! Moi je suis là, tranquille, gentiment. Faut être gentille avec les gens gentils, sinon ça va te revenir dans la tronche à la vitesse grand V, ma fille ! ” (X. Durringer, Le bal-trap, 14).

“ — J’étais avant-hier à Barcelone. J’ai vu dans un hangar ouvert un bel avion ; des étoiles rouges partout, une faucille et un marteau sur la que, des inscriptions de tous les côtés ; et en avant le mot : Lénine. Mais l’I russe... (il le dessina du doigt) était à l’envers, comme l’N espagnol ” (A. Malraux, L’espoire, 154).

Оригінальне використання великої літери для позначення форми певною мірою увиразнює повідомлення. За допомогою такого прийому в першому прикладі автору вдається поєднати малюнок створений стрілками годинника у вигляді літери V з одним із ключових понять твору – поняттям перемоги, Вікторії. Таким чином автор, навіть через другорядні компоненти, передає націленість персонажів на перемогу. Наступний приклад ілюструє як невихований молодик заграє до дівчини. Він робить це настільки нахабно і вульгарно, що вона не хоче приставати на його пропозицію. Тоді він переходить до погроз, попереджуючи її про можливі наслідки такої поведінки, що швидко повернуться бумерангом. Щоб надати ваги своїй погрозі і підкреслили рішучість намірів, юнак використовує велику літеру V у слові *vitesse* – “швидкість”. У третьому прикладі персонаж із захватом описує графічне оформлення радянського літака: червоні зірки, серп і молот, ім’я Ленін. Він звертає увагу співрозмовників і на ту деталь, що російська літера *И* є

дзеркальним відображенням великої літери *N* іспанського алфавіту, але ім'я вождя пролетаріату неможливо ні з чим сплутати. Такий детальний опис підкреслює піднесений емоційний стан персонажа, його захват і від літака, і від особистості Леніна.

Написання окремого слова (або словосполучення) з великої літери, не зумовлене правилами орфографії або пунктуації, також широко застосовується авторами художніх творів для досягнення експресії у тексті. Проблематику капіталізації досліджували А. М. Баранов та П. Б. Паршин. Вони дійшли висновку, що “[...] поза іконічним (позначення висоти голосу) та облігаторним (як перша літера рядка тощо) функціонуванням часткової або суцільної капіталізації стоїть її семантичне функціонування, тобто створення додаткових значень завдяки виділенню великою літерою [...]” [13, с. 85–86]. Розвиваючи їхню думку, ми провели подібне дослідження на матеріалі французьких художніх текстів і виділили наступні випадки експресивного використання великої літери:

– для привертання уваги до ключових понять твору:

“ Disparition du *il faut*. Gratuité et respiration normale. Plus d’asthme [...]”

— Argent-Sexe-Terreur-Hystérie-Mort-Enfant: ASTHME. Immoralité de l’Asthme ” (Ph. Sollers, Secret, 38).

“ Supposition — Désespoir — Fatigue. Je me raccroche à cette pensée : demain. Demain, à la même heure, en ce endroit, je reviendrai l’attendre. Et j’ai grand’hâte que demain soit arrivé. Avec ennui j’imagine la soirée d’aujourd’hui, puis la matinée du lendemain, que je vais passer dans le désœuvrement... ” (Alain-Fournier, Le grand Meaulnes, 258).

Написання з великої літери слів, які безпосередньо пов’язані з проблематикою твору швидко зацікавлюють читача. У першому прикладі ми спостерігаємо, як автор зводить в єдине ціле наріжні проблеми людства: гроші, секс, страх, істерію, смерть та дітей. Він пише ці слова з великої літери і через дефіс, а потім взагалі об’єднує їх в аббревіатуру ASTHME. Ця аббревіатура є назвою хвороби, яка заважає людині нормально дихати, а значить і нормально

жити. Письменник розкриває перед читачем механізм свого мислення, світосприйняття і разом з тим викриває аморальність хворого суспільства. В іншому прикладі написані з великої літери і через тире слова “Припущення”, “Безнадія”, “Втома” є однією зі спроб вказати на душевний стан головного героя. Припущення того, як могло б скластись його життя, якби він не втратив зв’язку з коханою дівчиною, втрата надії коли-небудь знайти її і бути щасливим, відчуття втоми від усього цього, від оточуючого світу, від самого себе переповнюють думки Августіна Мольна. Він усвідомлює, що його життя обмежується замкненим колом цих невтішних переживань. Експресивне вживання великої літери в цьому випадку співвідноситься зі стилістичними фігурами парцеляції й анаграми.

– для створення оригінальної назви:

“Ce n’est pas n’importe qui, qui fait ça. Et on ne fait pas ça pour n’importe qui. Or Tremblet aurait pu s’appeler Monsieur N’Importe-Qui !” (G. Simenon, *Maigret et l’inspecteur malgracieux*, 151).

“*Peut-être* : voilà mon nom pour finir... Clément. Jean Clément. Jean-Clément-Peut-Être” (Ph. Sollers, *Secret*, 23).

“Mais Pauv’Marianne est sa femme” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 175).

Перший приклад узятю з детективного роману Ж. Сіменона про комісара Мегре. Обговорюючи зі своїм колегою скоєне вбивство, комісар зауважує, що будь-хто не може убити. Хоча ім’я злочинця невідоме, щоб виділити підозрюваного із загалу, його називають пан *Будь-Хто*. Створення імені персонажа за допомогою незвичного графічного оформлення є цікавим авторським прийомом, а стилістично таке ім’я є антономазією. В наступному прикладі оповідач вагається як саме варто представитись читачеві. Щоб передати ці вагання, автор вигадує цікаве поєднання звичних імен та слова *peut-être* – “можливо” написаних з великої літери та через дефіс. Цілком звичайні слова набувають нового обличчя у статусі імені. В останньому прикладі детально передано вимову жіночого імені, записаного через апостроф як графон. Таким чином авторка намагається підкреслити зневажливе

ставлення жінки до подруги, чоловік якої став її коханцем. І у фамільярності при вимові імені, і у словосполученні *бідолашина Маріанна* відчуваються нотки сарказму та зверхності.

– для створення мовленнєвої гри:

“ Serais-tu Elena Maslova dont le nom évoque le beurre ? Non, je crois que tu es plutôt Yana Bouria, la Tempête ” (O. Rolin, *L’invention du monde*, 8).

“ [...] à l’heure dans la rue de la Pompe au milieu de ses pareils chevaliers en Plan Comités Réunions Téléphones Efficience Développement Réalisation Equipement Standing Entreprises Coordination Invesrissement Recoversion Promotion Prospérité et Balai de Crin.... ” (Ch. Rochefort, *Les stances à Sophie*, 95).

Мовленнєва гра є дієвим засобом проти автоматичного читання тексту. Цей прийом спонукає читача “увімкнути” свою уяву, шляхом аналогій та припущень намагатись зрозуміти авторський задум. У перших двох прикладах мовленнєва гра реалізується у вигляді каламбуру: спочатку присутнє смислове поєднання слів подібних за звучанням; другий випадок є поєднанням транслітерації російських прізвищ *Маслова* та *Буря* з їхнім дослівним перекладом французькою мовою *beurre* і *tempête*. При чому вони написані з великої літери, що вказує на використання іменників у ролі власної назви. Наступний приклад є уривком розмови бізнесмена, який без інтересу слухає його дружина. Чоловік майже завжди розмовляє про справи та фінанси, а вона давно втратила інтерес до цієї теми. Вживання великої літери та відсутність розділових знаків створює ефект байдужості слухача до сказаного і позбавлене будь-яких емоцій обговорення ділових питань з боку мовця.

– для виділення елемента тексту:

“ A six heures moins le quart, Vincent déclare, paisible :

— Dans un quart d’heure, je dois être à l’église.

Dolores levant le nez de sur son journal, paisible aussi :

— Pourquoi ?

— Je dois faire ma Confirmation ” (F. Mallet-Joris, *La maison de papier*, 43).

У даному випадку вживання великої літери є альтернативним прийомом виділенню параграфемними засобами. На думку Л. Г. Веденіної, “[...] той, хто пише, надає написаному особливого змісту, який повинен розшифрувати читач [...]” [31, с. 27]. Відповідно до цього твердження, написання слова з великої літери може мати додатковий зміст. Підтвердження цієї думки ми знайшли у наступному прикладі. У романі, з якого узято уривок, авторка торкається проблеми втрати сучасною молоддю моральності та вихованості, і вияв любові до Бога вітається нею. Тут велика літера не лише передає підвищений тон вимови слова, а і його велике значення для персонажа взагалі, адже мова йде про підготовку до хрещення. *Confirmation* – “конфірмація” – це процедура розгляду церквою питання чи достойна людина, щоб її охрестили. Хлопчик на ім’я Вінсент дуже серйозно до цього ставиться, для нього це подія усього життя. Написання слова *confirmation* з великої літери підкреслює усю важливість цієї події.

“ — Mais voyons... avec le coq au vin on prends du rouge... Et puis de toutes façons tu bois trop ; pour une femme.

— Et qu’est-ce que c’est une femme ?

— Ah ah, tu y reviens. Eh bien, c’est ce que tu ne veux pas être, dit-il, plaisamment.

— Moi ?

— Oui, toi !

Il rit. Il est content. Il sait de quoi il parle : un, ce que c’est qu’une femme, deux, que je ne veux pas l’être. Moi. Moi qui depuis plusieurs mois dans ses bras (sans parler des aurtes avant alors n’en parlons pas) — je Refuse mon Destin de Femme ” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 24). (підкреслення наше – Х.Т.)

З цієї розмови стає зрозумілим, що свідомість Селін, дружини дрібного буржуа, опирається буржуазному способу життя. Молода жінка не хоче приймати долю жінки-домогосподарки чи жінки-прикраси, нав’язаної їй статусом чоловіка. Поступово емоційне напруження героїні зростає, її протест стає сильнішим. Вона подумки відмовляється від такої долі жінки. Щоб

передати схвильованість героїні, напруження думок, рішучість та вірність своїм ідеалам, авторка виділяє великими літерами слова *Refuse* – “відмовляюсь”, *Destin* – “доля”, *Femme* – “жінка”. Це гасло обирає Селін для боротьби з оточуючим її снобізмом, аби відшукати своє Я. Завдяки використанню великої літери авторці вдається створити справжню експресію у тексті.

– для передачі звуків, що супроводжують мовлення:

“ Il hausse les époles de bouteille Perrier et fait Pschitt ! ” (San-Antonio, C’est mort et ça ne sais pas, 70). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Et Vrrroum ! En avant chez le Fou ! Enfin ! Vous serez libérés comme vous dites ” (L.-F. Céline, Voyage au bout du nuit, 415). (підкреслення наше – Х.Т.)

Написання з великої літери слів для позначення різноманітних звуків та вигуків у середині речення орієнтує читача на їх особливе прочитання: протяжне чи гучне, пов’язане зі збудженим емоційним станом мовця. Звуконаслідування у поєднанні з великою літерою можна співвіднести з високим тоном під час вимови або читання. Наприклад, шумне шипіння відкоркованої пляшки вина створює перед читачем ефект присутності і частково передає урочистість ситуації.

Графічне оформлення слів усіма великими літерами, або іншими словами капіталізація, є ефективним засобом привертання уваги читача до виділеного фрагмента тексту на графічно нейтральному фоні. Навіть, якщо читач не володіє мовою твору, написання усіма великими літерами фокусують на собі його увагу. Письменники звертаються до капіталізації не лише для виділення слова, а й словосполучення, речення і більш складної одиниці тексту – абзацу.

Ми виокремили наступні випадки виділення усіма великими літерами:

– для передачі інтонації емоційного, збудженого, схвильованого мовлення:

“ Je sors de cabinet, madame, et qu’est-ce que je vois ? Mon lit qui FUMAIT, madame ! Un lit qui fume ! ” (F. Mallet-Joris, La maison de papier, 259).

“ Je n’étais pas entièrement relevé, j’étais à genoux, qu’elle se retourna. Elle vociféra d’une voix éraillée, impossible, elle criait au ciel et ses bras battaient l’air d’horreur :

— J’étouffe, hurla-t-elle, mais toi, peau de curé, JE T’EMMERDE...

La voix acheva de se casser en une sorte de râle, elle étendit les mains pour étrangler et s’effondra ” (G. Bataille, Madame Edwarda. Le mort. Histoire d’œil, 30).

“ Un soir de novembre, en sortant d’un TD analyse, Michel trouva un message dans son casier à la résidence universitaire. Le message était ainsi libellé : « Rappelle ta tante Marie-Thérèse. URGENT. » Cela faisait deux ans qu’il n’avait pas beaucoup vu sa tante Marie-Thérèse, ni sa cousine Brigitte ” (M. Houellebeck, Particules élémentaires, 114).

На думку В.І. Чепурних, “[...] виділені великими літерами слова є графічним засобом передачі емоційного мовлення персонажа як усного, так і писемного. Участь графічних засобів у передачі емоційно-оцінної інформації має прагматичну спрямованість і може виражати позитивну чи негативну оцінку та їх модифікації, вказувати на схвильований, збуджений стан мовця [...]” [174, с. 129]. Погоджуючись із дослідницею, нами було знайдено приклади використання великої літери для передачі емоційного мовлення у французьких художніх текстах. У першому прикладі мешканка багатоквартирного будинку заходить до кімнати з кабінету і бачить як її ліжко димить, парує (діти з верхнього поверху увімкнули гарячу воду, не змогли закрити кран і вода затопила нижні кімнати). Вона була настільки вражена і обурена побаченням, що це відбилось у вимові слова *димить*. Героїня у наступному прикладі психічно й емоційно невірноважена жінка. Образившись на колегу по грі в доміно за постійні виграші, вона зчинила йому скандал з побоями. Разом з дієсловами *vociférer* – “волати” та *hurler* – “вити” автор використовує велику літеру, щоб передати особливу інтонацію, з якою вимовлено слова *я тебе ненавиджу*. Таким чином письменник вдало передав емоційно напружену ситуацію, а поєднання лексичних та графічних засобів посилено передає експресію усного мовлення. В останньому уривку мова йде

про записку, у якій усіма великими літерами виділено слово *urgent* – “терміново”. Виділення усіма великими літерами у даному випадку не передає вимову, а посилює акцент на гострій необхідності подзвонити родичам, які знаходяться у скрутній життєвій ситуації.

– для відтворення візуального образу різноманітних написів:

“ Sur le front de la vieille auberge, la peinture récente, attaquée par les acidités des pluies d’hiver et des embruns, avait laissé remonter l’enseigne antérieure :

*A LA LIBÉRATION ”*

(A. Lanoux, *Quand la mer se retire*, 158).

“ [...] la maison se recommande des patronymes de sept coiffeurs:

VINCENT

PIERRE

HAMEL

ERNEST

AMÉDÉE

CHARLES ”

(L. Aragon, *Le paysan de Paris*, 56).

“ [...] brandissant une queue de billard, porté en triomphe par un groupe de moustachus derrière lesquels on pouvait lire à l’envers, sur la vitrine, ИЮЧМАНЮ [...] ” (O. Rolin, *L’invention du monde*, 349).

У даних прикладах ми бачимо спроби авторів якомога точніше передати побачене, створити необхідний візуальний образ, аби непомітно ввести читача у віртуальну реальність твору. В романі А. Лану “Коли море відступає” домінує антивоєнна й антифашистська тематика. Щоб передати настрій та атмосферу твору письменник намагається навіть у деталях відобразити головну проблему. Описуючи міський пейзаж, він максимально точно змальовує напис на готелі *За Визволення*. А пошарпаний вигляд цього напису нагадує виснажені і втомлені від двох років війни душі людей, які все ж вистоять і будуть боротися за перемогу. Наступний уривок є прикладом сюрреалістичного, автоматичного письма Л. Арагона. Письменник описує вулички Парижа і передає усі деталі

побаченого. Йдучи по вулиці, оповідач проходить повз перукарню і бачить список працівників. Імена перукарів автор записує, зберігаючи їх просторове розташування і послідовність, що створює ефект присутності і бачення своїми очима. Як констатує Л. Г. Веденіна, “[...] французькі літери розміщуються горизонтально і читаються зправа наліво, і умисне порушення цих правил є зазвичай вмотивованим і додає тексту оригінальності [...]” [31, с. 28]. Ми погоджуємось з цим фатом, оскільки у такі випадки є яскравими прикладами експресивного потенціалу графічних засобів у тексті. Так, в останньому прикладі подія відбувається в кафе “Champion de Chinchina”. Персонаж, переможець і чемпіон, знаходиться в середині і помічає часткове відбиття у вітрині бару назви кафе, яке повторює і його новий статус. Прийом дзеркального відображення зацікавлює своєю оригінальністю та незвичністю.

– для виділення ключових понять, основної проблематики твору:

“MON ANGOISSE EST ENFIN L’ABSOLUE SOUVERAINE. MA SOUVERAINETÉ MORTE EST A LA RUE.  
 INSAISSABLE – AUTOUR D’ELLE UN SILENCE DE TOMBE – TAPIE DANS L’ATTENTE D’UN TERRIBLE – ET POURTANT SA TRISTESSE SE RIT DE TOUT ”

(G. Bataille, Madame Edwarda. Le mort. Histoire d’œil, 19).

“ C’est donc en fait sans grand risque d’être contredit qu’Hubczejak lança en 2013 son fameux slogan, qui devait constituer le réel déclenchement d’un mouvement d’opinion à l’échelle planétaire : « LA MUTATION NE SERA PAS MENTALE, MAIS GÉNÉTIQUE » ” (M. Houellebeck, Particules élémentaires, 392).

Оформлена усіма великими літерами думка автора чи персонажа може стати для читача прямим ключем до розуміння твору. Виділені усіма великими літерами одиниці тексту привертають увагу до основної проблематики твору, орієнтують на розуміння його моралі. Експресивний потенціал великої літери

служить у даному випадку одним із інструментів, що допомагає авторові урізноманітнити способи вираження та виділення головного або, щонайменше, важливого у тексті твору. Уривок узятий з роману Ж. Батая “Мадам Едварда” описує життєву позицію людини, яка сміється в обличчя смерті. Ця тематика знайшла глибоке осмислення у творчості письменника. Поєднання прийомів капіталізації, парцеляції та розміщення по середині сторінки робить вступне слово експресивним і вказує на тон усього роману. В наступному прикладі усіма великими літерами виділене гасло, яким керувався вчений-генетик, котрий присвятив своє життя створенню нового біологічного виду людини: людини щасливої та безтурботної. Однак його експеримент зазнав поразки – генетичні зміни не можуть зробити людину свідомо щасливою.

Послідовне виділення усіма великими літерами одиниць тексту використовується для позначення однієї з проблем, що піднімаються у творі. Наприклад:

“ « Il faut juste mettre des préservatifs dans les clubs, c’est tout; de ce point de vue là sont parfois un peu têtus. » Il souligna deux fois PRÉVOIR PRÉSERVATIFS sur son carnet ” (M. Houellebeck, Plateforme, 264).

“ Le premier article, tiré du *Nouvel Observateur*, était intitulé « UN CLUB TRÈS SPÉCIAL » ” (M. Houellebeck, Plateforme, 348).

“ [...] un article d’Isabelle Alonso dans le journal du dimanche, véhément mais peu documenté, intitulé : « LE RETOUR DE L’ESCLAVAGE » ” (M. Houellebeck, Plateforme, 348).

Роман М. Уельбека “Платформа” присвячено проблемам проституції, сексуального рабства, нерозбірливих статевих стосунків, проблемі різного сприйняття жінки європейки й азіатки. Головні герої роману намагаються по-своєму розв’язати цю проблему, борючись за легалізацію секс-туризму. Завдяки оформленню у тексті різноманітних газетних заголовків великими літерами запрограмовані автором смисли виділяються, поступово накопичуються, щоб створити перед читачем завершену картину. З кожним

випадком виділення усіма великими літерами необхідного фрагмента тексту ступінь експресії у тексті зростає.

По-особливому розкриває експресивний потенціал великої літери її функціонування у складі абрєвіатури. Проблеми абрєвіації є об'єктом досліджень багатьох лінгвістів. Так, Ю. В. Горшунов розглядав функціонування абрєвіатур з точки зору прагматики [46], О.Г. Косарева аналізувала функціонування абрєвіатур у пресі [78], К.М. Редозубов вивчав словотвірні можливості абрєвіації [127]. Дослідженням абрєвіації на матеріалі французької мови займались О.П. Шаповалова [176], В.П. Артамонов [7], М.А. Цюпа [169]. У контексті нашого дослідження цікавими є лінгвістичні розвідки М.А. Ярмашевич, яка вивчала функціонування абрєвіатур у різних дискурсах, на матеріалі текстів різних жанрів та стилів [188]. Однак основну увагу учена зосередила на функціонуванні абрєвіатур у інформаційно-політичному, науковому, діловому та побутовому дискурсах, тому ми вважаємо необхідним прослідкувати функціонування абрєвіатур у художньому тексті. І.В. Смущинська вважає сиглізацію результатом розвитку прийому апокопи, що є надзвичайно характерним для французької публіцистики [137, с. 287]. Однак ми виявили випадки їх використання і в художніх текстах. Термін “абрєвіатура” ми вживаємо для позначення різних видів абрєвіатур, які записуються за допомогою великих літер. Використання абрєвіатур не є властивим художньому дискурсу, саме тому їхня поява у тексті художнього твору привертає увагу читача. Залучення абрєвіатур сприяє створенню ефекту передачі автором правдивої, науково-обґрунтованої, точної інформації, представлення ним реальної життєвої ситуації, що є характерною рисою наукового та публіцистичного дискурсів. Переплетення дискурсів, котре проявляється у вживанні абрєвіатур у художньому тексті, сприяє прояву експресивного потенціалу великої літери. Ми виділили на наступні їх види:

– *авторські*:

“ PPR – Petit Pantalon Rouge ” (P. Fleutiaux, *Métamorphoses de la reine*, 117).

“ BB – Barbe-Bleu ” (P. Fleutiaux, *Métamorphoses de la reine*, 117).

“ Elle se souvenait de l’argumentaire CAP/SONCAS, qu’elle avait appris à maîtriser au cours de ses années d’études (Caractéristiques-Avantages-Preuves / Sécurité-Orgueil-Nouveauté-Confort-Argent-Sympathie) [...]” (M. Houellebeck, Plateforme, 185).

“ MUFLE (Modèle Unifié des Familles pour le Libre-Échange) ” (Ph. Sollers, Secret, 135).

Перші два приклади абревіатур узяті з казки, розказаної по-новому. Ці скорочення надають художньому тексту ознаки публіцистичності та говорять про оригінальну манеру письма автора. Далі йде приклад, в якому абревіатура ніби акумулює усі знання героїні про те, як представляти товар і якими характеристиками повинен володіти успішний продавець. Поява абревіатури у тексті, а також уміння її розшифрувати, додають портрету героїні риси освіченості та компетентної бізнес-леді. Наступна абревіатура є перефразуванням кримінального словосполучення *Mafia universelle* – “загальна мафія” у безневинну абревіатуру, яка розшифровується як *єдина модель сімей для вільного обміну*, що додає сарказму до слів персонажа, оскільки від перефразування суть не міняється. Водночас відчувається і особисте негативне ставлення героя до проблеми організованої злочинності у світі. Для авторських абревіатур властива характерна риса: письменник завжди супроводжує таку абревіатуру розшифрованим значенням, щоб читач не помилився у її тлумаченні.

– *власне французькі:*

“ Si j’étais cliente de PMA (Procréation Médicalement Assistée, comme on dit PME, Petites et Moyennes Entreprises, ou PMU, Parti Mutuel Urbain) [...]” (Ph. Sollers, Secret, 57).

“ Aujourd’hui, inscrit, fiché, répertorié, recensé par mes soins dans tous les organismes bienfaiteurs ou malfaiteurs qui nous régissent, il mène avec toutes ses forces d’inertie, sa petite guerre perdue contre les sigles. La CCAFRP lui verse de l’argent pour ses enfants, l’URSSAF le lui reprend pour les enfants des autres : la SACEM, la SACD, la SDRM, la CAPRIC et l’ORTF lui octroient des sommes qu’il

reverse incontinent au CNEP pour le bénéfice de l'EDT, des P et T, des HLM et de sa BMW ” (В. Groult, *Le féminin pluriel*, 139).

Власне французькі абревіатури, уже знайомі франкомовному читачеві, посилюють ефект реалістичності твору, дають змогу співвіднести ситуацію у тексті з повсякденною ситуацією власного життя. У наведених прикладах абревіатури вказують на скільки сильно життя сучасної людини залежить від різноманітних безликих організацій та установ, які контролюють прибутки та видатки, роблять людину залежними від них. Таке використання абревіатур можна співвіднести з одним із видів градації – ампліфікацією. З кожною наступною абревіатурою стає дедалі більш зрозумілим як глибоко усі сторони життя пересічної французької жінки пов'язані з грошима, банками, соціальними установами тощо.

Оскільки використання абревіатур у художньому тексті додає йому певного стилістичного забарвлення, ми поділили проаналізовані абревіатури відповідно до сфери вжитку на такі групи:

- *наукові*: CNRS – Centre national de la recherche scientifique (М. Houellebeck, *Particules élémentaires*, 155); Т. Р. – travaux pratiques (F. Groult, *Maxime ou la déchirure*, 83); BTS – brevet de technicien supérieur (М. Houellebeck, *Plateforme*, 185).

- *економічні*: SARL – Société à responsabilité limitée; BNP – Banque national de Parie (М. Houellebeck, *Particules élémentaires*, 128); RMI – Revenu minimum d'insertion (М. Houellebeck, *Particules élémentaires*, 315)

- *адміністративні*: CRS – Compagnie républicaine de sécurité (М. Houellebeck, *Plateforme*, 279); P.-D.G. – Président-directeur général (O. Rolin, *L'invention du monde*, 323); RATP – Régie automome des transports parisiens (М. Houellebeck, *Particules élémentaires*, 128).

- *побутові*: BCBG – bon chic bon genre (*те, що викликає приємні асоціації* – Х.Т.) (М. Houellebeck, *Particules élémentaires*, 212); TSF – télégraphie ou téléphone sans fil (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 90); HLM – habitation à loyer modéré

(M. Houellebeck, *Particules élémentaires*, 314); К.-О. – knock-out; être К.-О. de fatigue (San-Antonio, *C'est mort et ça ne sais pas*, 187).

Запропонований поділ акцентує увагу на основних групах аббревіатур, котрі зустрічаються у текстах художніх творів, і за необхідності може бути доповненим. Можна констатувати, що зазначені аббревіатури залежно від свого змісту надають художньому тексту рис науковості, точності, правдивості тощо.

– міжнародні: GPO – General post office (O. Rolin, *L'invention du monde*, 392); CIA – Central Intelligence Agency (M. Houellebeck, *Plateforme*, 38); « 4S » : Sea, Sand, Sun and Sex (*гасло туристів* – Х.Т.) (M. Houellebeck, *Plateforme*, 175); WWF – World Wildlife Fund (M. Houellebeck, *Plateforme*, 212); HIV – human immunodeficiency virus (Ph. Sollers, *Secret*, 56); KGB, ex-KGB (Ph. Sollers, *Secret*, 154); URSS, ex-URSS (Ph. Sollers, *Secret*, 172); NKVD (ex-ex-KGB) (Ph. Sollers, *Secret*, 173).

Поява у текстах художніх творів загальновідомих міжнародних аббревіатур пояснюється невинним рухом суспільств до глобалізації. Таким чином проблематика творів переноситься з особистісної чи суто французької – на світову арену. Все частіше на тлі слаборозвинутих країн висвітлюються загальнолюдські проблеми проституції, наркоманії та СНІДу, приховані факти викривальної історії тощо. Як правило, автори не супроводжують ці аббревіатури поясненнями щодо їх змісту, передбачаючи, що він відомий читачеві апріорі.

В окремих випадках письменники розшифровують загальновідому аббревіатуру по-новому, що по-особливому виділяє її новий смисл. Наприклад:

ADN – acide désoxyribonucléique (*ДНК* – Х.Т.).

“ Ne perdez jamais de vue la grandiose trinité ADN : Armes-Drogue-Nourriture... ” (Ph. Sollers, *Secret*, 136).

“ [...] l'ADN c'est l'Action democratica nationalista (*bolivien*) [...] ” (O. Rolin, *L'invention du monde*, 265).

У прикладі наведеному вище експресивне вживання великих літер у скороченні вдало реалізується у каламбурі, який утворено завдяки звуковій та

графічній схожості скорочень. Таким чином *ДНК*, як основне джерело інформації про гени людини, метафорично співвідноситься з трьома китами, на яких засновано світову мафію: зброя, наркотики, їжа; або з болівійською активістською групою.

“ Il semble pourtant content que nous ayons les mêmes initiales, sa mère, lui et moi: Judith, Jeff et Jean Clément... Trois fois J.C. ? Avant et après J.C. ? Before C. ? After C. ? ” (Ph. Sollers, *Secret*, 23).

У даному уривку з роману Ф. Соллерса “Секрет” автор розглядає проблему віри в Бога, сприйняття Бога сучасною людиною. Оповідач проводить аналогії між своїми ініціалами й ініціалами Ісуса Христа, натякаючи, що і він скаже щось важливе, що і від появи його постаті колись будуть вести відлік часу.

Французькі письменники використовують різноманітні комбінації великої літери (велика літера окремо або на початку слова, виділення усіма великими літерами фрагмента повідомлення та аббревіатури) у поєднанні з іншими експресивними одиницями (лексичними, синтаксичними тощо), щоб забезпечити виразність, зрозумілість авторського задуму і досягти справжньої експресії у художньому тексті.

Провівши підрахунки, нами було визначено, які саме використання великої літери є найбільш поширеними у художніх текстах (див. діаграму 1). Кількісний аналіз 284 прикладів показав, що першість належить написанням окремих слів з великої літери (130 прикладів). Це пояснюється не лише традиційністю вживання цього графічного засобу, але й можливістю створення з його допомогою значної експресії у тексті. За рахунок використання великої літери на початку слова, не обумовленого правилами орфографії чи пунктуації, передаються додаткові фонетичні, смислові, конотативні відтінки написаного. Друге місце посіли аббревіатури (64 приклади), хоча їх використання не є характерним для художнього мовлення, однак їхня поява у тексті створює додаткові ефекти реалістичності та правдивості написаного, неочікуваного оригінального розшифрування змісту аббревіатури тощо. Найменш поширеними

є випадки вживання окремо взятої великої літери та написання слів, словосполучень тощо усіма великими літерами (по 45 прикладів), що можна пояснити нетиповими випадками, у яких проявляється їхній експресивний потенціал, а саме акцентування уваги читача на малюнку великої літери, використання її як умовного знаку-символу та використання написання усіма великими літерами для передачі емоційного мовлення та певного візуального образу.

Залучення великої літери є особливим прийомом тому, що у тексті вона служить не тільки для дотримання орфографічної та пунктуаційної норм, а й для фіксації особливостей вимови, прочитання написаного або для передачі візуальної інформації, опираючись на графічний малюнок літер. Це підтверджує універсальний характер сучасного французького письма як знакової системи. Розкриваючи експресивний потенціал великої літери, письменники можуть створити і простий візуальний образ, призначений для сприйняття очима й швидкого декодування читачем, і складну словесну гру, котра потребує максимальної уваги від читача для її розуміння.

Графічні засоби та, особливо, їх поєднання характеризуються різним експресивним впливом, що свідчить про можливість створення різних ступенів експресії у тексті. Використання написання з великої літери може служити для виділення елемента логічним наголосом або привернення уваги до ключового поняття твору, підвищення образності сказаного за рахунок малюнку літери, що створює початковий рівень графічної експресії. Якщо ж письменник одночасно використовує написання з великої літери і порушення орфографічного чи пунктуаційного оформлення написаного, додає у структуру написання дефіс чи апостроф, вигадує оригінальне нове використання графічного засобу, тим самим доповнюючи його зміст необхідними відтінками значення, передаючи емоційний стан персонажа, його думки та переживання, підкреслюючи гостроту проблеми, то рівень експресії зростає. Визнання можливості створення різних ступенів експресії є важливим кроком для розуміння явища експресії художнього тексту.

Використання експресивного потенціалу малої літери є поширеним у художніх текстах. Це можна пояснити тим фактом, що при оформленні тексту кількість малих літер набагато більша, ніж кількість інших графічних засобів. У порівнянні з великою, мала літера не відіграє значну роль у виділенні необхідних елементів під час простого перегляду тексту твору. Найчастіше саме під час уважного читання можна спостерігати як проявляється її експресивність. Нетрадиційне використання малої літери дає змогу письменникам звернути увагу читача на певний елемент тексту та сприяє створенню необхідної стилістичної забарвленості твору [15; 31; 132; 143; 174]. Ґрунтовне дослідження стилістичних фігур пов'язаних зі зміною форми слова провела І.В. Смушинська. На її думку, зміна форми слова створює розмовно-фамільярний, поетичний та комічний ефекти у тексті [136–137]. Однак дослідниця пов'язує існуючі модифікації графічної форми слова з певною стилістичною фігурою, що певним чином обмежує її науковий підхід.

Сучасні французькі художні твори є джерелом великої кількості експресивних уживань малої літери. Завдяки нетиповому вживанню малої літери можна передати дивні звуки оточуючого середовища, специфічну вимову людей, звуки тварин тощо, а також створити складну гру літерами. За допомогою малої літери можна створити різні ступені експресії у творі: зміна орфографії написання з метою передачі особливостей вимови створює мінімальний експресивний ефект. Кількаразове повторення однієї і тієї ж літери у слові значно його збільшує, якщо до структури написання автор включає дефіс, апостроф чи трикрапку, то експресивність значно зростає. Стилiстичні можливості відеографічної системи мови стали об'єктом дослідження Л.Г. Веденіної. Вона запропонувала класифікацію графічних прийомів оформлення речення, поділяючи графічні знаки з точки зору вибору написання та його розміщення на сторінці [31]. Однак, дана класифікація видається нам поверхневою, тому ми провели більш детальне дослідження і згрупували приклади експресивного вживання малої літери відповідно до мети, з якою вона використовувалась у тексті художнього твору.

Експресивний потенціал малої літери проявляється у її здатності формувати численні комбінації, щоб якнайточніше передати тонкі звукові нюанси задумані письменником. Зазвичай підготовлене мовлення (доповідь, стаття) не передбачає фіксації фонових звуків, однак мовлення художнього твору може включати широкий спектр зафіксованих автором фонових звуків. Поява у тексті написань для позначення особливої вимови, різноманітних шумів, вигуків тощо допомагає читачеві якомога повніше уявити змальовану автором картину. Поряд із загальновідомими написаннями вигуків та шумів, зафіксованими у словнику, було виявлено цілу низку нетрадиційних написань такого ж плану, вони і стали об'єктом нашої уваги. З точки зору стилістики подібне експресивне вживання малої літери є звуконаслідуванням, побудованим за принципом редуплікації. Отже, експресивне вживання малої літери у написаннях може відтворювати:

– *вигуки:*

“ « Oh, brrrrrr ! de l'asparagus! eut envie de dire Maxime, vous savez bien que je ne peux pas le supporter ? » Mais quoi, après tout, elle n'avait qu'à le faire elle-même, le bouquet ? ” (F. Groult, Maxime ou la déchirure, 149). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Tiens, tu téléphones ! Un peu essouffé comme quand tu es timide, un peu gauche (Je t'aime dauche c'est si rare !), tu dis :

— Euuuh, chérie, Jean-Marie part demain à Pendruc, il faut que je déjeune avec lui, mais cela tombe très mal, j'ai rendez-vous avec le gars de la Télé, à deux heures... ” (B. Groult, Le féminin pluriel, 300). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Beuouahh, fit-il en déglutissant la boisson qu'il avait lui-même élue et à la quelle il venait de faire subir le traitement expéditif dont est coutumière la vodka ” (R. Queneau, Zazie dans le métro, 158). (підкреслення наше – Х.Т.)

Наявність у тексті вигуків уже сама по собі є маркером певної емоційної забарвленості твору, адже саме вигуки є характерною ознакою значного позитивного чи негативного емоційного збудження, хвилювання тощо. У першому прикладі йдеться про те, що героїня побачила на столі букет квітів,

настільки незграбно скомпонований, що здавалось він от-от впаде. Крім того, у центрі букета виднівся аспарагус, який жінка терпіти не могла. Передаючи огиду, викликану виглядом букета, вигук підкреслює страшенну роздратованість героїні; їй не залишається нічого як переробити букет самотужки. Наступний приклад ілюструє намагання дівчини передати манеру говорити коханого чоловіка. Вона обдумує їхню можливу майбутню розмову до дрібниць. Вигук використано, щоб реалістичніше передати захеканий голос чоловіка, заклопотаного численними зустрічами та справами. По-іншому використано вигук в уривку з роману “Зазі в метро” Р. Кено. Клієнт бару, в якому відбуваються події, випиває залпом склянку гранатового сиропу, щоб запити горілку, після чого з його рота виривається огидна відрижка. Усі ці деталі вказують на характер середовища, в яке потрапила юна дівчина. Адже культурна людина, у пристойному місці навряд чи дозволить собі пити залпом чи відригнути. А для людини нижче середнього класу з браком виховання така поведінка є цілком природною.

Також існують випадки, коли нетрадиційне написання вигуку здійснює збільшений експресивний вплив. Наприклад:

“ [...] et dos creusé de petite fille enfin pas toutà fait, mais étroit et laissant deviner les côtés sous les mains qui y courent, et sa nuque renversée laissant choir ses cheveux du classique aaaaaahhhhh... ” (O. Rolin, L’invention du monde, 162).

У цьому уривку автор описує портрет дівчини, із захопленням говорячи про її закинуту назад потилицю, яка скидає волосся вниз. Манера спадання волосся асоціюється плавною та протяжною вимовою “ах”, що додає образу дівчини рис вишуканості.

– *шуми, фонові звуки:*

“ Le vent est doux ce soir et on entend les vagues faire pshshsh... pshshsh très régulièrement sur le sable comme la respiration d’un dormeur... ” (B. Groult, Le féminin pluriel, 293). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ J’ai entendu un bruit ; dehors... Comme... comme quand une auto a des ratés... même pas... Cela a fait pchouittt... Oui, pchouittt !... Un peu comme un robinet

qui a trop d'air..." (G. Simenon, Maigret et l'inspecteur malgracieux, 147). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ A notre entrée dans le salon des sons sinistres retentissent : Tam, tam, tatam, tam, tatam, tatam, tatam...” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 44).

У першому уривку героїня пише щоденник, в якому ніби звертається до свого коханого. Вона відпочиває на березі океану і намагається передати атмосферу романтичності і затишку створену природою. Дівчина порівнює регулярний шум хвиль із диханням сплячої людини, щоб підкреслити безтурботність та спокій, що витає в повітрі. Наступний приклад показує можливість використання шуму, як важливої деталі при скоєнні злочину. Жінка, чоловіка якої вбито, намагається максимально точно відтворити почуті нею дивні звуки. Щоб її правильно зрозуміли, вона уточнює, що вони були схожі на звуки не зовсім справного автомобіля чи на вуркотіння повітря у крані. Ці деталі є важливими для розкриття злочину, вони додають написаному ознак реалістичності та достовірності. В останньому уривку звуки похоронного маршу лунають на весь зал, коли до нього входить пара молодят. Це звичайно помилка організаторів, але вона є знаковою. Ця мелодія є ніби передвісником болісного протікання і невдалого завершення цього нерівного шлюбу: дівчини з простої сім'ї, яка цінує прості земні радості, та хлопця з сім'ї заможних буржуа, які цінують гроші, статус, манери. Отже, наявність у тексті написань для позначення шумів та різноманітних звуків другого плану частково передають настрій певної ситуації, допомагають відчувати її атмосферу.

– *звуки механізмів, пристроїв:*

“ Y a un ange qui passe, qu'on dit dans ces moments-là... on va se prendre un beau train tout gris, tout gros comme dans un énorme ventre en fer, baladam, baladam, baladam, roulé là-dedans comme un petit avant-goût de la mer et des vagues. Quand je prends le train ou que je fais baladam, baladam, je pense à la mer et aux rouleaux. Ce train, il nous rejettera sur le sable, notre balouchon sur l'épaule ” (X. Durringer, Le bal-trap, 39). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Le taxi suivait doucement son tram à cause des réparations... « Rron... et rron... » qu’il faisait. Un caniveau chaque cent mètres... Seulement ça ne me suffisait pas à moi le tram devant. Toujours bavard et infantin, je m’impatiais [...]” (L.-F. Céline, *Voyage au bout du nuit*, 487). (підкреслення наше – Х.Т.)

Як вигуки і шуми, так і звуки, котрі продукують предмети й механізми, лише додають різноманітних смислових відтінків написаному. Наприклад, у першому уривку молодий хлопець розповідає дівчині свою романтичну мрію: він сідає у гарний сірий потяг, який їде кудись, де пахне морем і хвилями. Стукіт коліс для хлопця є невід’ємним елементом його мрії, промовляючи вголос ці слова, він знову і знову думає про море, уявляє як цей потяг переносить їх на пісок. Стукіт коліс у даному випадку є не просто шумом, а чарівними словами, котрі повертають героя у мрію. В іншому уривку, чоловік і жінка сидять у таксі. Воно повільно їде за трамваем: на дорозі ремонт. Чоловік чує лише рев мотору, коли авто щоразу прискорюється. Його дратує повільність руху і те, що жінка не обертає до нього голови. Скрупульозне перерахування різноманітних деталей підкреслює напруженість та знервованість персонажа не лише поїздкою, а й незрозумілою ситуацією у стосунках з коханою жінкою.

У проаналізованих текстах ми знайшли значну кількість відмінних позначень одного й того ж вигуку, шуму. Наприклад:

Chut – chtt = chht = chchch

Nm – hmm = hmmm = mmm = hum = humph

Oh là là – Ouh là là = ho là là = hou-là-là

pff – pfff = pffft = puff = pfuittt

ha – haaah

oh – oooh

Існування різноманітних написань одного й того ж вигуку доводить, що люди чують звуки по-різному; також це свідчить і про бажання письменників проявити фантазію, відхилитись від стандартного написання, щоб зробити свій стиль неповторним. У написаннях для позначення різноманітних другорядних

звуків експресивні можливості малої літери проявляються тим більше, чим більше таке написання відрізняється від класичного словникового варіанта.

Одним із поширених випадків експресивного вживання малої літери є її використання для так званого фонетичного запису почутого, котрий здійснюється за принципом “що чую, те й пишу”. У цьому разі малі літери використовуються, щоб передати специфічне мовлення, відмінне від традиційного. Функціонування графонів у тексті на матеріалі російської мови детально вивчав О.П. Сковородніков [134]. Результати його дослідження свідчать, що за допомогою малих літер автори фіксують створені ними нові, оригінальні, часто орфографічно неправильні, написання. Відштовхуючись від цього, ми вважаємо, що, оскільки орфографія є ознакою досконалого володіння мовою, то її умисне порушення дозволяє створити додаткові стилістичні ефекти і власне графічну експресію у тексті. В свою чергу, Л.Г. Веденіна вважає, що поява однієї літери замість іншої вказує на неправильну артикуляцію звуку [31, с. 28]. Ми погоджуємось з цією думкою, а тому прослідкували, які саме відхилення у вимові письменники ілюструють у такому випадку:

– *передача дитячого мовлення:*

“ Je me penche un peu anxieuse : «Bonjour, Jean-Marie !»

Je sens qu’il ne sait pas très bien ce qu’il pense de moi, mon nom a dû être prononcé deux, trois fois avec une vigueur haineuse du côté de chez Franca ! Sa petite figure immobile, il se laisse embrasser, son œil serein à peine troublé par une hésitation:

— *Bonzour, Zuliette*” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 301). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Les enfants suivirent avec passion cette épisode. Alberte raconta : *Z*’ai vu une laie, *z*’ai vu un marcassin !... »” (F. Mallet-Joris, *La maison de papier*, 42). (підкреслення наше – Х.Т.)

Наведені приклади є зразками дитячого мовлення, записаного з відповідними помилками у вимові. За допомогою вживання літери **z** замість необхідної **j** авторіві вдається передати ще несформоване мовлення малої

дитини і тим самим доповнити дитячий образ. Також у даному випадку відчувається по-своєму ніжне і лагідне ставлення жінки-автора до маленького персонажа. Стилiстично такі написання є графонами і розглядаються як фонетико-графічна фігура.

– *передача вимови з акцентом:*

“ [...] les Mo kwraze... An traver: en mwayen transpo byen popiler, en huit lettres ? Je ne voyais pas. En zwazo, dan zar ibou, en quatre lettres ? Swet, facile. En cinq lettres, avyon ouswa zwazo ifer sa eun ler ? Ça n’était pas dur non plus. An longer : en pwason, six lettres ? Rien ne collait [...] ” (O. Rolin, *L’invention du monde*, 20).

“ Une jolie petite Noire faisait son courrier dans la pièce réservée au personnel.

— Quand pourrai-je voir le Dr Parent ? dit Maxime. Mon père, c’est le numéri 36, me paraît très mal. Est-ce qu’on ne pourrait pas le mettre dans une chambre à part ?

— Dôteuh Pawant, il ait pas là awant souah! dit la fille des îles sans lever les yeux. Mais on s’en occupe de vo’t paîhr. Si vous voulai passer le nouit, vous pouvaîh ! ” (F. Groult, *Maxime ou la déchirure*, 158).

“ C’est la noce à la fille Lemaresquier, expliqua le gamin. I’ sont encore là. I’ sont passés chez l’ maire et au curé sam’di matin, mais i’zont arrêté la noce après l’ déjeuner. La tante au mari, all’ a passé. All’ a mangé comme une vache ! All’ est d’venue violette ! I’ zont arrêté et i’ r’mettent ça ! L’enterrement aura lieu après-d’main. I’ z’auront pas dessoûlé d’ la s’maine ! ” (A. Lanoux, *Quand la mer se retire*, 159).

Перший приклад ілюструє ситуацію, коли оповідач читає газету *Нація Сейшелів*, він зацікавлюється запропонованим кросвордом. Щоб передати специфічний місцевий говір, оповідач читає завдання кросворда на новий манер, копіюючи вимову місцевих жителів. Передача вимови з акцентом є ефективним стилістичним прийомом, який вдало передає національний колорит. Малі літери французького алфавіту, котрі не є часто вживаними, у даному випадку проявляють свій винятковий експресивний потенціал. Поява в

тексті таких літер як **k** (замість c або q), **z** (замість s або g), **w** (замість v та ін.), **y** (замість i) та буквосполучень **wa** та **voua** (замість звичного oi), відсутність кінцевих німих приголосних, а також відсутність позначення для специфічного задньоязикового французького [r] відразу вказують на мовлення іноземця. Наступні приклади передають вимову вихідців з африканських французьких колоній. Саме графічне оформлення слів яскраво вказує на особливості французької мови, притаманні для цієї місцевості. Автор поєднує в одне ціле графон і такі прийоми модифікації слова як синкопа й апокопа.

– *передача запинання, заїкання тощо:*

“ — Mais co... co...

— Quoi, coco ?

— Comment ça a pu se produire ?

— Tout bêtement : quelqu'un a barqué l'ouverture d'un pétard sur la frite de Brioux et a pressé la détente... Voilà comment arrivent les accident ! ” (San-Antonio, C'est mort et ça ne sais pas, 92).

“ — Il n'est pas sorti ce matin ?

— N... n... n... non !

— Pourquoi cette hésitation ? je demande. Elle baisse la tête ” (San-Antonio, C'est mort et ça ne sais pas, 109).

У наведених прикладах за допомогою малої літери передається ефект запинання, заїкання тощо. Перший уривок описує ситуацію, коли одному з персонажів повідомляють про зухвале вбивство брата. Він настільки шокований цією звісткою, що не може вимовити і слова, запитати як це сталося. Тоді як слідчий саркастично посміхається: його убивством не здивуєш. Автор використовує графічні засоби, щоб передати емоційний стан персонажа. Далі слідчий переходить до допиту свідків, а саме дівчини-консьєржки. Вона дає свідчення невпевнено, вагаючись, що позначається і на вимові. У цьому випадку на письмі передано її сумніви, вагання, суперечливі думки і наміри.

– фіксація особливостей вимови у вірші, пісні:

“ *Ferme tes jolis yeux, car la vie n’est qu’un songe...*

*L’amour n’est qu’un menson-on-on-ge...*

*Ferme tes jolis yeuuuuuuuuux !*

Ils continuaient ainsi à chanter les gens dedans. Nous alors, enfin, on est tombé de fatigue... Ils nous endormaient ” (L.-F. Céline, Voyage au bout du nuit, 401).

У цьому уривку йдеться про те, як двоє чоловіків та жінка оцінюють баржу. Вони цілий день її вивчають, аби скласти хорошу ціну. А в повітрі лунає музика і витають слова колискової. Втомлені й знервовані важливою справою вони врешті-решт засинають під приємні та заспокійливі звуки. Свідомо порушуючи традиційний запис слів, автор намагається створити для читача звуковий образ, передати мелодійність пісні, що лунає. Використовуючи прийоми дефісації та редуплікації, письменник відображає задуману довготу звучання слів.

– запис примовляння:

“ — Si tu ne veux pas être heureuse, je ne peux te tout de même pas te forcer...

Tralala. Le bonheur, avec des cornes et un pied fourchu, me guigne au tournant de la rue. Au milieu du chemin de notre vie. La Tentation. La Liberté, ou l’Amour ! Le couteau sur la gorge ” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 19). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — La visite a duré longtemps ?

— Lali-lala...

— Excuse-moi, je ne comprends pas le papou.

— Ben... un quart d’heure, à peu près... ” (San-Antonio, C’est mort et ça ne sais pas, 203). (підкреслення наше – Х.Т.)

У запропонованих прикладах ми зосередили свою увагу на так званих примовляннях. Хоча примовляння не мають певного значення, однак, провівши певні аналогії, читач може здогадатися про додаткове значення, яке вони передають опосередковано. З першого прикладу зрозуміло, що примовляння вказує на роздратування жінки викликане словами чоловіка. Вона знає наперед

що саме він скаже. Жінка відчуває, що у них різне усвідомлення поняття щастя і те, що він може їй запропонувати, ніколи її не влаштує. Примовляння в даному випадку є однією з деталей, які підкреслюють емоційний стан, незадоволення героїні, нерозуміння з боку близької людини. У наступному прикладі примовляння лише супроводжує процес роздуму та згадування, вказує на невимушену ситуацію спілкування. Запис примовлянь залежить лише від фантазії письменника: вони можуть бути записані разом, по складах, через кому або дефіс.

Розмовний варіант усного мовлення є своєрідним дзеркалом, котре відбиває основні зміни у мові взагалі, тому дослідження живого мовлення набуває все більшого значення у сучасній лінгвістиці. Значна кількість прикладів нетрадиційного вживання малої літери служить для фіксації на письмі індивідуальних особливостей вимови персонажа та позначення особливостей різноманітних відхилень характерних для розмовного мовлення взагалі. Наприклад:

– *для передачі довготи вимовляння звуку:*

“Plein d’autorité:

« Garçon ! du champagne pour ces deux dames, et pour moi... »

De nouveau confidentiel:

« ... un pp’etiti Martini. »

Sévère :

« Trrès sec » ” (A. Malraux, *La condition humaine*, 25). (підкреслення наше – Х.Т.)

#### LE PROFESSEUR

“ ...je parle des langues néoespagnoles entre elles, que l’on arrive à distinguer, cependant, grâce à leurs caractères distinctifs, preuves absolument indiscutables de l’extraordinaire ressemblance, qui rend indiscutable leur communauté d’origine, et qui, en même temps, les différencie profondément — par le maintien des traits distinctifs ont je viens de parler.

#### L’ÉLÈVE

Oooh ! oouuii, Monsieur ! ” (E. Ionesco, *Cantatrice chauve. La leçon*, 119).

(підкреслення наше – Х.Т.)

Перший приклад показує спробу автора передати на письмі неповторну манеру вимови окремих звуків персонажем, що вносить цікаву деталь до його портрету. Барон завжди по-особливому вимовляє слова *pp'etit* – “малий” та *trrès* – “дуже”, розтягуючи приголосну, як ніхто інший. У другому прикладі показано сповнену радісних емоцій відповідь дівчини своєму учителеві. Учениця в захваті від нової та цікавої теми про неоіспанські мови, оскільки з математики у неї погані результати. Вчитель, хоч і бачить зацікавленість учениці, усе одно починає розповідати про щось інше. Тут експресивний потенціал малої літери використано для передачі емоцій віддзеркалених у вимові персонажа.

– для запису зайвих звуків:

“ — Eh bien il faudra que ça te passe. Car moi je ne supporterai plus tes manières grossières.

— Ah c'est de la forme que tu parles. Je croyais que c'était des idées excuse-moi.

— Tes idées je m'en fous. On n'en a rien à faire, de tes zzidées ! Tout ce que je vois c'est qu'on ne peut pas te sortir ” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 85).

(підкреслення наше – Х.Т.)

“ — A moi-z-aussi, il m'a parlé ” (R. Queneau, Zazie dans le métro, 51).

(підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Comme il a été buté z'à onze heures, je ne me suis pas inquiété de ses rendez-vous d'après. Faut z'être logique ” (San-Antonio, C'est mort et ça ne sais pas, 46).

(підкреслення наше – Х.Т.)

“ Tu veux-t-y dire qu'on ira en prison tous les deux ? ” (L.-F. Céline, Voyage au bout du nuit, 491). (підкреслення наше – Х.Т.)

Перший приклад показує як подружжя прискіпується до слів один одного. У цьому випадку автором обіграється зв'язування *tes zzidées* – “твої ідеї, твої думки”. Герой підкреслює, що він не може зрозуміти ідеї дружини, хід її думок. Використання автором подвійного зв'язування служить для

наголошення слова *idée*, а *zz* на початку слова підкреслює роздратований стан персонажа, який відбивається в його вимові. Наступні приклади вказують на соціальний статус персонажів, який частково відбивається у їхньому мовленні. У більшості випадків зайві звуки передаються за допомогою літер **z** та **t**, котрі є ознаками фонетичного явища як зв'язування (*liaison*). Завдяки фіксації на письмі хаотичного характеру вживання зв'язування у розмовній мові автор яскраво передає соціальні характеристики персонажа, його місце у суспільстві; читач відразу розуміє, що мова йде про пересічну, мало освічену людину. Наведені написання можна співвіднести з такими стилістичними фігурами як протеза, епентеза та парагога.

– для передачі особливостей розмовного мовлення:

“ Ce bêlement fut arrêté par la levée de son index:

« Vous vous débauchez, jeunom ! » ” (A. Malraux, *La condition humaine*, 28).

“ — Chsuis Zazie, jparie que tu es mon tonton Gabriel ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 11). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Y a kèkchose qui se passe ? qu'il demande ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 104). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Moi, msieu ? murmure-t-il ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 154).

“ — Pasque... c'est pas agréable à regarder ” (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 58).

“ Y-z-ont que deux couilles comme tout le monde ” (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 75). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Pourquoi qu'y en a qui ont tout ce qu'i veulent, tant qu'i veulent boire et manger et les autres rien ? C'est-i que je peux manger des briques, dis ? ” (P. Claudel, *La tête d'or*, 173). (підкреслення наше – Х.Т.)

Наведені приклади свідчать про наміри автора відтворити живе розмовне мовлення якомога яскравіше та реалістичніше, для чого використано значне розмаїття стилістичних прийомів. Він приблизно відтворює, ніби “транскрибує” неправильну вимову персонажів. Щоб передати редуцію властиву живому мовленню, автор відкидає “зайві” літери (невимовні або ті, що позначають повністю редукований звук), забирає пропуски між словами,

підбирає літерні еквіваленти для запису оглушених звуків. Крім того, письменники часто використовують у незвичних написаннях “літери-синоніми”, що теж привертає увагу читача. Фонетичне письмо, графічна синонімія, стилістичні прийоми додавання (епентеза та парагога), стилістичний прийом скорочення (синкопа), усі вони допомагають змінити графічний образ написання, зробити його яскравим і неординарним. Особливим випадком є фонетичний запис новоутвореного слова *jeunot* від сталого словосполучення *jeune homme*, які, у свою чергу, недвозначно вказують на соціальний статус персонажів, їх рівень освіченості та виховання. Тому ми погоджуємось із думкою І. В. Смущинської, яка вважає, що такі прийоми є характерним атрибутом сучасної реалістичної чи модернової французької прози, театральних п'єс, реклами [137, с. 287].

У романах Р. Кено було знайдено приклади, в яких автор експериментує з кількома випадками нетрадиційного вживання малої літери, щоб якомога точніше передати незрозумілість доволі швидкого темпу розмовного мовлення, коли багато звуків просто не чути. Наприклад:

“Doukipudonktan, se demanda Gabriel exédé ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 9). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Skeutadittaleur... ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 10). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Le salonsalamanger était obscure et muet ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 31). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — I sont à moi, les bloudjinnzes, dit Zazie ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 60). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Tout juste. Faut ce qu'y faut. Ousque l'honneur du régiment est un jeu, y a pas à reculer. Quand les z'hussards y rentrent dans une ville, c'est' p't-êt' pas pour saluer les dames en bas de leur balcon et leur-z-y faire des révérences ” (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 74). (підкреслення наше – Х.Т.)

Авторові вдалося поєднати кілька випадків експресивного вживання малої літери для позначення особливостей розмовної мови, тим самим

максимально розкриваючи експресивність графічних засобів. Хоча читач не може відразу впізнати незвичний, деформований графічний образ знайомих слів, однак після внутрішнього прочитання і озвучення здатен декодувати зміст написаного. У цьому випадку фонетичне написання поєднується з редуплікацією, зліпленням слів та з усіма видами скорочення слова.

Використання малої літери для оформлення цікавої мовленнєвої гри також створює певний експресивний ефект. Розуміння такого повідомлення вимагає уважного прочитання тексту. Зміст вкладений автором у гру літерами виводить читача на новий рівень сприйняття написаного. Таким чином мала літера може використовуватись:

– для створення мовленнєвої гри:

Bazar, Balzac, Bazaine ! M<sup>me</sup> Martin

Bizarre, beaux-arts, baisers ! M. Martin

A, c, i, o, u, a, c, i, o, u, a, c, i, o, u, i ! M. Smith

B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z ! M<sup>me</sup> Martin

(E. Ionesco, Cantatrice chauve. La leçon, 79).

На перший погляд, в уривку з п'єси Е. Іонеско “Голомоза співачка”, ми бачимо позбавлений логіки перелік окремо взятих малих літер. За сюжетом п'єси персонажі спілкуються між собою, але в їхній розмові не відчувається логічна послідовність. У даному прикладі письменник поєднує словесну параномазію, де слова лише фонетично схожі і не мають жодного змістового зв'язку, з такою ж самою алогічною низкою літер на позначення голосних і приголосних звуків. Алогічність усього сказаного героями п'єси є спробою автора розкрити важливу проблему абсурду людського буття.

– для передачі темпу, інтенсивності:

“Tiens ! La corne de brume de Marrien qu'on entend... le vent est venu à l'est... le petit respire fort... il faudra lui enlever les végétations... les végétations, quel

drôle de mot... les végétations... les végét... les végé...” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 247).

“ Il ne faut pas dormir. Ne pas dormir. Ne pas dormir. Pas dormir. Dormir. Dormir. Mir. Mir. Mir. Il se secoue. Les chauds sont tout près. On dormira ensuite. Ne pas dormir. Ne pas dormir. Il tiendra. Tout devient roux et bleu, bleu profond, tapisserie où des tournesols dansent lentement ” (A. Lanoux, *Quand la mer se retire*, 265).

“ Ils étaient maintenant tout près de la gare. Drid-Madrid-drid-drid grinçait de tous côtés comme un crissement rageur de cigales ” (A. Malraux, *L'espoire*, 262).

У наведених прикладах показано спробу передати графічно як засинає людина, як поступово затихає її внутрішній голос. У першому прикладі йдеться про те, як жінка лягла в ліжку, і згадала, що їй необхідно дістати овочі. Вона задумалася над цим словом, і засинаючи, все менше і менше чує це слово. В наступному уривку хлопчик бореться зі сном. Він уперто переконує себе *Не спати*. Однак втома бере своє і ці слова щоразу менше долітають до його свідомості. В останньому прикладі мова йде про персонажа, який приїхав на залізничний вокзал. Незабаром відправлятиметься поїзд до Мадриду і він звідусіль чує це слово. Залежно від того, як персонаж наближається і віддаляється від джерела звуку, він чує спочатку кінцеву частину слова, потім усе слово, а в кінці лише його останній склад. Це слово нагадує йому неприємне цвіркотіння цикад. Таким чином, ми спостерігаємо, як за допомогою синтезу літер, дефісу та пунктуаційних знаків можна передати інтенсивність перебігу процесу.

– для створення оригінального графічного написання:

“ Le chien ramenant le truc au beau milieu d'une garden party... content de lui, titillant de la queue... le froid que ça doit jeter... le bar-b-q dégueulé illico dans les massifs [...] ” (O. Rolin, *L'invention du monde*, 286). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Je suis libre comme l'r ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 110). (підкреслення наше – Х.Т.)

У наведених прикладах мала літера використовується для створення оригінального написання слова. У цьому випадку, експресивний потенціал

малої літери втілюється у необхідності її алфавітного прочитання. У першому прикладі слово *barbecue* – “мангал” записано по-новому: літери літери *b* та *q* використано замість складів відповідно *be* та *sue*. Наступний приклад є аналогічним за структурою, тут замінено однією літерою *r* ціле слово *air* – “повітря”, прочитання яких є однаковим. Такі написання не впливають на зміст, а лише на сприйняття написаного. Прийом графічної синонімії (коли прочитання літери співпадає з її назвою в алфавіті) зацікавлює читача і вказує на оригінальність мислення письменника.

– для створення образу за асоціаціями:

“Et d’abord pourquoi Renart avec un *t*, comme Froissart, Jean Bart, Mozart?... les clerks du Moyen Age ont fait rimer Renart avec *art*, troisième personne du singulier du verbe *ardre*, brûler... Mais c’est aussi l’art, la magie, la technique, l’artifice, l’ingéniosité, la ruse, qui l’obligent à constamment jouer avec la *hart*, la corde de la pendaison, et la mort ” (Ph. Sollers, Secret, 84).

“Qu’il fût précédé par un *z*, la lettre ultime, la signature de l’éclair, une figure réversible (et cette réversibilité s’étendait jusqu’au point sur le *i* de Beatriz, qui faisait un écho — un mirage gravitationnel ? — au point final : *z*.) [...]” (O. Rolin, L’invention du monde, 48).

Запропоновані приклади показують бажання автора створити в уяві читача певний образ, для чого ним використано фонетичну схожість графічно відмінних написань, гру словами й асоціаціями. У першому прикладі автор обіграє прізвище письменника *Renard*, замінивши останню літеру *d* на *t*. Оповідач проводить аналогію між цим прізвищем і співзвучним йому словом *art* – “мистецтво”, потім з латинським дієсловом *ardre* – “горіти”, далі згадує *hart* – “мотузка для повішання”, що символізує *смерть*. Переосмисливши сказане, він розуміє, що помиляється. Оскільки твори Ж. Ренара, як і мистецтво взагалі, неспалиме та невмируще. Навіть у цьому уривку видно спробу письменника розкрити суть понять *смерть*, *життя* та *мистецтво*. У другому прикладі розглядається й аналізується графічний малюнок літери *z*. Письменник порівнює її з малюнком блискавки, звертає увагу на її двобічність,

уявляє як її верхній кінчик дотягується до крапки над *i* в імені *Beatriz*, і врешті-решт відлунням відбивається в кінцевій крапці, адже *z* остання літера французького алфавіту. Цей уривок є одним з численних роздумів автора, в якому він доводить гіпотезу про те, що у всесвіті усе пов'язане з усім.

Разом з тим, зустрічаються приклади вживання малої літери, які не можна віднести до виділених нами груп:

“ Si plaisant et si raisonnable ! Autant pisser dans une clarinette que de reprocher à un homme d’aimer une autre femme. C’est qu’on lui en a laissé le loisir. C’est qu’on... c’est con... ces cons... ces cons... ces cons...” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 116).

Цей приклад ілюструє експресію створену графічними одиницями для запису омофонів та паронімів. Жінка з гіркотою усвідомлює, що марно дорікати чоловіка за кохання до іншої, і, водночас, не може відштовхнути його. Завдяки фонетичній подібності словосполучень *c’est qu’on* – “саме це” та *ces cons* – “ці дурниці, ці дурні” письменник поступово веде читача від прямого до переносного значення написаного, підкреслює безглуздість життєвої ситуації, в якій опинилася героїня, додає певної іронії до її слів, що вказують на усвідомлення нею своєї другорядної ролі.

Мала літера є невід’ємним елементом для фіксації усного мовлення на письмі і для передачі особливостей його розмовного варіанта. Її експресивний потенціал розкривається у неординарних авторських рішеннях щодо їх комбінування: однакові літери підряд; літери схожі за звучанням тощо. Письменникам вдається передати велику кількість додаткових значень та ледь вловимих нюансів за допомогою різноманітних незвичних уживань малої літери. Графічні засоби характеризуються неоднаковим експресивним потенціалом, а значить здатні забезпечувати різні ступені експресії: від запису акценту, дитячого мовлення, звуконаслідувань до передачі емоційного стану персонажа, настрою усього твору.

За результатами проведених підрахунків ми визначили найбільш поширені випадки експресивного вживання малої літери (див. діаграма 2). Дані

кількісного аналізу 340 прикладів свідчать про те, що найчастіше письменники використовують малі літери в написаннях для позначення особливостей розмовного мовлення (150 прикладів). Написання для позначення фонових звуків займають друге місце (97 прикладів). Різноманітні вигуки, шуми, котрі не є носіями конкретного змісту, вдало доповнюють текст тонкими відтінками значень, завдяки чому і створюється експресія написаного. Третє місце посіли вживання малої літери у написаннях для позначення особливостей індивідуальної вимови: акценту іноземця, дитячого мовлення тощо (65 прикладів). Невелику популярність цього засобу можна пояснити обмеженою кількістю ситуацій, в яких вони є доречними. Рідше письменники вводять у текст малі літери для створення мовленнєвої гри (23 приклади). Подібний прийом розкриває значний експресивний потенціал малої літери, однак лише уважно читаючи текст можна розшифрувати авторський задум. Останнє місце посіли приклади вживання малої літери всупереч правил оформлення тексту (5 прикладів), вони характеризуються значним експресивним потенціалом. Цей прийом далекий від традиційного використання малої літери, а тому не є поширеним у текстах художніх творів.

Експресивні можливості малої літери є ефективним інструментом для донесення читачеві різних смислових деталей. Мала літера використовуються і для запису усного мовлення, і для позначення різноманітних відхилень у вимові, якими характеризується живе спілкування пересічних французів. Передача на письмі помилок вимови не обмежується жодними правилами, тому автор може використовувати графічні засоби на свій розсуд. Читач бачить грубі порушення в оформленні висловлювання на письмі і здогадується про специфічні характеристики персонажа. Про універсальність сучасного французького письма свідчать випадки експресивного вживання малої літери, у яких автор опирається не на фонетичний аспект, а на графічний – малюнок літери. Експресивний потенціал малих літер служить не тільки для запису усного мовлення, а й для передачі різноманітної додаткової інформації про емоційний стан мовця, особливі риси портрету персонажа.

## 2.2. Експресивне вживання інтерлітер: дефіса й апострофа

Зазвичай як інтерлітери вчені розглядають дефіс, апостроф та прогалину (інтервал). У роботі ми виділяємо дефіс та апостроф як графемні засоби, які мають графічний еквівалент, а прогалину – як параграфемний засіб (без графічного еквівалента), тому ми вважаємо більш доцільним розглянути його експресивні можливості пізніше. Крім того, ми визначаємо дефіс та апостроф як графемні засоби, оскільки вони безпосередньо пов'язані з графічною оболонкою слова і впливають на зміст повідомлення. Інтерлітери відносяться до тих графічних засобів, котрі не мають фонетичного еквівалента, однак їхня неочікувана поява у написаннях вказує на його нестандартне прочитання або на необхідність уважного декодування змісту повідомлення читачем.

Завданням інтерлітер є, перш за все, об'єднання слів для передачі певного поняття, для відбиття граматичної та орфографічної традицій французької мови [143, с. 6]. Інтерлітери входять до структури написання, тобто займають у ньому певний простір, як і літерні знаки. Експресивний потенціал інтерлітер проявляється не у стандартних написаннях, котрі традиційно використовують дефіс та апостроф, а у різноманітних авторських експериментах, новаторських рішеннях щодо їхнього вживання. У тексті художнього твору допускаються різноманітні відхилення у вживанні інтерлітер з метою створення додаткових відтінків значення написаного.

Відповідно до традиційних функцій у французькій мові дефіс (*le trait-d'union*) може використовуватись у написаннях складних слів, у випадку інверсії підмета і присудка, для приєднання додатків у наказовому способі тощо. У роботі увагу зосереджено на відмінних випадках вживання дефіса, оскільки саме в них, з нашої точки зору, реалізується експресивний потенціал цього графічного засобу. Як один з видів графону, дефіс уже став об'єктом дослідження О.П. Сковороднікова [134]. Цікавим також є підхід В.П. Ізотова, який розглядає дефіс як інструмент оказіонального словотвору. На думку вченого, “[...] ступінь експресивності залежить від нестандартності підходу щодо його створення [...]” [64, с. 20]. Однак запропоноване ним визначенням

дефісації, як розбиття слова дефісами на частини чи склади для надання йому іншого значення, ми вважаємо за необхідне розширити. В свою чергу, А.Р. Сухоруков вводить термін *графіксація* під яким розуміє “[...] такий спосіб словотворення, коли в якості словотвірного оператора виступають графічні й орфографічні засоби [...]” [148, с. 65]. Відштовхуючись від запропонованої дослідником класифікації видів графіксації, ми простежили, що дефіс бере участь в орфографічній графіксації. Тому підійшли до класифікації випадків експресивного вживання дефіса по-іншому і систематизували їх відповідно до його позиції не лише в межах слова (коли він поєднує окремі склади чи літери), а й в межах словосполучення й інших одиниць тексту, поєднуючи окремі слова.

У межах слова дефіс може використовуватися для багатьох цілей, в першу чергу він є невід’ємною складовою написання при передачі різноманітних відтінків вимови:

– для передачі *протяжності вимови*:

“ Elle le regardait de loin, elle souriait, et chantait en prolongeant tous les sons: « *A-da-mo ! Tu viens man-ger, A-da-mo !* » Comme ils étaient à vingt pas l’un de l’autre et se voyaient fort bien, il n’y avait aucune nécessité à cet appel. Mais l’habitude s’en était prise. Purcelle écoutait en souriant, et les yeux fixés au silhouette d’Ivoa, il se gardait de répondre. Elle reprenait alors le même chant tendre et carressant : « *A-da-mo ! Tu viens man-ger, A-da-mo !* » L’accent tonique sur le *da* d’*Adamo* était frappé, et le reste de son nom s’évolait vers une note aiguë, modulée, d’un indescriptible charme ” (R. Merle, *L’île*, 138).

Наведений приклад ілюструє використання дефіса для передачі довготи звучання на письмі. Графічна форма дефіса займає стільки ж місця як і літера. Вводячи дефіс в структуру написання, автор не просто розділяє його на окремі елементи (склади), він візуально збільшує його розмір і вказує протяжне озвучення слова. Мова йде про простий оклик: жінка кличе свого чоловіка обідати, а її слова звучать для нього як слова пісні. Автор у деталях описує її голос, манеру вимовляння імені *Адамо*. Саме наголос на складі *да*, висока нота

якого переливається в її голосі, створює неповторний шарм. Описана ситуація підкреслює глибину романтичних стосунків між моряком та острів'янкою.

– для передачі чіткої вимови кожного складу:

“ Quant à Vientent, toujours précieux et pédant :

— Le moins qu'on puisse dire est qu'elle manque de pres-tan-ce..., dit-il, articulant bien chaque syllabe ” (F. Mallet-Joris, *La maison de papier*, 163).

“ Et le paradis. Il est plein de fleur dont on sait les noms, les anges sont encore plus beaux que vous si la chose est possible. Mais remarquer ceci: nous n'y mettrons jamais les pieds. Ab-so-lu-ment im-po-ssible ” (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 87).

Використання дефіса у даних прикладах зумовлене прагненням автора позначити по-особливому чітку вимову кожного складу слова. В обох випадках написання слів через дефіс не лише передає особливості вимови, а й упевненість персонажа в своїх судженнях та міркуваннях. Оформлені таким чином слова є логічно наголошеними і позначають найважливішу частину повідомлення.

– для передачі примовляння, наспівування тощо:

“ Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. Ta-ri-Ta-ri-Ta-ra, Ta-ri-Ta-ri-Ta-ra ” (O. Rolin, *L'invention du monde*, 226).

“ Savait-il chanter ? Laïtou ? La-la-laïtou ? ” (Ph. Sollers, *Secret*, 71).

“ Je me lance. Youpi-tra-la-la ! Je me lance, je danse devant le Commissaire une danse de scalp asiatique, barbare et vengeresse ” (R. Gary, *La danse de Genris Cohn*, 128).

“ Le Rose, pénétré de son importance, fit : « Tit-tita-ta-ti-ta-titata » ” (A. Lanoux, *Quand la mer se retire*, 144).

Примовляння та наспівування зазвичай залежать від певного ритму. В даному випадку роль дефіса є незвичною. Він є саме тим графічним засобом, який передає на письмі необхідні паузи між елементами примовляння. Коли читач зустрічає таке написання у тексті, він може швидко його відтворити, оскільки воно не виглядає занадто великим, а розділене на маленькі частинки

для швидкого сприйняття очима. Поява примовляння або наспівування вказує на дещо грайливий або піднесений настрій персонажа.

– для передачі вигуків:

“ Il hurle : « Ouïe, hou-là-là ! »; c’est de la chanson divine pour mes étiquettes meurtries. ” (San-Antonio, C’est mort et ça ne sais pas, 187)

“ — Padon, pardon, dis-je, en pleurant comme un veau. Je suis terriblement pessimiste, je crois qu’elle va toujours s’en tirer. Ça me fend le cœur. *Aïe-aïe-aïe !*

Je m’arrache les cheveux, je me lamente, elle va encore s’en tirer, je ne peux voir ça. ” (R. Gary, La danse de Genris Cohn, 336)

Поява дефіса у структурі написання вигуку вказує читачеві на збільшену довготу його вимовляння. Такий прийом є спробою автора передати силу фізичного чи душевного болю. В першому прикладі показано як персонаж закричав, завив від болю, бо отримав сильний удар коліном у живіт. У наступному прикладі, персонаж потерпає від свого песимізму: його подругу убито, а вбивці як завжди, усе зійде з рук – ця думка для нього нестерпна.

Окрім впливу на фонетичний аспект написаного, дефіс сприяє появі нових смислових відтінків, котрі додаються до слова, і використовується в наступних випадках:

– для виділення логічним або емпатичним наголосом елементу тексту:

“ J’ai eu tant d’information sur mon corps ! Notre corps, cet inconnu ! A l’époque où on va dans les étoiles ! **In-for-ma-tion !** Le maître mot est lâché ! Tout passe par information ! Information-consommation ! ” (O. Rolin, L’invention du monde, 362).

“ — Tu ne veux pas de marmelade ?

Il sait bien que je n’en prends jamais. On se heurte du coude, on se dit pardon. Malgré ma volonté i-né-bran-la-ble, des larmes descendent sur mes tartines. Je n’ose pas les arrêter en route de peur que Jean ne les remarque ” (B. Groult, Le féminin pluriel, 34).

“ Où chercher lorsqu’on a déjà cherché partout ?

« Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? » Une sale âme noire, qui s'attache à vous ennuyer et vous force à fouiller !... En tout cas, elle n'allait pas abandonner. Que le tire-bouchon se le dise ! — Elle n'a-l-l-a-i-t p-a-s a-b-a-n-d-o-n-n-e-r ! ” (F. Groult, *Maxime ou la déchirure*, 17).

Як і будь-яке інше виділення у тексті, написання з кількома дефісами у своєму складі швидко привертає увагу. Тому письменники використовують цей прийом, щоб поставити наголос на необхідному елементі. Участь дефіса у такому написанні не впливає на його вимову, а лише допомагає створити оригінальний графічний образ. У першому прикладі вчений-генетик розмірковує над стратегічною роллю інформації в нашому світі. Інформація про тіло людини, отримана з її генів, є дуже важливою. Але інформація, що надходить із зовнішнього світу, інформація, яку “споживає” людина, є ще важливішою для її існування. У наступному прикладі автор не випадково пише слово *i-né-bran-la-ble* – “непохитний, стійкий” через дефіс. Цей епітет характеризує силу волі персонажа не лише в даній ситуації, цю лінію авторка підтримує впродовж усього роману. Дружина стійко і непохитно терпить зради чоловіка, його розмови про коханку тощо. Героїня здатна витерпіти усе, аби залишитись поряд з ним не просто у ролі співмешканки, а в ролі єдиної і коханої. В останньому прикладі автор розділяє слова за допомогою дефіса на окремі літери; завдяки чому виділення написання є інтенсивнішим та розкриває значний експресивний потенціал дефіса. В цьому уривку виділена фраза *Elle n'a-l-l-a-i-t p-a-s a-b-a-n-d-o-n-n-e-r* – “вона не перестане, не покине”. У ній йдеться про героїню, яка переживає складне розлучення. Жінка не збиралася розлучатись і продовжує боротись за щастя. Щоб підкреслити наполегливість і цілеспрямованість героїні, автор дає змогу відчутти наріжну проблему роману у звичайній ситуації, коли жінка не збирається припиняти шукати штопор, який ніяк не може знайти.

– для створення мовленнєвої гри:

“ — Dites, vous ne trouvez pas l'affaire lassante à la longue ? La mort-la vie, la mort-la vie, la mort-la vie, la mort-la vie ? Vous supportez encore cette vieille

turbine thermodynamique, ce piston, ce marteau paqueur ? Ne dirait-on pas, pour finir, le va-et-vient fastidieux d'un coït tocard agrandi à toute la matière ? fanatiquement rivé à leur piquet ? Quelle plaie ! quel blabla ! Quelle croix !

— Vous voyez une autre chose ?

— Oui, abstention. Pfuittt ! Pas d'en-vie, pas d'en-mort !” (Ph. Sollers, Secret, 38). (підкреслення наше – Х.Т.)

Експресивний потенціал дефіса яскраво проявляється при створенні автором каламбуру. Використовуючи дефіс, автор створює незвичні написання-загадки, котрі є своєрідним згустком різноманітних асоціацій (як звукових, так і графічних). Запропонований уривок є дискусією про життя, смерть і віру. Кількаразовим повторенням виразу *la mort-la vie* – “смерть-життя”, автор підкреслює заявленість та вульгаризоване бачення цих понять, а об'єднання дефісом вказує на їх ототожнення та нерозривний зв'язок між ними. З точки зору оповідача, основна суть полягає лише в стриманості та поміркованості. Вираз *d'en-vie* можна тлумачити як “у житті”, або як графічно модифіковане слово *envie* – “бажання”. Міркуючи, автор підводить до думки, що саме відмова від бажань при житті дозволить людині вільно дихати і підкорить страх перед смертю.

На думку Г.Г. Почепцова, вагому частку експресивного потенціалу дефіса розкривають його словотворчі функції [125]. Ми не можемо не погодитись із цим твердженням, оскільки нами було знайдено численні приклади, в яких цей графічний засіб є необхідним елементом для створення оригінальності нового написання. Дефіс може вживатись у межах словосполучення, яке уточнює:

– образ персонажа:

“Qwafq avait pourtant parié qu'il deviendrait Yokozuna, cette enflure de Lever-de-soleil-sur-le-mont-Fuji, c'est son nom, Asahifuji, mais une fois de plus il déçoit ” (O. Rolin, L'invention du monde, 86). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Tout allait de soi, tous les «je t'aime» de notre jeunesse nous faisaient un pont et nous écoutions nos souvenirs se joindre à nous. Je tenais dans mes bras Jean-du-tennis, avec sa chemise à manches courtes, Jean-de-la-plage où nous jouions au

couteau, Jean-d'Eastbourne, qui devait m'aimer toujours et qui m'aime toujours ” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 52). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Et maintenant, à quarante-trois ans, elle sais elle a vu, les stalactites merveilleuses au fond de la terre et les ananas au-dessus, et cela lui lui paraît important, à Isabelle-qui-se-balançait-sur-les-puits, à Isabelle-perchée-sur-le-mur-de-la-chapelle, plus important que l'économie agricole, que l'alphabétisation, que la liberté d'expression à Cuba...” (F. Mallet-Joris, *La maison de papier*, 142). (підкреслення наше – Х.Т.)

Об'єднуючи необхідні елементи в одне ціле за допомогою дефіса, автор намагається створити більш чіткий образ персонажа. В першому прикладі деталізований переклад прізвиська персонажа *Схід сонця над горою Фуджі* підкреслює особливі надії, які покладають на талановитого молодого спортсмена-сумоїста. Він є тією ранковою зіркою, що сходить над олімпом спортивної слави. Завдяки поєднанню слів та дефіса посилюється образність даного уривку тексту. Наступні приклади є спогадами головних героїнь: у першому випадку Жульєт згадує молодість, найяскравіші моменти життя, пов'язані з її коханим чоловіком. Він постає в кількох образах: Жан-тенісист, Жан на пляжі, Жан з Істбурна. Ці образи асоціюються у героїні з вічним та взаємним, нічим не затьмареним коханням: саме з цим Жаном у неї склались ідеальні стосунки. У наступному прикладі, жінка сорока трьох років згадує своє безтурботне дитинство, коли найважливішими проблемами було побачити як ростуть сталактити в глибинах землі й ананаси на її поверхні. Вона пригадує себе дівчинкою, що гойдалася на колодах та сиділа на стінах каплиці. Об'єднані дефісом словесні портрети персонажів є ніби живими фотографіями, котрі щоразу спливають у спогадах. Їхня поява у тексті посилює образність та увиразнює його.

– *опис предмета чи явища:*

“ [...] je me mets en pilote automatique ; ce brave robot, évitant tous bruits et mouvements brusques susceptible de troubler mon repos, s'en va beurrer des tartines, les tremper, en visant soigneusement le centre du bol afin de ne provoquer aucun

accident, en particulier la Tartine-tombant-dans-le-café, et alors après pour la repêcher on s'en fout plein les doigts et elle ressort toute spongieuse, son beurre fondu, dégueulasse” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 88). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Présent sur le présent, sans fin, sans enfance, sans jeunesse, sans maturité, sans vieillesse, et sûrement pas le faux présent où je dois mourir (où d'autres, avec satisfaction ou peine, me verront mort). Présent intégral qui a été là, qui sera toujours là, même si tout a disparu de ce qui le composait. L'amour est la dimension de l'été-est-sera” (Ph. Sollers, Secret, 140). (підкреслення наше – Х.Т.)

У першому прикладі героїня описує свій стан внутрішньої відстороненості як запрограмований автопілот: вона робить усе механічно, бездумно, так, як треба, як вимагають обставини і вишукане оточення. Об'єднане дефісом словосполучення *бутерброд-надаючий-у-каву* вказує на незграбність, неприйнятну у даній ситуації. Таким чином, авторка підкреслює – через безпомилкове дотримання правил етикету людина позбавлена права бути людиною, права помилятися і бути собою. Головна героїня робить чимало помилок на шляху пошуку самої себе, свого кохання та щастя. Спроби відповідати усім вимогам ідеальної жінки вершків суспільства, відмова від активного мислення та дій не можуть цьому завадити. У глибині душі вона залишається вірною собі і для неї бутерброд, що впав у чашку з кавою, не є нещасним випадком, їй байдуже як це сприймуть інші, вона – жінка вільна від умовностей. Наступний приклад є роздумом автора над явищем теперішнього часу, без дитинства, юності, зрілості, старості, без кінця, без смерті. Він робить висновок, що теперішнє це любов, а вимір любові це *була-є-буде*. Людина живе, коли вона любить. Об'єднання дефісом сприяє виділенню авторського висновку про те, що любов трьохвимірна – любов безкінечна і вона – є життя.

Важливою роллю дефіса в межах словосполучення є його участь у відбитті особливостей сприйняття мовлення. Наприклад:

“ Voyons, la preuve n'est plus à faire, c'est très cher pour un homme d'avoir une femme qui travaille ! Il n'y a que les saints, ou ceux qui convioient l'auréole,

pour accepter le sacrifice, en soupirant : « Puisque ça t’amuse chérie (mais si, mais si, une femme travaille pour s’amuser !) mais n’oublie pas pour cela mes boutons-de-chemise-la-poussière-dans-las-coins-Léontine-qui-ne-fait-rien-quant-tu-n’es-pas-là-et-j’en-passe-C’est-vrai-ça-c’est-très-joli-d’être-partie-toute-la-journée-mais-Refrain: (souvent bissé) *avec l’argent que ça me coûte...* »” (F. Groult, Maxime ou la déchirure, 38).

“ — Donne-moi-de-l’eau-s’il-te-plaît-maman-la-compo-figure-toi-était-rudement-difficile-et-d’abord-personne-n’a-rien-su-la-maîtresse-est-folle-de-nous-avoir-donné-ça-(Quelle maîtresse ? Celle de Jean ?) j’ai-rien-compris-à-ma-version-latine-pour-demain-c’est-du-Cicéron-tu-pourras-m’aider ? (J’avais mis mon pilote automatique pour faire face à la vie courante, mais Cicéron, c’était trop, j’étais mobilisée ailleurs, impossible de dégarnir mon front principal !) Et-puis-tu-sais-pas-ce-que-j’aimerais-voir-dimanche-maman-La-Revanche-de-Zorro-tu-m’emmèneras-dis-maman ?... ”

(B. Groult, Le féminin pluriel, 12).

У даних прикладах дефіс об’єднує не лише слова і словосполучення, а й речення у єдиний масив. Він заміняє пунктуаційні знаки, які могли б вказувати на закінчену чи перервану думку, на емоційний бік повідомлення. У такому випадку перед читачем вимальовується процес, коли людина чує, але не завжди слухає, що їй говорять. Автор використовує цей прийом, щоб передати стан внутрішньої відчуженості персонажа. В першому прикладі мова йде про жінку, яка хоче працювати. Однак чоловік бачить її лише в ролі домогосподарки, а її роботу вважає забавою. Головна героїня подумки повторює слова чоловіка, передражняючи його; сказане є не лише позбавлене емоцій, а й читається з певним сарказмом. П’єр не сприймає серйозно своєї дружини, її бажання реалізувати творчий потенціал і зводить все до грошей, які міг заощадити якби вона залишилась удома. Наріжна проблема нерівності чоловіка і жінки в шлюбі відчувається і завдяки оригінальному оформленню слів персонажа. Наступний приклад є ілюстрацією діалогу сина та матері. Вона зосереджена на своїх стосунках з чоловіком, який пішов від неї до коханки. Син відвідує його, а живе з нею. Прийшовши зі школи, він ділиться з мамою своїми проблемами з

латинської мови. Його слова оформлені в єдине ціле дефісом, вказують на відстороненість жінки, на її замкненість. Маріанну схвилює лише одне почуте слово *maîtresse* – “господиня, вчителька, коханка”. Перша думка, звичайно, що мова йде про коханку чоловіка; але дарма – син розповідає про свою вчительку латинської мови. Оформлені дефісом слова персонажа сприймаються як слова, які не слухають. Такий прийом вказує на те, що персонаж у цей час розмірковує над особистими проблемами.

Одним із важливих завдань дефіса є його участь в оформленні різноманітних нових вигаданих письменниками написань. Ми маємо на увазі нові вигадані написання, записані автором через дефіс, щоб показати певний логічний зв'язок між його елементами. У цих випадках дефіс виконує свою традиційну функцію, однак поєднує незвичні елементи. Залучений для оформлення нових слів або для об'єднання словосполучень і, навіть, речень, дефіс вказує на те, що дані одиниці тексту несуть додаткове експресивне навантаження. Оскільки це є нові авторські написання, то дефіс є проявом фантазії письменника, а не обов'язковим, загальноприйнятим елементом написання. Дефіс використовується для оформлення абрєвіатури та її розшифрування:

“Cela ne nous apprend toujours pas ce que sont devenus ma petite note enterrée «peut-être à tort», mon avertissement ultra-confidentiel, capital, urgent, T-T-U-V-M (Très-Très-Urgent-Vie-Mort), souligné trois fois, et en rouge !” (Ph. Sollers, *Secret*, 24).

У романі письменник торкається проблем існування людини у світі. Він звертає увагу читача на дискусії щодо виробництва та торгівлю ембріонами, проведення ефтаназії, «за» і «проти» абортів, проблеми контрацепції та інші. Його слова є попередженням ультра-конфіденційним, важливим та терміновим. Графічно автор оформлює свої слова спочатку великими літерами через дефіс і відразу роз'яснює їх в дужках *дуже-дуже-важливо-Життя-Смерть*. Для інтенсивнішого підсилення автор уточнює, що його слова тричі підкреслено та

написано червоним кольором. Такий прийом дозволяє щоразу інтенсивніше вказувати на серйозність і важливість зазначеної проблеми.

Часто дефісом об'єднують слова, які передають нове бачення поняття або явища. Наприклад:

“ Après tout, je me suis peut-être trompé, et le message indirect de Gleb pouvait comporter un désir de négociation inédite ? Sur l’Affaire elle-même ? Mais oui, possible... Dossier-piège ? Fausse archive ? ” (Ph. Sollers, Secret, 246). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Moi aussi, la rentrée est mardi ; mais j’ai encore besoin de vacances. J’en ai marre d’enseigner, les enfants sont des cons. Toi aussi tu as besoin de vacances, et tu as besoin de jouir, avec plein de femmes différentes. C’est possible. Je sais que tu n’y crois pas, mais je te l’affirme : c’est possible. J’ai un copain médecin, il va nous faire un arrêt-maladie ” (M. Houellebeck, Particules élémentaires, 266). (підкреслення наше – Х.Т.)

У цих прикладах дефіс є альтернативою граматичним засобам, він вказує на семантичний зв'язок між словами, котрі об'єднані автором для опису певного явища. Використання дефіса відразу акцентує на собі увагу читача до написання, оскільки слова написані через дефіс виділяються на нейтральному фоні тексту, та спонукає читача шукати необхідні асоціації, адже автор прагне передати нетривіальний зміст нового поняття.

“ La routine et ses traites acceptées, ses oui sacramentels, ses bains de pieds du dimanche, ses un-an-et-un-jours, ses neuf mois, ses cinquante-deux semaines, sa chiotte de calendrier, son horloge parlante ! ” (San-Antonio, C’est mort et ça ne sais pas, 144). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Dis-moi Blaise (elle m’appelle comme ça à cause de Blaise Pascal, les espaces infinis, le-centre-partout-la-périphérie-nulle-part, le seul Français enfin dont elle ait jamais ouï dire, avec Napoléon : mais m’appeler Napoléon...) dis-moi Blaise, est-on bien loin de Yokohama ? ” (O. Rolin, L’invention du monde, 455). (підкреслення наше – Х.Т.)

У першому прикладі персонаж розмірковує над довготривалими стосунками чоловіка і жінки. Він робить висновок, що рано чи пізно вони перетворяться на рутину. Об'єднані дефісом слова *один-рік-і-один-день*, передають певну іронію, висміюють тривіальність колись романтичних слів. Наступний приклад є ілюстрацією об'єданого дефісом загальновідомого визначення простору Б. Паскаля: *центр-усюди-периферія-ніде*. Записане через дефіс визначення є вагомою частиною знань героїні про Францію і виглядає як математична формула. Використання цієї фрази викликає в уяві дівчини іноземки ім'я відомого французького науковця і мислителя Блеза Паскаля. Француз асоціюється для неї саме з цим ім'ям, тому вона так і називає свого французького товариша.

Дефіс у ролі експресивного графічного засобу здатен додавати до змісту написання різноманітні нюанси. Виконуючи традиційну функцію об'єднання слів, він використовується для створення оригінальних назв, позначення нових явищ тощо. Нами було визначено, що дефіс об'єднує літери одного слова, кілька слів, словосполучення, речення. У випадках, коли дефіс поєднує літери або склади, він служить для передачі особливостей вимови, усного мовлення на письмі, тобто відіграє роль маркера паузи, підкреслює чітку вимову, здатен передавати протяжність. Якщо дефіс поєднує слова, то основним його завданням є створення оригінального графічного написання для опису поняття чи явища. Цей знак здатен у будь-якій позиції виділяти написання логічним чи емоційним наголосом, створювати мовленнєву гру. Експресивний потенціал дефіса проявляється у його поєднанні з літерними графічними засобами, при чому його наявність сприяє створенню у тексті різних ступенів експресії.

Згідно з даними кількісного аналізу 189 прикладів експресивного вживання дефіса (див. діаграму 3) найчастіше письменники використовують цей графічний засіб у написаннях нових слів (70 прикладів). Написання з дефісом для позначення особливостей розмовного мовлення (67 прикладів) займають друге місце. На третьому місці знаходяться випадки експресивного вживання дефіса у написаннях символічного імені персонажа, уточнених назв

предметів, явищ та понять (37 прикладів). Низька частотність цього випадку вживання дефіса пояснюється тим, що зазвичай у творі зустрічається обмежена кількість яскравих персонажів, або автор намагається розкрити суть кількох важливих понять. Найменше письменники використовують експресивний потенціал дефіса для створення мовленнєвої гри та передачі наголосу (15 прикладів), не зважаючи на те, що експресивні можливості цієї інтерлітери тут розкриваються з усією повнотою. Об'єднані дефісом репліки використовуються автором, щоб передати інформацію, яка сприймається автоматично, не усвідомлено, просто прослуховується. Такий прийом є вдалим для передачі емоційного стану персонажа-слухача.

Використання у французькій мові апострофа, як і дефіса, обмежується низкою правил. У більшості випадків апостроф використовують для забезпечення милозвучності французької мови (оформлення різноманітних видів злиття), також він може виступати невід'ємною частиною написання, як і літера (ми маємо на увазі такі написання, в яких уживання апострофа є традиційним), наприклад: *aujourd'hui*. Л.Г. Веденіна зауважує, що “[...] апостроф з'являється замість невимовленого звуку, тобто відбиває фонетичний аспект [...]” [31, с. 28]. Відповідно до невимовленої частини слова І.В. Смущинська пов'язує появу апострофа з такими фігурами скорочення як афerezис, апокопа та синкопа [137, с. 286]. З нашої точки зору, апостроф також відіграє роль і в словотворенні, коли автор по-новому записує відомі слова. Ми акцентуємо увагу на нетрадиційних випадках уживання апострофа, оскільки саме вони демонструють усю повноту його експресивного потенціалу. Апостроф використовується для відбиття на письмі особливостей усного мовлення, а саме загальних тенденцій притаманних розмовному мовленню. Наприклад, *неправильне зв'язування*:

“ Quand les z'hussards y rentrent dans une ville [...] ” (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 74). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ [...] ah ma bonne dame, si vous aviez connu ça au temps des z'hippies ! ” (M. Houellebeck, *Plateforme*, 58). (підкреслення наше – Х.Т.)

У наведених прикладах за допомогою апострофа приєднано зайву літеру z, котра позначає множину і дублює очевидне зв'язування (стилістично цей прийом є протезою). Автор намагається відобразити певні відхилення, котрі персонаж допускає у своєму мовленні. Поява зайвої літери й апострофа у записі слів персонажа вказує на певні деталі портрету його щодо рівня освіченості й додає дещо гумористичний ефект написаному.

– *неправильна елізія:*

“ « T'es un immoral », que j'lui rétorque... ” (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 140). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ S'vous plaît !... *Garçon !* Il est sourdingue, c'vieux-là, t'as remarqué ? ” (F. Groult, *Maxime ou la déchirure*, 124). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Ne voyant plus rien à te dire et ayant par contre beaucoup à faire, je m'vois dans la pénible obligation de t'quitter ” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 293). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Une fois sur l'premier plateau, on a mis l'cap à l'est jusqu'à la brousse... Et on a fait l'tour de la montagne... Et c'était pas une marche bien agréable, vous pouvez m'croire ” (R. Merle, *L'île*, 118). (підкреслення наше – Х.Т.)

Ці приклади ілюструють існуючу в розмовному мовленні носіїв французької мови тенденцію до нехтування правилами злиття. Вживання скорочених форм різних односкладових слів (займенників, прикметників, сполучників, артиклів) свідчать про тенденцію до спрощення мовних традицій. Проілюстрована манера вимови говорить про соціальний статус персонажа та про середовище, в якому відбуваються події.

– *редукція голосних звуків на початку слова:*

“ Allons, n'exagérons rien... 'videmment je pourrais pas marcher ” (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 168). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ [...] je vous préviens que vous serez 'bsolument d'scendu au premier tournant de la rue ” (A. Malraux, *La condition humaine*, 62). (підкреслення наше – Х.Т.)

– *редукція голосних звуків у середині:*

“ — Contre qui ? — Contre les Barbares, P’pa ” (A. Lanoux, Quand la mer se retire, 102). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — R’voir, éructe Georgel... ” (San-Antonio, C’est mort et ça ne sais pas, 65). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Le cap’taine se méfiera [...] ” (A. Malraux, La condition humaine, 18). (підкреслення наше – Х.Т.)

– *редукція голосних та приголосних звуків у кінці слова:*

“ On avait la douche et le petit déj’ compris ” (X. Durringer, Le bal-trap, 15). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Vot’ mari est parti faire un tour ? ” (B. Groult, Le féminin pluriel, 75). (підкреслення наше – Х.Т.)

У наведених прикладах ми бачимо намагання автора зі стовідсотковою точністю передати вимову персонажа: редуковані звуки у словах замінено апострофом. Явище редукції зустрічається в будь-якій частині слова. З погляду стилістики таке експресивне вживання апострофа можна співвіднести зі стилістичними прийомами афerezису, синкопи й апокопи.

У художніх текстах ми виокремили ряд випадків уживання апострофа в написаннях для позначення індивідуальних особливостей вимови, наприклад:

– *для передачі швидкого говоріння:*

“ — La révolution, j’t’l’ai dit: chacun son boulot ” (A. Malraux, L’espoire, 292). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Faut pas qu’l’vieux s’imagine qu’il va être le roi de l’île, dit Mac Leod ” (R. Merle, L’île, 105). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Pourquoi qu’t’es toujours après lui ? ” (R. Merle, L’île, 106). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Ousqu’on est à c’t’heure ? ” (R. Nimier, Le hussard bleu, 168). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Après tout, ce que j’en dis, moi j’m’en fous ” (R. Queneau, Zazie dans le métro, 43). (підкреслення наше – Х.Т.)

При швидкому говорінні мовець, вільно володіючий мовою, часто нехтує багатьма звуками. Щоб передати цю специфічну рису мовлення персонажа, автор використовує апостроф. Цей знак позначає редуковані звуки і водночас з'єднує між собою вимовлені разом слова. Графічно скорочується відстань від літери до літери, фонетично – зникають паузи між словами. Написання з апострофом вказують на знервований, роздратований, емоційно напружений стан мовця, коли більш чітко вимовляється логічно наголошена частина повідомлення.

– для передачі вимови у пісні:

*« Ah, toi, que j'aimais tant  
J't'emmerde, j't'emmerde  
 «Ah, toi, que j'aimais tant  
 J't'emmerde à présent ! »*

(Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 243). (підкреслення наше – Х.Т.)

Вводячи у текст твору фрагменти пісні, письменники часто намагаються передати не лише її зміст, а й манеру виконання. Французька пісня підкорена ритму та рими, тому в ній допускаються оглушення певних звуків для досягнення мелодійності. У наведених прикладах ми бачимо, як використано апостроф для позначення необхідних відхилень. У даному випадку мають місце фонетичний запис та прийом синкопування.

– для передачі вимови з акцентом:

“ L'air désabusé et les gros mots sont les mamelles de remplacement de Jill. Mais comment elle dit « merde » avec l'accent anglais cela devient presque une distinction. Elle se met une mousseline sur le visage, se dépiaute comme une lapin, lançant sa robe à l'aveuglette : « Attrape, arpète », enlève son soutien-gorge du soir : « Me'de, il faut 'emont'er les tailleu's à la g'osse be'gè'e qui vient d'a''iver » et s'assied, nue comme la vérité, pour se refabriquerun visage ” (B. Groult, Le féminin pluriel, 154).

“ On complenait tout ed' leu' par'ler, les Chauds ! Oui on les appelait comme ça, les Chauds. Les Chauds pal'-ci, mes Chauds pal'-là... Lemalquez, ils pa'laient pas

comme icitte. Plutôt comme les gens d' l'intélieul ” (A. Lanoux, Quand la mer se retire, 76).

У цих уривках письменник вдало використав апостроф, щоб передати вимову з іноземним акцентом. У першому прикладі автор не лише описує зовнішній портрет товстої, незграбної, непривабливої жінки, яка зіпсувала свій макіяж знімаючи сукню, а й передає комічність її образу завдяки англійському акценту, копіюючи її вимову. Саме апостроф у даному випадку заміняє задньоязиковий французький [r], складний для вимови англійцям. Наступний приклад є словами старого африканця. Оскільки події відбуваються в одній з країн Африки, то використання передачі особливостей вимови яскраво передає місцевий колорит і додає твору рис реалістичності. Автор використав апостроф у поєднанні з літерою *l*, щоб позначити особливу м'яку вимову французького звуку [r].

Апостроф залучають і для створення нового оригінального написання, яке служить для відбиття особливої авторської манери письма та для оформлення нових слів (як альтернатива дефісу). Наприклад:

– для зміни звичайного графічного образу написання:

“ C'est là que j'ai commencé à me produire, d'abord des caf'conc' [...] ” (O. Rolin, L'invention du monde, 325). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ C'était une de mes grand'tantes ” (Alain-Fournier, Le grand Meaulnest, 184). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — На oui ! S'cuse ” (X. Durringer, Le bal-trap, 29). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ — Faut pas lui en vouloir, dit une voix traînarde. Ça fait pas longtamps qu'il connaît les mistères de la nature. Ça lui a donné un éblouissement. Y s'croit Mahomet ou p't'êt' bien Jésus-Christ. Ça lui passera. A la première vérole ” (R. Nimier, Le hussard bleu, 144). (підкреслення наше – Х.Т.)

У першому прикладі новоутворене слово є поєднанням усічених в кінці слів *café* та *concert*, які формують складне слово *café-concert* – “кабаре”, що, на наш погляд, свідчить про фамільярний, зневажливий тон вживання цього слова

і невимушеність розповіді. В другому прикладі апостроф з'являється замість дефіса і вказує на милозвучність вимови персонажа (оскільки з точки зору фонетики таке поєднання слів є зв'язуванням). Наступний приклад експресивного вживання апострофа є яскравим авторським експериментом. Слово *excuse* [ɛkskyz] – “вибач” з уст сучасного юнака звучить *s'cuse* [ɛskyz]. Автор відділяє літеру *s* апострофом, що вказує на її алфавітне прочитання, і тим самим підкреслює особливість молодіжного сленгу. У третьому прикладі написання прислівника *peut-être* змінено досить кардинально: апостроф заміняє і оглушені звуки, і дефіс, традиційну складову цього написання. Ми вважаємо, що, залишивши від відомого слова лише “каркас”, автор підкреслює невимушеність ситуації, відтворює манеру вимови персонажа з Мілана, який добре оволодів розмовною французькою мовою. Всі ці приклади дозволяють нам говорити про значну експресивність написаного, створену завдяки об'єднанню кількох випадків нетрадиційного вживання апострофа.

– для оформлення новоутворених слів:

“ [...] et ils tremperaient leurs lèvres dans leurs demi'toyens en attendant que la serveuse à la chair livide s'éloigne [...] ” (Ch. Rochefort, *Les stances à Sophie*, 124). (підкреслення наше – Х.Т.)

“ Il semblait décidément que quelque chose fit signe, suggérât une idée d'enfermement sous des épaisseurs vitreuses, comme une ville entr'aperçue au fond de la mer...sonnant de toutes ses cloches étouffées... un infini de formes presque translucides... tout un monde lointain, absent, presque défunt [...] ” (O. Rolin, *L'invention du monde*, 49). (підкреслення наше – Х.Т.)

Зазвичай нові складні слова записуються через дефіс. Однак наведені вище приклади вказують на спробу письменника створити нові оригінальні написання, в яких слова поєднуються за допомогою апострофа. Перший приклад є авторським новотвором. Апостроф одночасно замінює дефіс, який зазвичай вживають після слова *demi* – “пів, напів” та перший склад слова *citoyen* – “громадянин, міський житель”, що дає змогу створити і оригінальне написання, і нове поняття. Авторка прагне передати зневажливе ставлення

героїні до багатіїв, які звикли користуватися благами громадянина і не давати нічого від себе суспільству. В наступному випадку за допомогою апострофа поєднано слова *entre* та *aperçue* – “помітний” в одне ціле, завдяки чому створюється новий нюанс значення *ледь помітний*, який підходить для опису міста, що видніється в далечині моря.

Використовуючи експресивний потенціал апострофа, автор має змогу додавати до змісту написання різноманітні смислові нюанси та передавати його вимову на письмі. Апостроф позначає невимовні звуки, замінюючи їх собою, й об’єднує слова в одне ціле. Письменники часто використовують апостроф для відображення на письмі індивідуальних особливостей вимови та різних відхилень, які допускає усне розмовне мовлення. Ми вважаємо, що експресивність апострофа яскраво проявляється у випадку оригінального написання, де він не відбиває фонетичного аспекту повідомлення. Максимальний експресивний ефект створюється завдяки одночасному поєднанню кількох випадків експресивного вживання апострофа.

За результатами кількісного аналізу 204 прикладів експресивного вживання апострофа (див. діаграму 4) було визначено, що на першому місці за частотою використання у текстах художніх творів знаходяться випадки вживання апострофа в написаннях для позначення особливостей усного розмовного мовлення (128 прикладів), що можна пояснити невинною еволюцією мови та тенденцією до її спрощення. Оригінальні, вигадані автором написання, до складу яких входить апостроф, займають друге місце (49 прикладів). У цих випадках саме апостроф забезпечує оригінальність, будучи альтернативою дефісу при створенні нових написань. Третю позицію посіли випадки вживання апострофа у написаннях для позначення особливостей індивідуальної вимови, акценту (всього 27 прикладів), що зумовлено невеликою кількістю ситуацій, у яких вони можуть бути використані.

Включення до структури написання інтерлітери є вдалим засобом виділення. Експресивний потенціал інтерлітер перш за все використовується

письменниками для передачі особливостей усного розмовного мовлення та для позначення різноманітних відтінків вимови (222 приклади з 393). Не маючи окремого звукового еквівалента, інтерлітери опосередковано пов'язані з фонетичним боком повідомлення. Це зумовлено тим, що передача на письмі усного мовлення залежить від уяви та фантазії письменника щодо вибору графічних засобів, а інтерлітери є новим та цікавим засобом. Важливо підкреслити, що певні випадки їх експресивного вживання, котрі не залежать від фонетичного боку написання (мовленнєва гра, виділення логічним наголосом тощо), лише підтверджують особливий характер сучасного французького письма.

### **2.3. Експресивне використання пунктуаційних та діакритичних знаків**

Дослідження пунктуації французької мови представлене на даний момент низкою праць зарубіжних дослідників [195; 200; 202; 204; 236]. Випадки нетрадиційного використання пунктуаційних знаків уже були об'єктами досліджень Е.М. Береговської [15], Л.М. Кольцової [75], Н.С. Валгіної [25–26], В.А. Іцковича [66] та Б.С. Шварцкопфа [180] й інших [23; 30; 71; 116; 138; 182–183; 218]. Названі вище лінгвісти використовували термін “авторська пунктуація” або “експресивна пунктуація” для позначення явища нетрадиційного використання знаків пунктуації у прозових та поетичних творах, але комплексного дослідження експресивного потенціалу знаків пунктуації ще не було здійснено.

Для розуміння експресивного потенціалу пунктуаційних знаків (до яких ми відносимо крапку, кому, крапку з комою, двокрапку, тире, трикапку, знак питання, знак оклику, дужки, лапки) читач повинен володіти знаннями про норми пунктуації. Лише опираючись на ці знання, він може побачити авторські навмисні відхилення від пунктуаційної норми і розтлумачити їхнє призначення. З порушенням правил пунктуаційного оформлення текст твору набуває оригінальних рис, а графічні засоби виявляють свій експресивний потенціал.

Щодо стилістичного аспекту дослідження випадків експресивного вживання знаків пунктуації, то досить часто їх можна співвіднести зі структурно-синтаксичними стилістичними фігурами. Ми систематизували випадки експресивного вживання знаків пунктуації відповідно до додаткового завдання, яке вони виконують у висловлюванні. Таким чином, крапка може вживатись *для передачі емоційного стану персонажа*:

“ Je l’ai fui — et puis je n’avais plus rien. Mes vingt-sept ans, et rien. Rien dans les mains. Rien. Et même plus lui. Rien ” (Ch. Rochefort, *Les stances à Sophie*, 29).

“ Bon, je vois ce que c’est. Banal. La question c’est ce que j’ai pu faire pendant. Je me connais. On m’a déjà raconté, j’ai l’idée dans ces cas-là. Mais pour le coup mieux vaut ne pas poser de questions. A voir son air j’ai dû faire du bon travail ” (Ch. Rochefort, *Les stances à Sophie*, 52).

Avant quand on se rencontrait dans un lit Philippe et moi c’était pour faire l’amour. Autrement on avait nos chambres. Maintenant, et désormais, pour dormir aussi on n’a qu’un lit. Il y est déjà. Je le rejoins. Je voudrais dormir. Ou ne pas dormir. Réfléchir. Songer. Me calmer. Je ne sais pas (Ch. Rochefort, *Les stances à Sophie*, 56).

У наведених прикладах роль крапки не зводиться до її традиційної функції символізації кінця висловлювання. Ми погоджуємось із думкою Е.М. Береговської, яка вважає, що “[...] пунктуаційні знаки набувають здатності підкреслювати семасіологічну сторону мовлення, вказувати на настрій мовця и його ставлення до змісту [...]” [15, с. 142]. Таким чином, за допомогою крапки авторка намагається передати настрій та душевний стан персонажа. Так, у першому прикладі молода жінка у розквіті сил усвідомлює, що без чоловіка вона залишиться ні з чим. Письменниця кілька разів повторює і відділяє крапкою слово *rien* – “нічого”, щоб підкреслити гіркоту усвідомлення самотності, внутрішньої пустоти та нужденності. В наступному прикладі не випадково крапкою відділено слово *banal*, таким чином через роздуми героїні авторка намагається передати своє негативне ставлення до банальних ситуацій характерних для нещасливого шлюбу. Крапка не лише графічно відділяє слово

*banal*, вона також позначає збільшену паузу, за якою слідує логічний висновок героїні. За аналогією в останньому прикладі крапка також позначає певний проміжок часу між роздумами героїні, яка міркує над тим, чого насправді хоче, що відчуває і ніяк не знайде відповіді на ці запитання. У даних випадках ми спостерігаємо використання стилістичних фігур парцеляції, анадиплосису й епіфори.

Крім того, у деяких випадках письменниця К. Рошфор використовує крапку як універсальний знак, що може замінити інші пунктуаційні знаки, наприклад:

“ De fait je ne vois plus rien du tout. Cet homme c’est Attila. Là où il a passé c’est le désert. Mon cerveau est rempli de nuages. Qui suis-je. Que fait-on ici. Mystère. ” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 10).

“ — Si je ne mets pas la main dessus il va s’en aller.

— Moi aussi je vais m’en aller je te signale. Dans dix minutes au plus tard il faut que je.

Les notations temporelles sont particulièrement funestes. Troisième Œil gémit : touché. Philippe est une fine lame ; il connaît des bottes : dispositions, dix minutes. Je lutte désespérément.

— Mais tu reviens, toi... ” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 90).

У першому прикладі показано як закохана дівчина бачить свого коханого. Вона порівнює його з міфічним героєм Атілою, бо крім нього в її житті немає нічого. Героїня настільки ним захоплена, що втрачає здатність розуміти себе, запитання *Qui suis-je. Que fait-on ici.* – “Хто я. Що я тут роблю”, оформлені в кінці не знаком питання, а крапкою, підкреслюють той факт, що вона не шукає відповіді на них. Вона просто затьмарена ним, заглиблена в романтичні мрії і жодним чином не торкається реальності. Наступний приклад ілюструє незвичне використання крапки в кінці репліки персонажа, однак його висловлювання не є закінченим. Крапка у даному випадку позначає не припинення мовлення, а припинення слухання. Селін перестає слухати Філіпа і занурюється у свої роздуми, щодо вже сказаних ним слів. Словосполучення *dix minutes* викликає у

неї ряд асоціацій з пунктуальністю та необхідністю швидкого прийняття рішення, які чоловік намагається їй прищепити на місце викорених романтичних мрій та філософських думок.

Схоже використання коми ми зустрічаємо у наступному прикладі:

“ — *Personne n'est fort. Personne. C'est pourquoi,*

— *Mon cher Phèdre,*

— *Ma chère Stéphanie, nous nous tairons. Assez de madrigaux. Viens, je vais t'acheter ce livre que je t'ai cité, et dont je ne me rappelle pas un traître mot ”*  
(Ch. Rochefort, *Les stances à Sophie*, 196).

Традиційно кома не вживається в кінці речення, оскільки ставиться, як правило, в межах речення і служить для розділення та виділення. Ми підтримуємо думку, Л.О. Будніченко вважає, що “[...] контекстуально експресивним може стати майже будь-який пунктуаційний знак, і перед усім “слабкі знаки”, такі, як кома чи лапки. Оказіонально експресивними знаки пунктуації стають у тому випадку, коли виділяють логічно важливу для автора тексту інформацію [...]” [23, с. 49–50]. У запропонованому прикладі перші дві репліки закінчуються комою, а остання крапкою. Якщо послідовно поєднати ці репліки в єдине ціле, то ми побачимо, що коми в кінці є одночасно графічним оформленням звертання. Подруги, ніби граючись, по черзі звертаються одна до одної, пародіюючи красномовний стиль філософів. Стефані не випадково називає свою співрозмовницю Федром, котрий був рабом-баснеписцем, послідовником Езопа. Її подруга – це жінка, яка є у певному розумінні рабинею: вона не почувається вільною у нерівному шлюбі, а швидше рабою, заручницею класових стереотипів.

Традиційним завданням крапки з комою є розділення елементів складного речення. Дані приклади показують, що цей знак можна вживати і замість коми, додаючи тим самим тексту оригінальності, незвичності та певної експресії, наприклад:

“ *Je peins Julia. Pas toute nue, ça pourrait attirer l'attention. Dans une robe en banlon, d'un beau vert, décolletée en rond, toute droite ; infroissable ; facile à*

enlever. Et à remettre. D'ailleurs on est peu dérangé ” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 156).

Перед читачем змальовано картину, коли героїня розчісує волосся своїй подрузі. Письменниця описує ситуацію з певними нотками красномовності. Щоб підкреслити атмосферу інтимності, авторка використала пунктуаційні знаки. Опис зовнішності дівчини відділено в окреме речення, а деталі портрету подано через крапку з комою, пізніше через крапку, поступово збільшуючи паузи між словами і тим самим надаючи акценту сказаному. Отже, на традиційну роль пунктуаційних знаків, що полягає у розділенні членів речення та речень, накладається їх функціонування для передачі інтонації мовця.

Експресивний потенціал двокрапки письменники використовують, щоб передати поступове розгортання подій чи опис картини, наприклад:

“ Le coolie ne lui répondît pas: il courait à grandes enjambées vers sa remise, presque seul maintenant sur la chaussée avec l'auto abandonnée : la foule venait de refluer vers les maisons. « Ils craignent des mitrailleuses », pensa Ferral ” (A. Malraux, La condition humaine, 73).

“ Geneviève éteint une des deux lampes. Elle s'est changée: elle porte un corsage de mousseline transparente et pas de soutien-gorge: on voit ses seins comme à travers un brouillard ” (B. Groult, Le féminin pluriel, 232).

У запропонованих уривках експресивний потенціал двокрапки проявляється при її повторному вживанні у реченні. Виконуючи свою традиційну роль і вказуючи на причинно-наслідковий зв'язок або на уточнення, подвійне вживання цього знаку показує на бажання автора поступово крок за кроком подати інформацію, зробити написане більш виразним. Так, у першому прикладі описується як оповідач звертається до перехожого, а той не відповідає йому, швидко тікаючи в укриття. І люди навколо теж розбігаються по домівках, а причина – страх бути обстріляним з кулемета. За допомогою двокрапки автор переходить від наслідку до причини та від дій однієї людини до опису ситуації на вулиці взагалі. Наступний приклад є фрагментом опису жінки. Автор звертає увагу на те, що жінка переодягнулась і на те, у що вона переодягнулась, і на її

вигляд. Вона постала перед своєю співбесідницею у корсажі з прозорої тканини і її груди було видно як крізь туман – це було втіленням звабливості. Такий наряд вразив героїню і вона не могла відвести очей від корсета, чим змусила подругу засоромитись. Двокрапка у даному випадку служить маркером поступового розгортання й акцентування певних рис портрету персонажа.

Досить поширеним пунктуаційним знаком у художніх текстах є тире, хоча перелік його традиційних завдань є досить обмеженим: позначення зміни співрозмовника у діалозі та виділення важливої деталі; подвійне тире відіграє роль дужок. Завдяки своїм розмірам тире відразу потрапляє на очі і привертає увагу. Ми підтримуємо думку В.І. Чепурних, який вважає, що “[...] тире здатне передавати емоційну сторону мовлення, його динамічність, різкість [...]” [174, с. 130]. Наприклад:

“Suppositions — Désespoire — Fatigue. Je me raccroche à cette pensée : demain ” (Alain-Fournier, *Le grand Meaulnes*, 258).

“Adieu. Qu’on me vole ma part de vie. Je vais revoir mon père, ma mère, Étéocle. Quand vous êtes morts je vous ai lavés, je vous ai fermé les yeux. Je t’ai aussi fermé les yeux Polynice — et — j’ai — eu — raison. Car jamais je n’aurais fait cet effort mortel pour des enfants ou un époux ” (J. Cocteau, *Antigone*, 45).

У першому прикладі слова *Припущення*, *Безнадія*, *Втома* не випадково написані з великої літери та через тире. Ці три почуття довгий час переслідують персонажа. Юнак закохався у дівчину і майже відразу втратив зв’язок з нею. Постійно думаючи і мріючи про неї, марно шукаючи, він поступово втрачає надію знайти її. Саме марні пошуки вичерпують і його віру, і його сили. Тире виступає знаком, що об’єднує ці три відчуття в єдину довготривалу послідовність – замкнуте коло. Герой усвідомлює безвихідь, однак йому важко розірвати його і змінити своє життя. Наступний уривок є словами Антігони, яку засудили до вічного ув’язнення. Дівчина не боїться смерті, вона зможе побачити батька, матір та брата, яких давно поховала. Вона звертається і до Полініка, брата, якого поховала самотужки всупереч наказу царя, і через цей вчинок йде на смерть. Слова її схвильовані, бо вона передчувала лихо, *і я була*

*права*, – каже вона. Тиран позбавляє її можливості одруження та материнства, тому для неї краще смерть. Написані через тире слова підкреслюють гіркоту правоти героїні. Одночасна поява кількох знаків тире у малому відрізку тексту є неординарним прийомом, і забезпечує значний експресивний ефект. З точки зору стилістики, дані приклади є ілюстрацією парцеляції, котра служить для увиразнення написаного.

Звичайне місце тире це початок або середина речення, тому його незвична поява в кінці додає рис оригінальності тексту.

“ — France-Dimanche ! Merde à la fin ils me font —

— Et le vocabulaire à l’avenant.

— chier avec leur bonheur! ” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 16).

“ Mais une banane est vraiment une banane. Le cas est simple. tandi qu’un homme — ”  
(Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 22).

З наведених прикладів видно, що тире стоїть у кінці репліки персонажа. В даному випадку воно вказує на збільшену паузу, спричинену перебиванням мовця іншим співрозмовником. На це вказує і те, що наступна репліка персонажа починається з малої літери і є логічним завершенням незакінченої фрази. Читаючи цей діалог, з’являється враження, що співрозмовники не слухають один одного. Між репліками немає смислового зв’язку, автор лише фіксує почуте у хронологічному порядку. У наступному прикладі тире, що знаходиться в кінці речення символізує відкрите питання. Цей знак вказує на те, що роздуми людини над суттю її самої є незакінченими, він передбачає пошук відповіді на це запитання. Отже, роль тире у даному випадку можна вважати експресивною.

Іноді тире використовують для оформлення мовленнєвої гри, де воно яскраво проявляє свій експресивний потенціал.

“ PESSIMISME — PESSIMISM — PESSIMIS

PESSIMI — PESSIM — PESSI

PESS — PES — PE — P — p..., plus rien. ”

(L. Aragon, Le paysan de Paris, 63).

У наведеному прикладі за допомогою тире автор намагається графічно передати динаміку песимізму. Тире у цьому разі втрачає риси пунктуаційного знаку, а набуває характеристик знаку певного проміжку часу. Забираючи поступово по одній літері від слова *pessimisme*, автор доходить до однієї великої літери, потім до малої і закінчує словами *більше нічого*. Песимізм є тим почуттям, яке відбирає в людини надію на щось краще. Це почуття спустошує внутрішній світ людини, змушує її відчутти себе непотрібною, нікчемною. Стилiстично такий прийом можна співвіднести з одним із видів градації антиклімаксом (спадна градація), поєднаним із парцеляцією.

Трикrapка є широковживаним пунктуаційним знаком, котрий зустрічається у будь-якій частині речення чи слова і традиційно служить, щоб позначати переривання висловлювання, умовчання, натяк, заміняти сказане. Крім того, трикrapка може використовуватися і для відтворення фонетичних особливостей повідомлення та його оригінального графічного оформлення, наприклад:

– для передачі перерваного мовлення:

“ — ...vision.

C'est Philippe qui termine une phrase, ou même peut-être une péroraison, que je n'ai pas entendue heureusement car elle devait en contenir des vertes et des pas mûres ” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 152).

“ — Au revoir tout le monde, qu'elle crie par la portière, et merci pour la bonne... et merci pour l'ec...

Mais on n'entend pas le reste. Le taxi est déjà loin ” (R. Queneau, Zazie dans le métro, 168).

У першому прикладі жінка зі своїм чоловіком займаються пошуком для неї якогось хобі, щоб вона не почувала себе самотньою. Вони ходять по магазинах, вона розмірковує над тим, що відбувається, зосереджується на виборі матеріалів і зовсім не слухає свого чоловіка. Однак його слово *vision* – “бачення” повертає її в реальність. Саме це слово допомагає їй здійснити власний вибір, обрати те, що ближче їй, а не покiрно погодитись на традиційне

заняття, і обирає, замість вишивання, малювання. Трикрапка у даному випадку позначає ті слова чоловіка, які залишилися поза її свідомістю: вона їх чула, але не слухала. У наступному уривку жінка сідає в таксі і прощається зі своїми друзями. По мірі того, як таксі віддаляється, слова її подяки оглушуються і друзі чують лише перші склади. За допомогою трикрапки автору вдалося більш реалістично передати усе сказане і почуте. Подібне вживання трикрапки можна співвіднести зі стилістичними фігурами просіопезису та апосіопезису, які є маркерами упущення відповідно початкової та кінцевої частини висловлювання.

– для передачі запинання у вимові:

“ — Monsieur le Baron... Ah, monsieur le Baron !

— Lily! gueule le Baron. Qu'est-ce qui est arrivé à Lily ?

— Monsieur le Ba... ba... ba...

— Quand vous aurez fini de braire! coupe le Commissaire.

— Monsieur le Ba... ba...

— Parle, imbécile ! ” (R. Gary, La danse de Genris Cohn, 87).

У даному уривку йдеться про те, як садівник знайшов у будинку тіла зниклих людей, серед яких було і тіло улюблениці його хазяїна Лілі. Чоловік настільки вражений, спантеличений і шокований своєю знахідкою, що не може і слова вимовити. Він не в змозі навіть звернутися до хазяїна, чим сильно його дратує. Трикрапка часто використовується письменниками для оформлення написання, що відбиває заїкання, запинання у мовленні. У такому випадку цей пунктуаційний знак вдало позначає збільшену паузу, зумовлену вадами мовлення чи емоційним станом. Ефект заїкання підкреслює кількаразове повторення частини слова відокремленої трикрапкою.

– для передачі схвильованого мовлення персонажа:

“ — Je t'aime... un peu... beaucoup... à la folie... passionnément... pas du tout... je t'aime... un peu... beaucoup... à la folie... ” (X. Durringer, Le bal-trap, 57).

“ Charles pousse alors un long hennisement douloureux et se prend la tête à deux mains en gémissant :

— Lui aussi, qu'il dit en gémissant, lui aussi... toujours la même chose... toujours la sexualité... toujours question de ça... toujours... tout le temps... dégustation... putréfaction... Ils pensent qu'à ça... ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 89).

Одним із традиційних завдань трикрапки є передача схвильованого мовлення. Перший уривок є зізнанням у коханні юнака. Він настільки схвильований, що не може відразу знайти необхідні слова, щоб описати силу свого почуття. Він намагається протистояти йому, але усе марно, бо хлопець закохався до нестями. Наступний приклад є словами персонажа, який після розмови з дівчинкою одинадцяти років вирішив, що вона розбещене дитя, бо вільно розмовляє про сексуальність. Це його обурило, оскільки йому вже набридло постійно бачити навколо себе гниття та розкладання суспільства. Слова, оформлені трикрапкою, лише підкреслюють його обурення. У наведених прикладах, трикрапка не лише передає інтонацію, але й цілком доречно відокремлює важливі для мовця елементи висловлювання, тим самим привертаючи до них увагу читача (прийом парцеляції). Трикрапка також замінює усі можливі розділові знаки у реченні, що доводить універсальність цього знаку пунктуації та його значний експресивний потенціал.

– для передачі уповільненого мовлення:

“ Mais, si tu préfères, je vais te fabricoter une mixture savante où il y a du sirop de canne... du sucre... de l'orange... de l'ananas... de l'angélique... une cerise très confite... du citron vert... une anémone du jour... le tout battu, monté en blanc d'œuf avec une goutte de rhum et servi froid, avec si on veut un peu de... ” (F. Groult, *Maxime ou la déchirure*, 140).

Цей уривок змальовує ситуацію, коли жінка розмовляє з дочкою колишнього чоловіка. Їхня зустріч після довгої розлуки є досить ніжною. Максим хоче пригостити Лорі і водночас заінтригувати дівчину. Як альтернативу кока-колі, вона пропонує лікувальну мікстуру. Перераховуючи смачні інгредієнти напою один за одним, Максим ніби смакує цей гавайський коктейль і відчуває кожну складову. Трикрапка позначає паузу довшу, ніж кома, а тому вона яскравіше відображає картину, коли персонаж намагається

щось пригадати чи відчути, ненадовго зупиняючись перед тим, як продовжити думку.

— як репліка персонажа:

“ — Et ton amie Marianne comment va-t-elle ? Elle ,’avait beaucoup plu ! Tiens, qui est-ce qui m’a parlé d’elle l’autre jour ? Ah ! c’est le frère de Franca, il était à Stan avec Pierre, tu sais... Il paraît qu’elle est très malheureuse en ce moment parce que son mari a une aventure ?

— ...

— Il avait l’air gentil pourtant son mari !

— ...

— Est-ce que tu connais la fille en question ? ” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 213).

Зазвичай, коли говорить один персонаж, а інший мовчить, письменники оформлюють усі його слова в одну репліку. Завдяки залученню трикрапки замість реплік іншого персонажа авторіві вдається показати, що це все ж таки діалог і персонаж, відповіді якого не чути або якщо він мовчить, усе одно прореагував на сказане. У даному прикладі розмова відбувається між двома подругами, вони обговорюють Маріанну, яку зрадив чоловік і пішов до іншої. Одна з жінок намагається розвинути тему, бо симпатизувала бідній жінці. Інша ж нічого не відповідає, відмовчується і намагається уникнути відповіді, адже саме вона стала причиною розлучення сімейної пари. Вона мовчить, у думках борються сором, зрада, бажання кохати і бути коханою.

Незвичне застосування трикрапки допомагає передати переплетення думок:

“ Heureu... Temps de chien sur le canal Saint-Georges, en plus. Le cercueil sur des tréteaux, recouvert d’un drap violet. Tremblotants néons. Employés en costume gris, trognes rouges. Doivent pas se ruiner en eau minérale. Les gosses malades, et la tante. Toute la traversée à dégueuler. Disguisting. ...sement que ça n’arrive qu’une fois ” (O. Rolin, *L’invention du monde*, 390).

Цей приклад показує, як за допомогою трикрапки письменник передає переплутані думки оповідача: трикрапка перериває на півслові початок однієї думки *на щас...* Раптово спогади виринають із закутків свідомості: фіолетова сцена з неоновими вогниками, службовці в сірих костюмах з червоними пиками, хворі діти, відчуття огиди. Трикрапка повертає нас у те ж саме місце, де була перервана думка, щоб завершити її *...тя це було лише один раз*. Таким чином, трикрапка використовується не лише для передачі незакінченої думки, але й для оформлення процесу мислення взагалі, коли думки переплітаються в голові.

– *при оформленні мовленнєвої гри:*

“ Puisque nous sommes tous deux des Joachim, appelez-moi donc Olinde, c’est mon second prénom.

— A moi aussi.

— J’en ai cinq autres: Anastase Cré...

— ...pinien Hon...

— ...orat Irénée Mé...

— ...déric.

— Dans ce cas, s’écria le duc d’une humeur particulièrement excellente, revenons à notre point de départ ; appelez-moi Jo et moi je vous appellerai Cid ”  
(R. Queneau, Les fleurs bleues, 256).

У наведеному прикладі використання трикрапки в кінці та на початку репліки створює ефект “вгадування з півслова”, коли кожен персонаж з першого складу здогадується про те, що хоче сказати інший, і випереджає його. Співрозмовники дізналися, що в них однакові імена. Заінтриговані таким збігом, вони починають перераховувати їх, перебиваючи один одного, наче розгадують шаради. Трикрапка вдало передає і перебивання мовця, і можливі паузи між репліками, і гру словами, яскраво ілюструючи такі стилістичні фігури як апосіопезис і просіопезис.

Традиційним завданням знаку питання є позначення питання. Використання експресивного потенціалу цього знаку не є поширеним у художніх текстах і служить для розв'язання наступних завдань:

– як репліка персонажа:

“ Tu sais ça, toi, la Loi ? Je vais te l'apprendre. Je vais te raconter sa journée. Ou plutôt, non, c'est lui qui va te la raconter. Vas-y, Luis. — .... ? — Oui, oui, explique-lui ” (O. Rolin, *L'invention du monde*, 250).

Завдяки використанню знаку питання замість репліки одного з персонажів письменник опосередковано вказує на його реакцію. Хоча персонаж нічого не відповідає, однак знак питання недвозначно вказує на його здивування чи інтерес до почутих слів. У наведеному прикладі оповідач має намір розповісти, пояснити юній мексиканській дівчині смисл слова Закон у країні, де панує беззаконня, але раптом вирішує, що це краще зробить його товариш Луїс. Хлопець, здивований такою пропозицією, нерішуче почитає пояснювати. Знак питання у сполученні з трикрапкою передає певне замислення чи роздумування над почутими словами.

– для передачі особливо інтенсивної реакції:

“ Et voilà moi, ce que je pense de la pensée :

CERTAINEMENT L'INSPIRATION EXISTE.

Et il y a un point phosphoreux où toute la réalité se retrouve, mais changée, métamorphosée, — et par quoi ? ? — un point de magique utilisation des choses. Et je crois aux aérolithe mentaux, à des cosmogonies individuelles ” (A. Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, 98).

“ — Si c'était pas la Sainte-Chose, dit Gabriel, en tout cas, c'était bien beau.

— Sainte-Chose ??? Sainte-Chose ??? demandèrent, inquiets, les plus francophones d'entre les voyageurs.

— La Sainte-Chapelle, dit Fédor Balanovich. Un joyau de l'art gothique ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 123).

Використовуючи не один, а більше знаків питання для оформлення висловлення, письменник намагається передати збільшену зацікавленість чи

здивування мовця виділеним знаками питання елементом [22, с. 81]. У першому прикладі письменник намагається дати відповідь сам собі, що ж таке є думка, що змінює реальність у свідомості людини. На крайню важливість цього питання вказує подвійне використання знаку запитання та тире з обох боків. У пошуках істини мислитель робить висновок, що усе змінює точка магічного використання речей. У наступному уривку розказується як дядько робить своїй племінниці своєрідну екскурсію по Парижі. За ними йде кілька туристів, які прислухаються до їхньої розмови. Почувши знайомі слова, вони стурбовано перепитують, про яке визначне місце йде мова, для них важливо нічого не прогавити. Три знаки питання вказують на високий ступінь зацікавленості туристів і почутим, і тим, що можна побачити.

– *для передачі ставлення оповідача до написаного:*

“ Mais il est brun, il a ses petits cils frisés, des petites rides blanches autour des yeux dans les vallées où le soleil n’a pas pénétré, et la bouche un peu gercée par le froid. (Par le froid ??) ” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 174.)

“ Jacques refuse de se lever. Il a un tour de reins (?) [...] ” (F. Mallet-Joris, *La maison de papier*, 65).

“ — Quoi, oui oui ? Je te demande si nous amenons les Bebejes (?) dîner ici ou si nous les emmenons au restaurant. Oui oui ce n’est pas une réponse ” (Ch. Rochefort, *Les stances à Sophie*, 89).

Л.О. Будніченко вважає, що “[...] іноді письменник показує ставлення оповідача до конкретної ситуації, що описується у тексті [...]” [23, с. 83]. Ми погоджуємось з її думкою, оскільки у такому випадку, автору допомагає знак питання в дужках, який може вживатись окремо або супроводжувати певний вислів. У перших прикладах знак питання вказує на сумнів оповідача щодо зробленого ним висновку. В останньому – знак питання в дужках лише підкреслює інтерогативність висловлювання: чоловік ніяк не може отримати від жінки конкретну відповідь на питання, де саме вони будуть приймати гостей в дома чи в ресторані.

Експресивне вживання знаку оклику не часто зустрічається у текстах художніх творів. Оскільки однією з традиційних його функцій і є позначення емоційного стану; до нетрадиційних випадків використання знаку оклику ми віднесли наступні:

– як репліка персонажа:

“ — C’est qu’elle a emporté toutes mes chemises, celles de Daniel, le linge de table et les serviettes de tiolette.

— !! ” (F. Mallet-Joris, *La maison de papier*, 166).

“ — ...Mais il ne s’agit pas de parler de moi... moi je n’ai pas de problèmes. Parlons de vous, on est ici pour ça!

— !!!...

— Ecoute !!! Je vais te dire ce que je pense. Maxime, il faut la reconquérir ! Tu l’aimes, hein ?

— Mais oui ! ” (F. Groult, *Maxime ou la déchirure*, 73).

Як трикрапка і знак питання, знак оклику часто використовується при оформленні німої репліки одного з персонажів діалогу, що виявив Б.С. Шварцкоп у російськомовних текстах [180]. Нами було знайдено приклади, де знак оклику може вказувати не на підвищену інтонацію емоційного мовлення, а швидше на здивування й обурення. Два знаки оклику в першому прикладі позначають неабияке здивування від дій жінки-служниці, яка змогла за один раз забрати з дому усі сорочки хазяйки та її сина, скатертину та рушники. Проте у подруги, з якою ділиться новиною хазяйка квартири, мову забирає від подиву та неймовірності такої ситуації. У наступному прикладі дочка розмовляє з батьком. Предметом їх розмови є жінка батька, яка пішла від нього. У дівчини склалось особисте життя, а тому вона не може байдуже дивитись на самотність батька. Він здивований і зніяковілий від того, що дочка так глибоко усе розуміє: свої почуття, складну ситуацію між ним і коханою, а також свою пасивність. Поєднання трьох знаків оклику з трикрапкою відбиває одночасно і здивування, і замислення над сказаним. Тоді як слово дочки

*Послухай!!!* вказує на рішучість дівчини діяти, завоювати любов знову, боротися, щоб повернути втрачене щастя.

– для передачі наростання емоційного напруження:

“ — Le métro ! beugle Gabriel, le métro !! mais le voilà !!! ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 14).

“ — Là, mon vieux, tu déconnes, dit Lucet. L’histoire ça n’a jamais été les actualités et les actualités c’est pas l’histoire. Faut pas confondre.

— Mais si, justement ! au contraire !! faut confondre !!! Regarde un peu voir. Suppose que tu es devant la télé, tu vois, je dis bien et je répète : tu vois, Lucien Bonaparte qui agite sa sonnette, son frère dans un coin, les députés qui gueulent, les grenadiers qui se remérent, enfin quoi tu assistes au dix-neuf brumaire. Après ça, tu vas te coucher, tu dors pendant cent ans et puis tu te réveilles ; alors, à ce moment-là, le dix-neuf brumaire c’est devenu de l’histoire et tu n’as pas besoin de regarder dans les livres pour savoir cexé ” (R. Queneau, *Les fleurs bleues*, 63).

Під час оформлення висловлення письменник може використовувати щоразу більшу кількість знаків оклику, щоб передати зростаючі емоції мовця. Поступове наростання емоційного напруження за рахунок збільшення кількості знаків оклику водночас посилює і експресивний вплив написаного. Так, у першому прикладі дівчинка приїхала в Париж у гості до дядька, єдиним її бажанням було відвідати метро. Дядько вирішив відвести її до найближчої станції метрополітену. Наближаючись до неї, він почав щоразу емоційніше викрикувати: *Метро! Метро!! Ось воно!!!*, – щоб розділити з дівчинкою радість нового відкриття. У наступному прикладі персонажі сперечаються щодо зв’язку сьогодення та історії, які не потрібно плутати. Однак один зі співрозмовників, окрилений цікавою ідеєю, каже, що їх потрібно переплутати, аби усе зрозуміти. Його поступове розуміння суті речей автор позначає знаками оклику.

– для передачі ставлення оповідача до написаного:

“ En même temps nous apprenons qu’elle arrive régulièrement en retard à l’école, où elle se fait conduire par des agents de police (!) qui lui servent d’alibi et auxquels elle soutient qu’elle s’est égarée ” (F. Mallet-Joris, *La maison de papier*, 151).

“ Ah, ah ! Il est difficile d’expliquer pourquoi, mais Sheila a l’air à la fois lente (pas sur le parquet, certe !) et futée, ce qui semble contradictoire ” (O. Rolin, *L’invention du monde*, 283).

Як правило, ремарки відокремлено від основного тексту за допомогою дужок, а наявність знаку оклику додатково передає суб’єктивне ставлення оповідача до сказаного. Так, у першому прикладі мова йде про поведінку дівчинки. Вона часто запізнювалась у школу, а приводили її поліцейські, яким вона казала, що буцімто заблукала. Дівчинці вдавалось обдурити не лише маму і вчителів, а навіть поліцейських. Завдяки знаку оклику письменнику вдається передати усю гостроту проблемної поведінки дитини. У наступному прикладі оповідач змальовує образ жінки-танцівниці на ім’я Шейла. Він зауважує, що хоч вона виглядає зараз повільною і млявою, однак ніколи собі цього не дозволяє на паркеті. Така характеристика, оформлена знаком оклику, лише підкреслює артистичність жінки та її відданість улюбленій справі.

Дужки та лапки практично не зустрічаються у текстах художніх творів у ролі експресивних графічних засобів, оскільки традиційним їхнім завданням є виділення елемента тексту та підкреслення особливого змісту, який він передає. Хоча зустрічаються поодинокі випадки їх експресивного вживання, наприклад:

“ «un r[oman] p[olicier] d[on]t le c[entre] est le r[oman] p[olicier]»

2<sup>e</sup> partie Serval reçoit le ms  
s’interroge dessus  
meurt 53 jour + tard

(oui mais de quoi?) ” (G. Perec, *53 jours*, 177)

У даному уривку експресивний потенціал квадратних дужок проявляється у тому, що вони використані не традиційно для виділення певного елемента тексту, а входять в структуру слова. Не впливаючи на вимову, вони

оригінальним чином змінюють його візуальний образ. Ці дивні записи є стенограмою судового засідання, які оповідач ніби розкодує читачеві. Літера *p* це скорочення від слова *policier*, а літера *r* відповідно розшифровується як *roman*. Крім того, слово *plus* замінено математичним знаком +, написання якого є тотожним. Такі прийоми є сигналом читачеві про особливий стиль автора та про прихований за незвичністю стилю зміст написаного.

Значним експресивним потенціалом відзначається відсутність знаків пунктуації у художньому тексті [13; 15]. Наприклад, *повна відсутність знаків пунктуації*:

“ comment c’était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c’est trois parties je le dis comme je l’entends

voix d’abord dehors quaqu de toutes parts puis en moi quand ça cesse de haleter raconte-moi encore finis de me raconter invocation

instants passés vieux songes qui reviennent ou frais comme ceux qui passent ou chose chose toujours et souvenirs je les dis comme je les entends les murmure dans la boue

en moi qui furent dehors quand ça cesse de haleter bribes d’une voix ancienne en moi pas la mienne ” (S. Beckett, Comment c’est, 9).

У цьому прикладі єдине, що вказує на завершеність думки, є поділ на абзаци, пунктуаційні знаки автор не використовує взагалі. Це дає змогу читачеві по-своєму читати текст, створити свою власну інтонацію. Ігноруючи пунктуаційні знаки, автор передає бачення оточуючого світу у поєднанні зі своїми думками та відчуттями. Він намагається показати процес сприйняття та осмислення світу речей, у якого немає ні початку ні кінця, немає порядку чи закономірностей, усе відбувається хаотично, саме по собі. Відсутність пунктуації підкреслює неочікуваність і спонтанність думок та відчуттів оповідача. Такий текст спонукає читача до пошуку змісту, що закладений не в сказаному, а в манері висловлюватися.

Часто зустрічаються випадки *відсутності необхідних пунктуаційних знаків у тексті*, наприклад:

“ Trouscaillon en fit un vache :

— Nom prénom date de naissance lieu de naissance numéro d'immatriculation de la sécurité sociale numéro de compte en banque livret de caisse d'épargne quittance de loyer quittance d'eau quittance de gaz quittance d'électricité carte hebdomadaire de métro carte hebdomadaire d'autobus facture lévitan prospectus frigidaire trousseau de clé cartes d'alimentation blang-seing laissez-passez bulle du pape et tutti frutti aboulez-moi sans phrase votre documentation ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 164).

“ Mr. Sevilla, êtes-vous d'origine étrangère, mais pas du tout, je suis cent pour cent américain, mais mon grand-père paternel est né en Galice, en Galice ? reprit-elle en levant les sourcils, Sevilla la regarda et sourit d'un air courtois, elle a l'air d'un mérrou, elle a la lippe amère du mérrou et son gros œil fixe et stupide, la Galice, Mrs. Jameson, est une province espagnole, comme c'est romantique, dit elle [...] ” (R. Merle, *Un animal doué du raison*, 20).

У наведених прикладах ми спостерігаємо відсутність коми між однорідними членами речення та дужкок, тире та інших знаків, які служать для оформлення діалогу, що є оригінальним авторським рішенням. У першому випадку створюється яскравий ефект монотонного говоріння, автоматичної вимови завченої фрази. Поліцейський проводить звичну для нього процедуру ідентифікації особи. Його слова, позбавлені емоцій та інтонації, є переліком тих документів, у яких може бути прізвище та ім'я особи. З точки зору стилістики фігур відсутність як знаків пунктуації, так і сполучників у реченні є нічим іншим як асидентоном. У аступному уривку немає жодних розділових знаків крім коми та знаку питання. З тексту зрозуміло, що це розмова двох людей. Однак автор подає її не як діалог, а як своєрідний опис їхньої розмови зроблений стороннім спостерігачем. Усі етапи розмови розділено на абзаци, які написано через кому, що посилює логічний зв'язок між сказаним та по-особливому виділяє їхні розмови на тлі тексту усього роману.

*Надмірне використання пунктуаційних знаків у нашому розумінні це перенасиченість тексту художнього твору однотипними розділовими знаками, які супроводжують ускладнений синтаксис написаного (див. додатки 1, 2).*

У першому прикладі тривіальність розмов про Бога показано через просту констатацію назв книжок, репортажів та телевізійних передач поданих через крапку з комою, без авторських ремарок чи інших ознак виявлення емоцій. 98 зібраних автором заголовків, як справжня лавина, постають перед читачем. Після прочитаного складається враження, що всі обговорюють проблеми існування Бога, його втілення, його ролі в житті людини тощо. Люди настільки захоплені цими безрезультатними дослідженнями, що забули про просту річ – у Бога потрібно просто вірити.

Другий приклад є спробою автора висміяти сучасне суспільство, обмеженість світогляду і мислення людини, її схильність до різноманітних фобій, таких як генна мутація. Представлений уривок є розмовою лікаря та пацієнтки, яка прагневилікувати свого чоловіка від читання. На її думку, саме мутація генів вплинула на його поведінку. Далі жінка починає обговорювати з лікарем свій зовнішній вигляд, груди і сідниці. Розмова оформлена без абзаців лише за допомогою лапок та тире набуває беземоційного характеру. Душевний стан людини стає на один щабель з її зовнішнім виглядом, і усе лікується одними ліками – пігулка рожева чи голуба.

За результатами проведених підрахунків 187 прикладів експресивного вживання пунктуаційних знаків (див. діаграму 5) ми визначили, що найчастіше письменники експериментують з експресивним потенціалом трикрапки (54 приклади). Високий показник використання трикрапки можна пояснити її властивістю замінити більшість знаків пунктуації та значною кількістю додаткових значень, які цей пунктуаційний знак здатен надавати написаному. Трикрапка використовується незалежно від її позиції у реченні: на початку, в середині, в кінці речення, між елементами складного речення, словосполученнями, словами, і, навіть, між складами одного слова. Це свідчить

про універсальний характер цього пунктуаційного знаку, що і зумовлює його значний експресивний потенціал.

Згідно з підрахунками друге місце серед випадків експресивного вживання знаків пунктуації посіли випадки відсутності необхідних пунктуаційних знаків для оформлення висловлювання або повна відсутність знаків пунктуації у тексті (38 прикладів). Автор відмовляється від знаків пунктуації у тексті твору, щоб дати читачеві змогу незалежно мислити, по-своєму читати написане й інтерпретувати прочитане зі своєї точки зору, акцентувати увагу на цікавих саме для нього моментах.

За частотою експресивного вживання тире посіло третє місце (32 приклади). Його значний експресивний потенціал ми можемо пояснити його графічними характеристиками. Традиційне використання великої риски як тире переходить у нову площину: довга риска стає маркером проміжку часу й простору, передає послідовність та зв'язність процесу. Саме тому використання тире для оформлення мовленнєвої гри, для виділення елемента тексту або для незвичного пунктуаційного оформлення ефективно забезпечує експресивний ефект.

Досить популярними виявилися такі знаки пунктуації як крапка та знак оклику (відповідно 18 і 16 прикладів). Експресивний ефект у тексті створюється крапкою завдяки виділенню елемента висловлення в окреме речення, яке не вказує на закінчену думку, а зосереджує увагу на змісті виділеного. Також крапка часто використовується для оригінального пунктуаційного оформлення тексту, що спонукає читача до максимально уважного прочитання. Знак оклику часто заміняє репліку персонажа, вказує на ставлення оповідача до сказаного. Значна експресія створюється завдяки поступовому збільшенню кількості знаків оклику, що передає зростання емоційності мовлення. Невисока частота вживання цих пунктуаційних знаків, на нашу думку, зумовлена вузькою сферою їх можливого використання.

Кома, двокрапка та знак питання за частотою вживання займають передостаннє місце (по 7 прикладів). Їхній експресивний потенціал служить для

оригінального графічного оформлення тексту. Кожен з них має свої функції: двокрапка створює ефект поступового розгортання картини, а знак питання заміняє репліки персонажа та передає ставлення до написаного. Непопулярність цих графічних засобів пояснюється міцною традицією їх використання та обмеженою кількістю функцій у тексті.

Випадки вживання багатьох однакових розділових знаків та використання крапки з комою виявилися найменш поширеними у текстах художніх творів (по 4 приклади), що не заперечує їхнього експресивного потенціалу, а свідчить про низький інтерес до них з боку письменників і потенційну можливість розкриття їхніх експресивних можливостей. Загалом експресивний ефект ці знаки пунктуації здійснюють завдяки оригінальному оформленню тексту, що більшою мірою пов'язано з його візуальним сприйняттям; графічна одноманітність з'являється для позначення смислової одноманітності.

Експресивний потенціал пунктуаційних знаків проявляється здебільшого для створення оригінального візуального образу (їх нетрадиційне використання при оформленні тексту, відсутність або надмірна кількість) і рідше для передачі особливостей інтонації чи індивідуального мовлення (схвильоване мовлення, запинання, крик).

Діакритичні знаки, котрі є залишками попередніх етапів формування французької мови, на сьогодні у більшості випадків функціонують для розрізнення омонімів тощо. До діакритичних знаків належать: accent circonflexe (^), accent grave (`), accent aigue (´), tréma (¨), accent plat (˘), tilde (~) cédile (ç). Важливим моментом є те, що діакритичні знаки функціонують лише у поєднанні з літерними знаками. Сучасне писемне мовлення, що реалізується завдяки електронним засобам спілкування, посилює тенденцію до ненормативного використання діакритичних знаків. Проте об'єктом нашого дослідження є додаткові значення, які можуть з'являтися у тексті художнього твору завдяки умисному порушенню правил використання діакритичних знаків.

Питома частка випадків експресивного вживання діакритичних знаків порівняно з іншими нелітерними знаками (інтерлітер, знаків пунктуації тощо) є

дуже малою. Найбільш популярним серед діакритичних знаків виявився циркумфлекс, який часто використовують для передачі акценту:

“ A la table voisine, des jeunes gens, maçons et peintres, tous du bâtiment, séchaient du cidre en parlant haut, surtout un brun, fortement éméché :

« Alors, a'midîî : « Ya un coup fourré ce soir. » Manque de pot. » « Jidîî : « Viens, le temps est clair » y aura d' la lune » ” (A. Lanoux, Quand la mer se retire, 319).

“ Ce Saint-Anne a toujours la spécialité, partout où il passait, de faire prendre les hussards pour des prépuces bouchés à l'émeri. Naturellement, le cuir n'a pas attendu pour répondre :

— T'es p't-êt' jaloux, le suçard bleu, là ? Tu voudrais p't-êt' la baiser aussi ? Mais elle est pas pour toi. Elle est pour Carnaval.

Il parlait avec un accent cul-terreux des plus cons, en ouvrant largement la bouche: « Tu vadrais p't-ât' la bâser âssi ? Mâ al â pas pour toi. Al â pour Carnaval » ” (R. Nimier, Le hussard bleu, 79).

Автор уводить циркумфлекс, щоб чітко вказати на акцент або манеру говоріння персонажа. У першому прикладі для передачі атмосфери у барі, де відбуваються події, автор описує його клієнтів. Залучення графічних засобів для запису вигуків сп'янілого чоловіка до найменших деталей передають його вимову: циркумфлекс над літерою *î* та *îî* кількаразове повторення вказує на збільшену довготу і низький тон звуку. Створюється комічний ефект, коли п'яниці уже важко вимовляти слова. У другому уривку один із персонажів пародіює вимову іншого. Описуючи його манеру говорити широко розкриваючи рот, автор і графічно за допомогою циркумфлекса передає спотворені звуки, які вимовляє іноземець. Такий прийом також додає комічного характеру ситуації і одночасно пояснює причини висміювання.

Циркумфлекс, виконуючи традиційну функцію позначення довготи звуку, може використовуватися і по-новому:

“ Toujours assi au pied du lit, Bruno chantait à pleins poumons :

*Il sont venus, ils sont tous là  
Dès qu'ils ont entendu ce cri  
Elle va mourir laâââa Maâmmaââh...*”

(M. Houellebeck, *Particules élémentaires*, 323).

У наведеному уривку йдеться про те, як юнак сидить на краю ліжка і якомога голосніше співає. У нього щойно померла матір, яка довго хворіла, тому скорбота, смуток і розпач виливаються із середини словами пісні. Останній рядок цієї пісні він заспівав голосніше та мелодійніше за інші, про що свідчить циркумфлекс над літерою *a* та її кількаразове повторення в слові *мама*.

Також циркумфлекс використовують для запису вигуків, наприклад:

“ Ils se remirent leurs pieds, formèrent un cercle en se prenant par la main. À contrecœur Bruno attrapa la main de la pocharde sur sa droite, sur sa gauche celle d'un dégoûtant vieux barbu qui semblait à Cavanna. Concentrée, calme cependant, l'institutrice yogique poussa un « *ôm !* » prolongé. Et c'était reparti, tous se mirent à pousser des « *ôm !* » comme s'ils n'avaient fait que ça toute leur vie”

(M. Houellebeck, *Particules élémentaires*, 138).

У цьому уривку змальовано картину медитації, коли кілька людей утворили коло і починають ритмічно мугикати, щоб увійти в транс. Діакритичний знак над літерою *ô* є спробою автора передати особливий характер цього звуку, який змушує людей відсторонитися від оточуючого світу і зануритись у самого себе. Залучення циркумфлекса для запису вигуку свідчить про винахідливість письменника щодо використання експресивності діакритичних знаків.

Експресивність циркумфлекса є найбільш ваговою з-поміж діакритичних знаків і використовується письменниками для передачі фонетичних особливостей мовлення, щоб збільшити виразність написаного. Поодинокі випадки експресивного вживання діакритичних знаків свідчать про загальномовну тенденцію до нехтування ними, а також і про те, що, на відміну

від інших галузей функціонування писемного мовлення, у художній літературі письменники лише починають розкривати їхній експресивний потенціал.

### **Висновки до другого розділу**

Розкриття експресивних можливостей графемних засобів у художніх творах відзеркалює такі загальномовні тенденції як економія мовних засобів та різноманітні спрощення при фіксації усного мовлення на письмі. Графемні засоби, до яких ми віднесли літерні та нелітерні знаки, є базовим інвентарем для здійснення новаторських задумів письменника.

Результати проведеного нами дослідження доводять, що у забезпеченні експресивності тексту художнього твору на графічному рівні активно використовуються як літерні (великі та малі літери), так і нелітерні (інтерлітери, знаки пунктуації, діакритичні знаки) графічні засоби. Найбільший експресивний ефект досягається у випадку нетрадиційного використання графемних засобів, коли вони не відбивають фонетичного аспекту повідомлення або їхня графічна форма набуває нового змісту.

Кількісне співвідношення випадків експресивного вживання графемних засобів показало (див. діаграму б), що найчастіше для створення експресивного ефекту у тексті використовуються літерні графічні засоби (мала літера 28 % та велика літера 23 % усіх прикладів), наступними за частотністю використання ідуть інтерлітери (апостроф – 17 %, дефіс – 15 %), знаки пунктуації (усі разом становлять 15 % усіх прикладів), найменш вживаними виявились діакритичні знаки (2 %). Експресивне вживання великої літери включає написання окремих слів з великої літери, абрєвіатури, випадки використання окремо взятої великої літери та написання слів усіма великими літерами. Залучення великої літери служить не стільки для фіксації на письмі усного мовлення, скільки для передачі особливої візуальної інформації без фонетичного еквівалента. За допомогою великої літери можна створити образ, призначений для сприйняття очима й швидкого декодування читачем, і складну гру графічними формами, котра потребує від читача активного мислення для її розуміння.

Малі літери французького алфавіту виявляють свій експресивний потенціал завдяки незвичним комбінаціям: повторення літери; літери схожі за звучанням. Вони можуть використовуватися для позначення особливостей розмовного мовлення, фонетичних звуків, індивідуальної вимови, якими характеризується живе спілкування пересічних французів, що додає написаному образності, увиразнює його, створюючи тим самим певний рівень експресії. Тоді як значний експресивний потенціал малої літери розкривається у так званій мовленнєвій грі, коли лише уважно читаючи текст можна розшифрувати авторський задум.

Експресивність дефіса проявляється у написаннях нових слів, для позначення особливостей розмовного мовлення, у написаннях імен персонажів, уточнених назв предметів, явищ та понять, рідко для створення мовленнєвої гри та передачі логічного наголосу, хоча експресивний потенціал цієї інтерлітери тут розкривається з усією повнотою. Дефіс може об'єднувати літери одного слова, слова, речення; при поєднанні літер або складів дефіс відіграє роль паузи, підкреслює чітку вимову, здатен передавати протяжність. Апостроф здатен додавати до змісту написання різноманітні нюанси значення та впливати на його озвучення. Він може позначати невимовні звуки або об'єднувати слова в одне ціле. Експресивний потенціал апострофа використовують для відображення на письмі особливостей вимови та відхилень, які допускає усне розмовне мовлення. Найбільший експресивний ефект створюється апострофом у випадку нетрадиційного написання, де він не відбиває фонетичного аспекту повідомлення, а служить засобом оригінального графічного оформлення. Одночасне використання кількох випадків експресивного вживання апострофа у тексті забезпечує різні ступені експресії.

Експресивний потенціал пунктуаційних знаків слугує у більшості випадків для створення нового графічного поділу тексту (відсутність або надмірна кількість знаків пунктуації), що вказує і на новизну проблематики, і на особливе її бачення автором. Найчастіше письменники експериментують із експресивними можливостями трикрапки. Значна кількість її використання

пояснюється здатністю цього знака замінити більшість знаків пунктуації та значною кількістю додаткових значень, які він додає до написаного. Трикрапка використовується незалежно від позиції у реченні, що свідчить про універсальний характер даного пунктуаційного знаку і пояснює його значний експресивний потенціал. Вона здатна опосередковано передавати схвильоване, емоційне мовлення, роздумування, також використовується як репліка персонажа та при оформленні мовленнєвої гри.

Приклади відсутності пунктуаційних знаків необхідних для оформлення висловлювання або повна відсутність знаків пунктуації у тексті також є часто вживаними. Відмова від знаків пунктуації дає читачеві можливість незалежно мислити, по-своєму читати й інтерпретувати написане. Графічні характеристики тире зумовили його високу експресивність, тому використання тире для оформлення мовленнєвої гри, для виділення елемента тексту або для оригінального пунктуаційного оформлення ефективно забезпечує експресивність. Досить популярними виявились такі знаки пунктуації як крапка, двокрапка, знаки оклику та питання. Експресивні ефекти створюються крапкою завдяки виокремленню елемента висловлення в окреме речення і його логічному наголошенню. Знак оклику та знак питання письменники залучають, щоб замінити репліку персонажа або вказати на ставлення оповідача до ситуації, двокрапка створює ефект поступового розгортання картини. Незначні експресивні можливості цих графічних засобів пояснюються стійкою традицією їх використання та обмеженою кількістю їх функцій у тексті.

Експресивне вживання багатьох однакових розділових знаків та крапки з комою не є частотним у текстах художніх творів. Експресивність художнього тексту ці знаки пунктуації забезпечують завдяки оригінальному оформленню, пов'язаному з візуальним сприйняттям тексту. Одноманітність графічного матеріалу часто вказує на тривіальність, беземоційність або байдужість по відношенню до певної проблеми. Циркумфлекс є найбільш популярним діакритичним знаком, експресивний потенціал якого служить для передачі особливостей звукової сторони мовлення.

### РОЗДІЛ 3

## ПАРАГРАФЕМНІ ЕКСПРЕСИВНІ ЗАСОБИ

У текстах художніх творів письменники оперують переважно графемними засобами, щоб забезпечити експресію у тексті. Однак це жодним чином не характеризує параграфемні засоби як неекспресивні. Іноді ми можемо спостерігати оригінальне розміщення тексту на сторінці або виділення за допомогою шрифту елемента тексту, малюнка чи ілюстрації, якими автор доповнює текст. Такі компоненти повідомлення не залишаються поза увагою і сприяють зростанню інтересу до прочитаного, глибшій інтерпретації виділених елементів та проілюстрованих уривків. Саме вони стали об'єктами досліджень І.Е. Ключанова [70], І.В. Арнольд [4], М.В. Петровського [119] та інших [13; 40; 58; 121; 152; 213]. Параграфемні засоби широко використовуються у сучасній рекламі. Враховуючи результати досліджень графічних стилістичних засобів проведених у цій галузі [80; 83; 86; 100; 123], ми вважаємо цілком доцільним й актуальним визначити особливості їх експресивного вживання на матеріалі сучасних французьких творів. На нашу думку, вони є одними з перших джерел яскравого експерименту з графікою художнього тексту, що з'явилися на початку минулого століття. Ми підтримуємо думку А.О. Корнієнко, яка вважає, що “[...] візуальний образ тексту, концептуально важливий для реалізації процесу породження тексту, зруйновано, і автори працюють над створенням його нового образу. Розвивається новий механізм письма, заснований на поєднанні вербальних та невербальних елементів, які найбільш прямо стосуються зорового сприйняття [...]” [77, с. 123]. У свою чергу, Т.Ф. Сем'ян визначає прийоми візуалізації прозового тексту “як візуально-графічні, функція яких заключається у поєднанні візуального втілення графічного зображення й образної сутності [...]” [131, с. 15]. До цих прийомів учена відносить розміщення тексту у просторі сторінки та шрифтову акциденцію. Однак, щоб охопити увесь масив параграфемних засобів, котрі здатні створювати експресію

у художньому тексті, ми розробили свій підхід. У роботі ми дотримуємося наступної класифікації параграфемних засобів:

- графічні засоби виділення тексту (шрифт, курсив тощо);
- засоби організації тексту на сторінці (інтервал, поля тощо);
- графічні засоби інших семіотичних систем (малюнки, схеми і т. д.).

З огляду на комплексний підхід до класифікації графічних засобів, слід зазначити, що розглядати випадки експресивного вживання параграфемних засобів необхідно лише пов'язуючи їх з графемними компонентами повідомлення, оскільки декодування їх повного значення неможливо проводити окремо. Ж. Фонтаній стверджує, що “[...] сприйняття літературного твору відбувається переважно візуально через читання, а не слухання. Зір здатен виявляти взаємозалежність у тексті між фрагментами, просторами, схемами, малюнками і є домінуючим сенсорним засобом у тілі людини [...]” [206, с. 42–44]. Ми підтримуємо це твердження, адже, на наш погляд, будь-яка графічна зміна тягне за собою зміну смислу написаного. Разом з тим Д. Гартнер стверджує, що “[...] літературний текст як результат уявлень та образних інтенцій автора, можливе джерело інтерпретацій рецептивного створення образів є комплексним знаком, створеним відмінними семіотичними системами [...]” [40, с. 83]. Він наголошує на важливості єдності мовних та немовних засобів при створенні художньої форми. Об'єктивне розуміння смислу (образу) можливе лише шляхом детального аналізу форми тексту, оскільки усе формальне особливо релевантне в плані естетичного впливу. Різні за характером компоненти художнього тексту, взаємно інтерпретуючи та підсилюючи один одного, не можуть розглядатися ізольовано. Експресивний потенціал французької графіки розкривається завдяки особливому авторському синтезу графемних та параграфемних засобів у художніх творах. Письменникам часто вдається поєднати різні за характером параграфемні засоби (додатковий шрифт та значний міжрядковий інтервал тощо), щоб зробити текст твору виразнішим і більш зрозумілим, забезпечити вищий ступінь експресії.

### **3.1. Графічні засоби виділення: додатковий прямий шрифт, курсив, жирний шрифт та підкреслення**

Опираючись на існуючі в сучасній лінгвістиці дослідження шрифту, ми дійшли висновку щодо аспектів його вивчення: 1) як елемент типографського набору (структура шрифту тощо); 2) як засіб впливу на увагу читача [21; 114]. За визначенням з Великої радянської енциклопедії: “[...] шрифт – графічна форма знаків алфавітної системи письма [...]” [243, с. 483]. Отже, в першу чергу, шрифт є засобом для фіксації графічних знаків на письмі. Разом з тим, функції шрифту не обмежуються фіксацією знака на папері. Н.В. Месхішвілі вважає, що “[...] шрифт стає параграфемним елементом, коли його дано на фоні інших шрифтів [...]” [100, с. 6]. Таким чином, діапазон використання шрифту значно розширюється за рахунок одночасної появи у тексті різних його варіантів. Розмаїття використаних у тексті шрифтів надає йому більшої виразності та сприяє виділенню елементів, які не повинні залишитися без уваги читача. Крім того, завдяки своїй рівномірності текстовий набір є ідеальним фоном для різних виділень, тому будь-які зміни розміру, ритму, малюнка, кольору чи насиченості знаків, включення напівжирного написання, курсиву, розрядки тощо сприяють візуальній акцентуації позначеного ними фрагмента тексту. С.І. Стефанов вважає, що “[...] шрифт володіє певною візуальною інформацією і має історично закладені тематичні аналогії [...]” [147, с. 223].

Ми ставимо перед собою завдання дослідити експресивні можливості шрифту як одного із засобів виділення елементів тексту (пунктуаційних або синтаксичних), а також виявити закономірності авторського використання додаткового шрифту в художніх творах сучасної французької літератури. Поза нашою увагою залишаються випадки використання слів або словосполучень оформлених шрифтом, що відрізняється від шрифту основного тексту, таких як заголовки, початок абзацу, власна назва, оскільки їхнє виділення додатковим шрифтом є традиційним і не має експресивного характеру. Цікавими для нашого дослідження є випадки використання додаткового шрифту в тексті для надання окремим його елементам особливих змістових відтінків.

Під *додатковим шрифтом* ми розуміємо *шрифт, що відрізняється від шрифту основного тексту за своїми типографічними показниками (малюнком, гарнітурою, кеглем) і служить для виділення окремих елементів тексту.*

Результати проведеного нами дослідження свідчать, що додатковий шрифт виділяє окреме слово, словосполучення, речення. Реалізуючи свій експресивний потенціал, він здатен підкреслювати значення виділеного ним елемента та детально передавати візуальні образи [13, с. 71–86]. Додатковий шрифт використовується як контраст до основного шрифту тексту у наступних випадках:

– *для підкреслення емоційності мовлення:*

“Son regard est à la fois angoissé et provocateur : l’intensité lui a toujours fait mal. J’ai envie de hurler NON, mais il est trop tard déjà, je sais que ma vie va basculer ” (B. Groult, *Le féminin pluriel*, 10).

“Écoutez, docteur, tout le monde sait que vous êtes patriote, mais calmez-vous ! Docteur ! DOCTEUR ! ” (R. Gary, *La danse de Genris Cohn*, 63).

У запропонованих прикладах додатковий шрифт вказує на певним чином підвищений тон вимови слів. У першому уривку додатковим шрифтом виділено крик розпачу героїні, яка подумки опирається наміру чоловіка залишити її. Наступний приклад ілюструє саме підвищений тон звертання: комісар поліції обговорює подробиці масового убивства з лікарем, котрий переводить розмову на якісь нісенітниці про патріотизм. Щоб зупинити істерику, комісар уже з криком звертається до шокованого чоловіка. Виділені слова супроводжуються засобами, які вказують на емоційне напруження персонажа: у першому випадку це слово *hurler* – “вити, репетувати, горлати”, у другому – знак оклику (!), який кілька разів з’являється у тексті.

– *для відтворення побаченого:*

“Émerveillée, Zazie mit quelque temps à s’apercevoir que, non loin d’elle, une œuvre de ferronnerie baroque plantée sur le trottoir se complétait de l’inscription MÉTRO ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 44).

“ Des signes de cette lutte, on en trouve un peu partout dans le passage, soit qu’on interroge les gens, soit qu’on lise les annonces aux devantures. Chez le marchand de timbres-poste qui fait suite au Petit Grillon, et où mélancoliquement deux papiers successifs, l’un au dessus de l’autre, racontent succinctement une brève histoire :

FERMÉ POUR CAUSE  
DE MALADIE

et plus bas :

FERMÉ POUR CAUSE  
DE DÉCÈS ”

(L. Aragon, *Le paysan de Paris*, 36).

Письменники зробили спробу передати побачені персонажами написи, які у тексті виділено за допомогою іншого шрифту. В першому випадку це слово *Метро*, воно символізує заповітну мрію дівчинки відвідати метрополітен. Особливий вигляд напису передає її зачарування ним та передчуття здійснення мрії. У наступному прикладі головний герой, блукаючи вуличками повоєнного Парижа, оповідає побачене. Йому на очі потрапляють оголошення про хворобу і смерть продавця поштових марок, усе це посилює сумний та меланхолічний настрій твору. Щоб бути максимально реалістичним, автор розмістив ці оголошення на сторінці саме так, як мав би їх уявити читач, врахувавши фактор простору. Такі прийоми сприяють точному відтворенню в уяві читача візуального образу задуманого письменником, збільшують виражальну силу написаного і забезпечують значну експресивність тексту.

– для виділення проблематики твору:

“Le programme fasciste et nazi, lui, consistait bien à tenter d’éliminer définitivement la question. Même obsession, au fond, chez les communistes, avec leurs propres soutiens occultistes ou ésotériques débouchant sur la brutalité scientiste. Psychose universelle. Un seul dieu forcené, donc : M O R T” (Ph. Sollers, *Secret*, 176).

Tous les termes que je choisis pour penser sont pour moi des TERMES au sens propre du mot, de véritables terminaisons, des aboutissants de mes mentales, de tous les états que j'ai fait subir à ma pensée. Je suis vraiment LOCALISÉ par mes termes, et si je dis que je suis LOCALISÉ par mes termes, c'est que je ne les reconnais pas comme valables dans ma pensée (A. Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, 102).

Ці приклади ілюструють, що шрифт може бути альтернативним або додатковим засобом виділення разом з пунктуаційними знаками (як у першому прикладі) чи з курсивом. У першому уривку виділено слово *смерть*. Саме над цим явищем розмірковує оповідач. Його турбує парадоксальність речей: чому насаджування нових релігійних чи політичних ідей неодмінно тягне за собою людські жертви. Смерть та можливість відбирати життя дає змогу його контролювати. Далі показано зосередженість письменника на своїх думках та словах, якими він їх виражає. Його думка обмежується словами, а значить вони не є в змозі передати усю широту його мислення. Виділений елемент тексту привертає увагу читача і показує йому, на чому саме хотів наголосити автор. У цих випадках експресивність шрифту проявляється з усією повнотою, оскільки сприяє максимальному розумінню ходу думок письменника.

– для створення оригінального графічного образу:

“ Puis il commençait à écrire l'histoire :

ESTHER. ESTHER EST ARRIVÉE EN AFRIQUE 1948.

ELLE SAUTE SUR LE QUAI ET ELLE MARCHE DANS LA FORÊT.

C'était bien, d'écrire cette histoire, enfermé dans la cabine, sans bruit, avec la lumière de la veilleuse et la chaleur du soleil qui montait au-dessus de la coque du navire immobile.

LE BATEAU S'APPELLE NIGER. IL REMONTE LE FLEUVE PENDANT DES JOURS ”

(J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, 49).

У наведеному уривку оригінальність графічного оформлення полягає у спробі автора показати різні плани оповіді, що розгортаються у творі, за допомогою різних шрифтів. Мова йде про хлопчика-підлітка, який подорожує з мамою до Африки. Його батько чекає на них у маленькому містечку Оніча.

Фінтана турбують суперечливі переживання: він хоче і залишитись, і спробувати нове життя. Під час тривалої подорожі на кораблі, щоб заспокоїти себе, хлопчик пише історію їхньої подорожі. Слова хлопчика оформлено іншим шрифтом, що вирізняє їх на тлі тексту і вказує на мрійливе світосприйняття підлітка. Це забезпечує значну експресивність написаного, вказує на особливий зміст виділеного тексту.

“LORSQUE Édouard retomba mort, un vide se fit en elle, un long frisson la parcourut, qui l'éleva comme un ange. Ses seins nus se dressaient dans une église de rêve où le sentiment de l'irréparable l'épuisait. Debout, auprès du mort, absente, au-dessus d'elle-même, en une extase lente, atterrée. Elle se sut désespérée mais elle se jouait de son désespoir. Édouard en mourant l'avait suppliée de se mettre nue.

Elle n'avait pu le faire à temps ! Elle était là, échevelée : seule sa poitrine avait jailli de la robe arrachée.

MARIE RESTE SEULE  
AVEC ÉDOUARD MORT”

(G. Bataille, Madame Edwarda. Le mort. Histoire d'œil, 41).

Оповідання “Смерть” Ж. Батая складається із 28 фрагментів, схожих за графічною структурою. У даному уривку використання додаткового шрифту слугує певним “графічним обрамленням”, оскільки текст починається і закінчується словами оформленими цим шрифтом. Перше слово *lorsque* – “в той час коли” вводить опис сцени, коли жінка убиває чоловіка, описується її емоційний розбурханий стан та зовнішній оголений вигляд. Заклучна частина відділена від основного тексту значним інтервалом і розміщена, на відміну від нього, по центру сторінки, вона є ніби підсумовує події. Навіть прочитавши лише ці підсумки внизу сторінки, стає зрозумілим як саме розвивались події в оповіданні. Одночасне поєднання додаткового шрифту, збільшеного міжрядкового проміжку, розміщення посередині сторінки по-особливому

концентрує увагу читача на виділеній частині тексту, яка є водночас і підсумком описаної вище картини, створює високий рівень експресивності написаного.

Додатковий шрифт є ефективним параграфемним засобом для збільшення експресивності тексту. Його використання дає автору змогу передати на письмі візуальний образ, особливості звучання та нові відтінки значення виділеного елемента. Важливо додати, що експресивність написаного зростає, коли поєднуються кілька випадків експресивного вживання графічних одиниць.

Одним із найбільш розповсюджених різновидів шрифту є курсив. За визначенням з О.С. Ахманової курсив це: “[...] малюнок типографського шрифту, близький до рукописного, котрий використовується для виділення частини тексту з решти тексту, набраного прямим шрифтом [...]” [242, с. 212]. Проблемою курсиву як графічного стилістичного засобу займався М.В. Петровський. Учений дійшов висновку, що шрифтове варіювання взагалі, і використання курсиву зокрема, може служити для передачі особливостей інтонації (у діалогічному мовленні) або для логічного виділення необхідного елемента тексту, відповідно до чого він виділив різні види курсивних акцентів. Ми погоджуємося з думкою М.В. Петровського про другорядний статус курсиву порівняно з іншими графічними засобами виділення (пунктуаційними знаками, великими літерами). Хоча, функціонуючи поряд у художньому тексті, разом вони виразніше реалізують задум автора.

Поза нашою увагою залишаються випадки використання курсиву для виділення таких елементів тексту як заголовки, цитата, текст листа чи пісні, іншомовні слова, назви газет, журналів, різноманітних закладів тощо. Однак і у перелічених випадках курсив може бути використаний для створення експресії у художньому тексті завдяки фантазії автора [13, с. 71–86]. Після опрацювання матеріалу дослідження нами було з’ясовано, що експресивний потенціал курсиву найчастіше використовується для передачі візуальних образів, різноманітних звукових відтінків живого мовлення, для оригінального

оформлення елементів тексту з метою їхнього виділення та наголошення, наприклад:

— для передачі особливостей вимови:

“ Ça doit venir du 3<sup>e</sup> escadron car ils adorent cette chanson. Il y a d’abord un récitant qui déclame avec emphase :

— *Un sous-officier des hussards la demande en mariage !*

Une voix grasse, avinée, lui répond :

— *Ah, nom de Dieu !* ” (R. Nimier, *Le hussard bleu*, 315)

“ Et, chaque fois que Maigret racontait l’histoire, il concluait par un ironique :

— *C’est tout ?* ” (G. Simenon, *Maigret et l’inspecteur malgracieux*, 139).

Курсив у даних прикладах служить додатковим показником особливого тону вимови слів. Щоб читач правильно зрозумів задум автора, оформлені курсивом репліки супроводжуються відповідними лексичними одиницями. Саме лексичні одиниці розтлумачують особливості інтонації персонажа, а курсив додатково виділяє слова, вимовлені з іронією чи пафосом. Так, у першому випадку, солдат з дівчиною стоять перед відчиненим вікном і чують дикі співи групи солдат, що крокують по вулиці. Уривки слів пісні виділено курсивом і, хоча вони не римуються, однак зрозуміло, що це особливі репліки. У наступному – курсив підкреслює іронічний тон комісара Мегре, який веде розмову з жінкою-підозрюваною. Особливий тон слів вказує на сумніви слідчого щодо її вини у вбивстві. Поєднання одиниць лексичного і графічного рівнів ефективно забезпечує виразність сказаного.

Також цей шрифт часто використовується для передачі підвищеного тону, наприклад:

“ — Mac Leod et sa clique sont allés pêcher ce matin, dit-il d’un ton presque dramatique. Je les ai vus revenir. Ils avaient des *masses* de poissons !

Sa voix sur *masses* monta tout d’un coup sur une note trop élevée qui fit fausset. Jones rougit. Il n’aimait pas quand sa voix lui jouait des tours ” (R. Merle, *L’île*, 309).

“Là, la situation n’avait pas changé ; les cadavres étaient seulement plus nombreux. Puig arrivait cette fois par le paseo de Gracia, dont l’hôtel Colon fait le coin. Un haut-parleur criait :

*L’aviation du Prat a rejoint les défenseurs des libertés populaires ”*  
(A. Malraux, L’espoire, 33).

Зазвичай високий тон вимови того чи іншого слова на письмі передається за допомогою знаку оклику в кінці речення. У даному випадку курсив служить додатковим до пунктуаційних знаків засобом передачі підвищеного тону вимови. Поєднання курсиву з лексичними одиницями робить сприйняття тексту швидким та простим. У першому прикладі чоловік захоплений великою кількістю виловленої його суперниками риби. Автор описує манеру вимови слова *masses*, аби підкреслити усю гіркоту ситуації. Перебуваючи на безлюдному острові, команда одного корабля розділилася на два ворожі табори, які намагаються поділити усе, що можуть: землю, воду, їжу. В наступному прикладі виділені курсивом слова, що лунають з гучномовця, на перший погляд передають лише висоту звуку. Але одночасно курсив підкреслює і додатковий зміст фрази, в якій сказано, що авіація підтримує захисників народних свобод. Для людей, що живуть у революційній Іспанії і ведуть визвольну боротьбу проти фашизму, такі слова вселяють надію на порятунок і додають сил та наснаги для подальшого опору.

– для створення певного візуального образу:

“ Le lendemain dimanche, dans l’après-midi, je me rendis avec une hâte presque joyeuse aux Sablonnières. A la porte, un écriteau fixé avec des épingles arrêta le geste que je faisais déjà :

*Prière de ne pas sonner ”*

(Alain-Fournier, Le grand Meaulnes, 245).

“ La chambre de Bérange ère était située dans l’aile d’une haute villa d’un étourdissant gothique 1880. Un écriteau à demi éfacé portait, au-dessus du perron :

*Pensions de la famille**Les Embruns ”*(A. Lanoux, *Quand la mer se retire*, 187).

У цих прикладах письменники використовують курсив для виділення на тлі тексту написів на табличках. Поєднання напису курсивом зі збільшеним інтервалом та розміщенням тексту по центру відразу є спробою автора показати читачеві світ очима персонажа. Застосований прийом уточнює, що даний напис візуально не зливається з оточуючим середовищем і носить особливе значення для описуваної ситуації. Завдяки одночасному залученню різних параграфемних засобів разом із курсивом рівень виразності тексту зростає.

— *для створення оригінального графічного оформлення тексту:*

“ Maubert agitait un fusil. Cécile était échevelée et furieuse. Terrier griffona quelque chose et le tendit à Maubert. Celui-ci hésita à prendre le bout de papier.

— Il est aphone, dit Anne.

*Marre qu'on me pompe l'air*, disait le bout de papier que tenait Maubert. *Neutralisé Cécile pour vous rappeler que je suis dangereux. Fait une promenade tranquille, c'est tout.*

— T'as perdu ta langue ?

Terrier hochait la tête.

— Il est aphone, répéta Anne.

*Désormais je communiquerai par écrit*, écrivit Terrier qui déchira encore et tendit le bout de papier.

— T'es dingue. T'es vraiment dingue, mon pote, dit Maubert.

— Il a un accès nerveux, affirma Anne.

*Maintenant foutez la paix*, déclara Terrier par écrit ”

(J.-P. Manchette, *La position du tireur couché*, 131).

Даний приклад є яскравою ілюстрацією того, наскільки повно розкривається експресивний потенціал курсиву завдяки авторській винахідливості. Письменник виділив курсивом репліки персонажа, який не вимовляє їх, а пише на папері. Один із персонажів, що втратив голос, по-своєму

вступає у діалог. Порушуючи правила пунктуаційного оформлення діалогу та відмовляючись від використання тире для введення репліки, автор позначає курсивом слова, які в реальності не вимовляються. Такий прийом забезпечив високий рівень експресивності написаного, оскільки читач розуміє і бачить особливий характер описуваної ситуації.

– як додатковий до стилістичних засіб виділення:

“ Enregistrer et classer, c’est bien ; savoir pourquoi est une autre affaire. L’habitant du futur, bourré de cassettes ou de disques, aura de plus en plus tendance à penser : tel ou tel document, film, concert, opéra, débat, je *pourrais* le voir, je *pourrais* l’entendre, mais comme je *pourrais*, précisément je ne le fais pas, sauf si j’y suis obligé, et alors à toute allure. *Je pourrais*, signifie : je ne veux pas, je n’ai plus à vouloir, si je voulais je *pourrais*, c’est là, empilé, chez moi, ou bien, de façon beaucoup plus massive, dans l’une ou l’autre centrale, là où on peut garantir mon *je pourrais*. La seule question exclue est celle-ci : *pourrais-je vouloir ?* ” (Ph. Sollers, Secret, 197).

У наведеному уривку курсив використано як додатковий графічний засіб разом з повтором. Автор уміло наклав курсивний шрифт на синтаксичну структуру речення, завдяки чому виділені елементи набули експресивного характеру. Письменник багато разів повторює виділене курсивом слово *pourrais* – “міг би”, а потім речення *je pourrais* – “я зміг би”, щоб вказати читачеві на глибокий внутрішній прихований зміст виділеного елемента. Розмірковуючи над можливостями людини в майбутньому мати доступ до усієї можливої інформації, оповідач ставить під сумнів бажання людини ознайомитись з нею. Поступово він приходить до висновку, що нереалізовані можливості ставлять під сумнів існування бажання. Чи зможе людина майбутнього чогось хотіти чи стане запрограмованою істотою без інтересів та бажань. Виділені курсивом слова допомагають зосередити читача на пошуку підтексту в словах автора.

– для виділення авторської думки:

“ — *La route de Paris s'ouvre. C'est la Victoire. A quel prix, hélas !... Les noms des héros restent pour jamais écrits dans nos cœurs comme ils sont écrits pour jamais dans l'histoire.* Les noms des héros sont écrits, oui ! Sur les tombes. Quand on les a retrouvés, les héros ! Cependant, Abel lutte contre son émotion, à cause des traîtres petits mots : *dans nos cœurs.* Des mots ! *Words. Words.* Bouffonnerie et pourriture !

— *Visitez pieusement ce musée et les grands cimetières. Qu'ils vous rappellent le prix de la liberté* ” (A. Lanoux, Quand la mer se retire, 19).

Текст твору є певною мірою віддзеркаленням світогляду та думок автора. Виділені репліки одного з персонажів ніби виражають особисту позицію письменника щодо піднятої на розгляд проблеми. У запропонованих репліках персонажа – охоронця музею, який з гіркотою констатує страшну ціну перемоги у антифашистській боротьбі, курсив служить засобом виділення авторської думки і водночас підкреслює одну з основних тем твору, що ефективно сприяє розумінню особистої життєвої позиції письменника і проблематики роману взагалі.

– для виділення логічним наголосом:

“ L'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux. Dans cet état, les contradictions de l'être apparaissent comme *réellement* essentielles à l'être ” (L. Aragon, Le paysan de Paris, 250).

“ Les nègres sont très fièrs, Moshelé, m'avait-il expliqué. Seulement, avec leur peau noire, on voit tout de suite qu'ils sont *différents*. Alors, évidemment, les autres, ceux qui savent bien qu'ils sont des hommes à part entière, se sentent insultés, humiliés et envieux, et ils tuent parfois un noir pour forcer les autres à capituler et à accepter la fraternité, les obliger à devenir des hommes à part entière ” (R. Gary, La danse de Genris Cohn, 305).

У наведених прикладах курсив як графічний засіб виділення служить для позначення у тексті слова, що є найбільш важливим з точки зору автора. Письменник не лише ставить логічний наголос за допомогою курсиву, але й

пропонує читачеві своє розуміння змісту виділеного слова, щоб повторно спрямувати читача на переосмислення його значення. Так у першому прикладі автор констатує, що кохання це суміш реального і чогось чудесного, але саме ця суперечлива суміш є основою буття. Слово *réellement* – “справді” виділене курсивом лише підкреслює неспростовну логіку умовиводів письменника. А в наступному прикладі виділений прикметник *différents* – “інший, відмінний” автор наповнює новим смислом і пояснює читачеві у чому полягає різниця між білошкірою людиною та негром. Таким чином виділені курсивом слова відіграють певну роль у сприйнятті тексту і допомагають правильно зрозуміти хід думок автора.

– як засіб виділення для створення мовленнєвої гри:

	LE PROFESSEUR
Sept et un ?	
	L'ÉLÈVE
Huit.	
	LE PROFESSEUR
Sept et un ?	
	L'ÉLÈVE
Huit... <i>bis</i> .	
	LE PROFESSEUR
Très bonne réponse. Sept et un ?	
	L'ÉLÈVE
Huit... <i>ter</i> .	
	LE PROFESSEUR
Parfait. Excellent. Sept et un ?	
	L'ÉLÈVE
Huit... <i>quater</i> . Et parfois neuf.	
	LE PROFESSEUR
Magnifique. Vous êtes magnifique. Vous êtes exquise. Je vous félicite chaleureusement, Mademoiselle... (E. Ionesco, <i>Cantatrice chauve</i> . La leçon, 101)	

Цей приклад взято з п'єси “Урок” Е. Іонеско, котрий є представником “театру абсурду” французької літератури ХХ століття. Письменник використовує курсив для створення мовленнєвої гри. Автор виділяє курсивом латинські слова *bis*, *ter*, *quater* й акцентує їх. Ці слова щоразу підкреслюють впевненість учениці у правильності та логічності своєї відповіді. Але поставлене кілька разів одне й теж саме запитання провокує її невпевненість у

попередніх відповідях та доводить абсурдність будь-якої логіки у пошуку розв'язання найпростішого рівняння. Перенесення ситуації до масштабу життя людини показує, що вона, незважаючи на вміння логічно мислити, схильна до навіювання навіть у тих випадках, коли воно є цілковито абсурдним. Таким чином, виділення курсивом латинських слів відіграє свою роль у забезпеченні експресивності написаного.

Також ми виявили випадки використання курсиву для виділення різних слів чи словосполучень, що з'являються час від часу впродовж усього тексту.

“ Le patron de l'hôtel, un Auvergnat, les examinait toutes en hochant la tête.

— Ce n'est pas que je l'aie beaucoup vu, mais ce n'était pas un *type comme ça...* ” (G. Simenon, *Maigret et l'inspecteur malgracieux*, 158).

“ Témoignage de la fille d'étage.

— Je n'ai jamais eu l'occasion de le rencontrer, car je ne faisais sa chambre qu'au milieu de la matinée, après le 42 et 43, mais je peux vous dire que *cela sentait le célibataire* ” (G. Simenon, *Maigret et l'inspecteur malgracieux*, 159).

“Mais ce n'était pas à tout cela que Maigret avait pensé dans son lit. Il pensait à l'assassiné.

— *Il s'habille, il mange, il met son chapeau et il sort... Il se dirige vers le métro du boulevard des Batignolles...* ” (G. Simenon, *Maigret et l'inspecteur malgracieux*, 159).

У детективному романі Ж. Сіменон використовує виділення курсивом, щоб протягом усієї розповіді зосереджувати увагу читача на елементах портрету злочинця. Слова виділені курсивом, як складові мозаїки, в кінцевому результаті зведені в єдине ціле відтворюють завершену картину. Для жанру цього твору виділення курсивом є авторською підказкою, натяком, що активізує міркування читача. Отримуючи щоразу певні ознаки зовнішності, поведінки та дій злочинця, читач здатен аналізувати інформацію і тим самим брати так би мовити активну участь у його пошуках. Цей спосіб використання курсиву є дієвим засобом привернення уваги до важливих, на думку автора, фрагментів тексту [3; 10; 120].

Підсумовуючи сказане вище, слід зазначити, що експресивний потенціал курсиву найбільш яскраво проявляється у поєднанні з іншими експресивними засобами. Авторські експерименти з використанням курсиву лише сприяють збільшенню виразності письмового тексту.

На увагу заслуговують й такі засоби виділення як підкреслення та жирний шрифт. Результати аналізу фактологічного матеріалу свідчать, що випадки експресивного вживання названих параграфемних засобів не є розповсюдженими у текстах сучасної французької літератури. З нашої точки зору, низька популярність пояснюється їх основною функцією у художньому тексті, а саме виділення заголовка, назви глави тощо. Нами було знайдено кілька прикладів вживання цих засобів у художніх текстах, коли завдяки їхній присутності створюється певний експресивний ефект:

“ J’ai commencé d’écrire mon agenda tous les soirs, en majuscules et souligné: RIEN ” (A. Ernaux, L’événement, 17).

“ C’était la première fois depuis que je me savais enceinte. Rien n’empêchait donc un sexe de se tendre et de s’ouvrir, même quand il y avait déjà dans le ventre un embryon qui recevrait sans broncher une giclée de sperme inconnu. Dans l’agenda, « Dansé avec un garçon romantique, mais je n’ai pas pu faire quoi que ce soit » ” (A. Ernaux, L’événement, 49).

У першому прикладі героїня, пишучи щоденник, зазначає, що її слова написано великими літерами та підкреслено рисою. Автор відразу візуалізує написане, поєднуючи додатковий шрифт та підкреслення. Після прочитання тексту читач бачить перед собою конкретну картинку задану автором. Проте графічне виділення є додатковим засобом передачі емоційного стану героїні – дівчина-студентка щовечора починала писати свій щоденник, але так і не змогла нічого написати, крім єдиного слова – RIEN – “нічого”. В її житті не було ніяких важливих подій, воно було спокійне і раптом дівчина дізнається про вагітність. Приймавши рішення позбавитися дитини, героїня ніяк не може наважитися зробити цей крок. Підкреслене словосполучення *я не змогла* вказує на нерішучість та невпевненість у правильності рішення, на постійні докори

сумління. Таким чином, використання підкреслення певною мірою увиразнює текст, опосередковано звертаючи увагу на емоційний стан персонажа.

Як і курсив, жирний шрифт вказує на особисту думку автора, висловлену оповідачем, наприклад:

“ «Assume la responsabilité de vos actes, parce que fuir de la police est comme autruche cacher !» Ah ah ! Comme moi, la police voyait tout ! Ou bien dit autrement : **Le monde pour moi était une énorme autruche cachée !**” (O. Rolin, L'invention du monde, 53).

Оповідач, сидячи у перукарні, читає у газеті свого сусіда заголовок написаний великими літерами. Злочинець, який втікає від поліції, схожий на страуса, що сховав голову в пісок. Таке порівняння викликає в оповідача свої асоціації: для нього увесь світ – це величезний страус, що “сховався”. За допомогою цієї алегорії показано страх нашого суспільства прийняти реальність такою якою вона є. Однак для верхівки тактика непомічання є більш вигідною, тоді як решта людей залишаються в реальних умовах, наскільки складними вони не були б. Жирний шрифт, яким виділене трансформоване гасло, вказує на те, що устами оповідача говорить сам автор.

Текст художнього твору є необмеженим простором для авторської фантазії та втілення різноманітних експериментів із графічними засобами виділення: додатковим шрифтом, курсивом, жирним шрифтом та підкресленням. З огляду на розмаїття випадків експресивного вживання першість серед параграфемних засобів виділення належить курсиву. Передача на письмі побаченого, емоційно забарвленої вимови, оригінальні авторські рішення щодо оформлення тексту вдало реалізуються за допомогою поєднання курсиву з різними експресивними засобами. Популярність цього виду шрифту можна пояснити широкою сферою його використання поза межами художньої літератури. Додатковий прямий шрифт займає друге місце відповідно до кількості випадків експресивного вживання; його часто використовують як альтернативний курсиву засіб виділення. За допомогою додаткового прямого шрифту можна передати візуальні образи й особливості вимови на письмі, а

також створити оригінальне графічне оформлення тексту, підкреслити нове бачення змісту слів. Жирний шрифт та підкреслення зустрічаються у текстах художніх творів найменше і використовуються у більшості випадків для логічного наголошення. Іноді вони допомагають передати й різні значеннєві та візуальні нюанси написаного. Низький показник використання підкреслення та жирного шрифту як засобів створення експресії пояснюється їх обмеженим функціонуванням у художніх текстах, оскільки здебільшого ці різновиди шрифту служать для виділення заголовка, назви глави тощо.

### **3.2. Засоби організації тексту на сторінці: прогалина, міжрядковий інтервал, абзац, поля, фігурне розміщення тексту**

Засоби, що не мають графічної форми, займають важливе місце при вивченні експресивного потенціалу графічних засобів, оскільки вони є невід'ємним елементом просторової організації тексту на сторінці. До них ми відносимо різноманітні види незаповнених проміжків, котрі служать для поділу писемного тексту. Специфічна організація простору віддзеркалюється і на окремій сторінці, В.М. Топоров вважає, що “[...] можливість візуального сприйняття сторінки виступає еквівалентом реального простору [...]” [154, с. 227]. А.П. Квятковский, на основі поезії, визначає “[...] графічну форму як оформлення тексту такими поліграфічними засобами, котрі надають йому зорову виразність та допомагають процесу сприйняття [...]” [69, с. 92]. На думку дослідника, прикладом графічної форми є друк віршів у колонку, по строфам, з виділенням коротких та довгих рядків, поділ поетичного твору на абзаци та глави, виділення діалогу тощо. Ми вважаємо за необхідне розвинути думку вченого і дослідити експресивний потенціал таких засобів на матеріалі прозового тексту. До них ми віднесли засоби організації тексту на сторінці: прогалину (відстань між словами), інтервал (відстань між рядками), поля, абзац та фігурне розміщення тексту на сторінці.

Прогалина відіграє свою роль у забезпеченні експресивності тексту за рахунок значного збільшення свого розміру або завдяки її відсутності між

словами. Ю.О. Марічік пише, що “[...] прогалини і пусті проміжки у тексті залишають місце для відсутнього, непоказаного кінокадру [...]” [98, с. 15]. Прогалина є нелише знаком паузи, мовчання, але й маркером певної ситуації та визначеного стану персонажа, функціонуючи у тексті як повноцінний лінгвістичний знак [189, с. 3; 77, с. 241]. Письменники використовують відсутність прогалини для передачі особливостей розмовного мовлення, коли фактично слова зливаються одне з одним.

— Jm'en fous. N'empêche que c'est à moi que ça arrive, moi qu'étais si heureuse, si contente et tout de m'aller voiturer dans Imétro (R. Queneau, Zazie dans le métro, 13). (підкреслення наше – Х.Т.)

У запропонованому прикладі показано як автор умисно порушує правила орфографії і використовує відсутність прогалини, щоб більш реалістично передати швидкість, темп розмовного мовлення, в якому завжди присутні елементи спрощення. Крім того, подібна манера висловлюватись вказує і на рівень освіченості та емоційний стан мовця – у даному випадку це дівчинка-підліток. Вона роздратована і обурена, бо саме в день її приїзду до Парижа, коли вона хотіла покататись на метро, його закрили у зв'язку зі страйком. Певною мірою емоційний стан дівчинки відчувається і у її вимові, особливості якої автор фіксує на письмі.

Відсутність прогалини між словами вказує також і на необхідність розуміння об'єднаних слів як єдиного цілісного поняття. Наприклад:

“ Car ce qu'il y a remarquable c'est qu'une fois placé le Moi Je ils répètent mot pour mot ce qu'ils ont piqué à l'extérieur, contenu, syntaxe et vocabulaire. Tout ce qu'ils ont à eux c'est MoiJe, le reste est pur reflet. C'est dans le MoiJe qu'est tout apport original, toute la charge émotionnelle ” (Ch. Rochefort, Les stances à Sophie, 120). (підкреслення наше – Х.Т.)

Даний уривок ілюструє як за допомогою злиття двох займенників *moi* та *je*, які в українській мові передають один особовий займенник *я*, авторка намагається передати поняття цілісності особистості, нерозривну єдність внутрішнього світу *moi* та зовнішньої поведінки *je*. Завдяки відсутності

прогалини між цими займенниками відбувається їх об'єднання в єдине поняття. Цей прийом підкреслює, що героїня перебуває у безперервному пошуку самої себе, вона прагне жити в гармонії з собою. Експресія створена появою нового поняття є значною, оскільки свідчить і про майстерність автора, і про глибоке бачення проблеми суті існування людини.

“ Il se mit à chantonner un refrain obscène, puis, les prouesses des trois orfèvres achevées, il sifflota, pas trop fort pour ne pas réveiller la petite, quelques sonneries de l'ancien temps telles que l'extinction des feux, le salut au drapeau, caporal conconcon, etc.” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 26). (підкреслення наше – Х.Т.)

“Quelques jets aquagazeux dirigés sur leur tronche par l'élément féminin et brancardier les remirent en situation ” (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 180). (підкреслення наше – Х.Т.)

Словоскладання є поширеним способом словотвору, який передбачає цілісне написання (або через дефіс). Відсутність прогалини після слова *con* – “дурний, безглуздий”, який письменник повторює три рази, вказує на високий ступінь незадовільної характеристики персонажа. Розуміння змісту такого складного прикметника не вимагає від читача багато зусиль, але привертає увагу оригінальністю. В другому прикладі новоутворене слово *aquagazeux* відразу нагадує знайоме словосполучення *eau gazeuse*, однак відбивається у пам'яті як вдалий його заміник. Авторські неологізми додають стилю письма рис оригінальності, а тексту – експресивності.

“ Nathanaël, il y a d'admirables préparatifs au sommeil ; il y a d'admirables réveils ; mais il n'y a pas d'admirables someils, et n'aime le rêve que tant que je le crois réalité. Car le plus beau sommeil ne vaut pas

le moment où l'on se réveille. ” (A. Gide, *Les nourritures terrestres*, 124)

У наведеному прикладі останнє речення має оригінальну графічну форму: його кінцева частина відділена від решти значною прогалиною. Оповідач розмірковує над явищами *сну* та *пробудження*, аналізуючи їхню природу. Витративши певний час на остаточне міркування (що позначено незаповненим

проміжком), він робить висновок, що момент пробудження є найціннішим. Збільшена прогалина вказує на німе роздумування, за яким слідує мудрий висновок. Такий прийом додає сказаному більшій вагомості, серйозності й підкреслює правильність та логічність умовиводу.

Збільшена прогалина між словами як і її відсутність допомагають письменникам передати різні відтінки значення і забезпечити тим самим експресивність та виразність написаного.

Результати проведених досліджень свідчать, що експресивність тексту зростає завдяки збільшенню міжрядкового інтервалу, зокрема збільшенню інтервалу між абзацами [70; 80; 83; 100]. В оповіданні Ж. Батая “Мадам Едварда” зустрічаємо значні проміжки між рядками (див. додаток 3). Події відбуваються у борделі, де головний герой за хвилину повинен піднятися разом з мадам. Письменник використав незаповнений простір на сторінці, щоб опосередковано вказати певний проміжок часу, який витрачає герой на інтимні стосунки з жінкою. Рядки крапок, які починають наступну сторінку, наштовхують на думку про перебіг подій. Оповідач графічно позначає їх, кодує інформацію, але вимовити вголос, розповісти про те, що відбувалось між ним та розпусною мадам, він не наважується, лише натякає. Автор утретє вказує на невимовну грішну тілесну насолоду, починаючи наступну главу з трьох рядків крапок. Про повернення до реальності свідчать слова персонажа, що обривають крапки, вони описують обстановку в кімнаті, де опинився чоловік: незліченна кількість маленьких дзеркал інкрустованих в стіни, стелю та навіть у люстру відбивали картину парування. У даному випадку значний міжрядковий проміжок є додатковим елементом експресії, котра сприяє загостренню уваги на аспекті інтимного життя людини, яке іноді до потворності переплетене з тваринними інстинктами. Оригінальність графічного оформлення описуваної ситуації вказує і на високу майстерність та винахідливість автора.

В уривку роману К. Рошфор “Станси для Софі” (див. додаток 4) збільшений інтервал використано з іншою метою. Тут авторка виокремлює питальне речення *Où je vais ?* – “куди я йду?” від загального тексту значними

інтервалами, що відразу привертає увагу до нього. Це питальне речення є одним з питань, на які намагається дати відповідь героїня твору. Вона вийшла заміж і стала заручницею буржуазних стереотипів. Згодом до неї приходить розуміння того, що вона не створена жити в буржуазній сім'ї та бути обмеженою рамками пристойності. Селін дратує чоловіка своєю неадекватною поведінкою, яка символізує боротьбу за свободу. Вона усвідомлює, що її дії йдуть в розріз з тим, чого від неї чекають, але до чого це призведе, вона ще не знає. Це питання є завершенням зав'язки і разом з тим вказує на подальше розгортання подій у романі. Прийом виокремлення елемента тексту за допомогою збільшеного міжрядкового інтервалу сприяє увиразненню написаного та з іншого боку може позначати внутрішнє замислення героїні. Отже, збільшений інтервал допомагає відразу зосередитись на головній проблематиці твору [31, с. 28–29].

Найбільш поширеними є збільшені міжрядкові інтервали між окремими абзацами або між кількома абзацами, котрі об'єднані певною тематикою. З нашої точки зору, у таких випадках міжрядковий інтервал хоча і сприяє більш чіткому викладенню думок автора, але не розкриває експресивних можливостей графіки, виконуючи своє першочергове завдання оформлення поділу на абзаци.

Наступним поширеним засобом організації тексту на сторінці, що використовується з метою увиразнення написаного, є абзац. Згідно з визначенням терміну “абзац” запропонованим О.В. Станіслав: “[...] має два значення: відступ на початку рядка й відрізок тексту між двома такими відступами [...]” [143, с. 20]. Відповідно до цього визначення прикладами експресивного використання абзацу є випадки поділу тексту на абзаци з порушенням традиційних норм його графічного оформлення.

Розглянемо уривок з роману С. Беккета “Як це є” (див. додаток 5). Автор вибудовує увесь текст твору з окремих абзаців, котрі розділені між собою дещо збільшеним міжрядковим інтервалом. Однак жоден абзац не починається з відступу в кілька літер або з великої літери. Також письменник взагалі не використовує розділових знаків, тому графічне оформлення кінцівки абзацу

теж порушується. Ігнорування правил традиційного графічного оформлення абзацу є ефективним прийомом для надання тексту експресивності. Читач повинен самостійно визначити початок і кінець висловлювання, які входять в абзац, інтуїтивно розставити розділові знаки необхідні для розуміння тексту. Подібне розміщення та оформлення тексту створює враження, що кожен абзац це частина реальності, відбита у свідомості оповідача, і лише звівши їх в єдине ціле, перед нами постає картина його світу. Цей роман є прикладом автоматичного письма, коли оповідач фіксує усе, що чує від свого співрозмовника, відчуває на дотик та бачить у темряві багна, тягнучи мішок. Графічний аспект дозволив автору бути оригінальним та водночас зробити текст твору більш зрозумілим для читача.

По-іншому експериментує з абзацом К. Рошфор (див. додаток 6). Авторка “перемішує” думки героїні й те, що вона чує ззовні. У своїй розмові з чоловіком вона перемикає себе від слухання чужих слів на розмірковування над одним з них та опис того, що вона бачить. Таке світосприйняття підкреслює її віддаленість від зовнішнього світу та його дрібних проблем, які її не цікавлять, а іноді і набридають. Щоб передати перервані чужими репліками роздуми, письменниця продовжує записувати їх з маленької літери і не ставить крапки у кінці, однак кожного разу робить відступ з початку рядка. Репліки ззовні вводяться за допомогою тире і також починаються з малої літери, але не закінчуються жодним розділовим знаком. Нетрадиційне оформлення абзацу відразу акцентує на собі увагу читача, яка згодом переміщується на оригінальний прийом “перемішування”, застосований письменницею. Саме графічний аспект надає тексту експресивності, що розкривається з усією повнотою завдяки оригінальним авторським рішенням.

О. Ролен також робить спробу неординарно використати абзац, щоб додати тексту рис оригінальності (див. додаток 7). Письменник відводить в окремий абзац слова та словосполучення схожі за звучанням (прийом параномазії). Кожен новий абзац традиційно починається відступом, однак перше слово написано з малої літери і закінчується комою; у тексті жодного

абзацу немає інших розділових знаків, крім коми. Усі ці прийоми створюють перед читачем враження певної гри слів, яка до тонкощів реалізує задум автора. Скориставшись цим своєрідним каламбуром, письменник зміг передати увесь масив почутого і побаченого ним – какофонію живого світу. Згідно з задумом події роману обмежуються не просторовими, а часовими рамками: за сорок вісім годин оповідач зумів побувати в усіх куточках світу і стати очевидцем усіх подій дня.

Нами було помічено, що певний експресивний ефект створюється за рахунок значної зміни розміру полів. Під терміном “поля” ми розуміємо, вільний простір, що оточує текст на сторінці. Збільшення їх розміру провокує зміни у сприйнятті тексту в цілому. Приклад збільшення внутрішнього поля для виділення уривку тексту знаходимо у романі К. Сімона “Дорога Фландрії” (див. додаток 8). Кавалерійський загін, рухаючись по дорогах Фландрії, спостерігає криваві сліди війни: трупи людей, тварин, кинуті речі. Письменник звертається до особливого прийому, щоб звернути увагу на особливе значення ситуації, котра описується в уривку. Замучений і закривавлений кінь є алегоричним образом втомленої від війни та насильства людини. Автор відмовляється від знаків пунктуації, перемішує внутрішній монолог героя з репліками із зовні і збільшує поле, щоб виділити побачену картину на фоні усього тексту. Цей уривок є розмовою солдатів, котрі зібрались у стайні, щоб обговорити стан умираючого коня. Читач інтуїтивно повинен здогадатись, які слова належать якому солдатові. Однак очевидним залишається те, що головний герой відчуває жаль до загнаної тварини, як і до людських жертв війни. Поєднання усіх цих засобів дає змогу максимально експресивно, яскраво та виразно передати емоційний та духовний стан простого солдата, котрий пройшов усю війну.

Збільшене внутрішнє поле використовує і Ле Клезіо (див. додаток 9), з його допомогою автор додатково виділяє частину глави, яка є відступом від загальної розповіді. В цій частині оповідач розповідає про таємничий знак на обличчі африканських аборигенів. Цей знак *itcsi* символізує приналежність людини до племені обраних дітей бога, вузького осередку посвячених у давні

знання. Щоб зрозуміти природу особливого знаку, вирізьбленого ножем на чолі та посипаного мідним пилом, головний герой Джефрі, одружений чоловік та батько, прирік себе на довгі роки самотності в Африці. Автор у тонкощах описує багату культуру африканських народів, щоб зосередити увагу на найцікавіших моментах їх історії та релігії, що також свідчить про присутність елементів автобіографії у романі.

Термін “фігурне розміщення тексту” ми запозичили у А.М. Баранова та П.Б. Паршина, які також вживали термін «площинна синтагматика тексту» [13, с. 86–107]. Під *фігурним розміщенням* ми розуміємо *розміщення тексту на сторінці у вигляді малюнку*. У цій галузі працював Д. Гартнер, який розробляв проблему просторового-типографічного оформлення тексту [40]. Дослідник вважав, що інтерпретація змісту тексту безпосередньо пов’язана з формою тексту. У свою чергу, Е. М. Береговська звернула увагу на цей аспект, досліджуючи експресивний синтаксис французького художнього тексту [15]. Ми виокремили фігурне розміщення тексту в окремий підпункт, оскільки його використання впливає не лише на смислове, а й на естетичне сприйняття твору. У випадку фігурного розміщення тексту реалізуються не лише літературні задатки письменника, він також випробовує себе і у ролі художника.

Значного успіху у цій галузі досяг Г. Аполлінер, який продовжуючи експерименти С. Маларме, втілив свою фантазію у “Каліграмах”, хоча їх і не можна з упевненістю визначити саме як прозовий текст. Наступники Г. Аполлінера з’явилися у 1960-х роках, яскравим представником яких є П. Гарнь’ї. Пропонуємо розглянути його твір під назвою “Miret” (див. додаток 10). Як бачимо, лінійно побудований текст не позбавлено рис оригінальності. Дієслово *miret* означає “просвічувати” і, за логікою речей, з масиву надрукованих в рядок один за одним, без розділових знаків чи абзацу, слів *miret* ми спостерігаємо порожній проміжок, який займає рівно п’ять літер. Саме цей пропуск і є образним “просвітом”. Таким чином за допомогою смислу та графічної форми одного слова автору вдалось побудувати текст і відобразити суть поняття закладеного у слові, що робить його локанічним та максимально

зрозумілим. У наступному прикладі графічна форма літер та їх розміщення використані автором для змалювання моря (див. додаток 11). За допомогою численних модифікацій слова *mer* та чергування приголосних *m* та *r* художник передає шум моря. Використання фігурного розміщення тексту, а саме запис літер та слів через певні проміжки, дозволяють створити чіткий візуальний образ бурхливих хвиль, що розбиваючись об берег стають піною. Ми можемо умовно розділити графіку цього тексту на три частини: спокійна “вода” – зображена безперервними рядками слів *mer*, “хвилі” – змальовані у межах трьох рядків із значними прогалинами, де слово *mer* необхідно читати по колу за годинниковою стрілкою та “піна” – окремі літери записані через значні прогалини. Отже, малюнок літер набуває нової якості і переходить від фіксації мовлення у площину двовимірного змалювання явища природи.

Вартими уваги є експерименти з формою тексту літературної групи OULIPO, члени якої підійшли до художньої творчості, озброївшись математичними формулами. Розглянемо додаток 12 а, в якому текст побудовано за принципом спадаючої та наростаючої лавини. Автор використовує лише такі слова, які підходять по кількості літер для побудови симетричного малюнку. Крім того, поряд із зростанням кількості літер у рядку одного уривку ми спостерігаємо і поступове зростання кількості рядків від одного до шести. Хоча зміст написаного відступає на другий план, порівняно з його формою, написані уривки лише структурно нагадують логічне висловлювання. Наступний приклад побудовано за геометричною схемою ромба, розтягнутого у висоту (див. додаток 12 б). Застосований прийом називається *снігова лавина*, текст будується за формулою  $+n$  і  $-n$ . У даному випадку кількість літер у рядкові відповідає порядковому номеру рядка від 1 до 11 і навпаки. Крім того, автор зумів вмістити в обмежену математичну формулу образ палаючої рози. Саме новаторський підхід до літературної творчості, до використання графіки літер забезпечує експресивність тексту в подібних прикладах.

Отже, засоби, що не мають графічної форми (різноманітні пропуски та відступи), та прийом фігурного розміщення тексту забезпечують значний рівень експресивності тексту, роблять його цікавим і за змістом, і за формою.

### **3.3. Графічні засоби інших семіотичних систем: малюнки, схеми, цифри, математичні символи, графічні елементи інших алфавітів**

Письменники рідко вводять у текст художнього твору малюнки або особисті ілюстрації. Однак читач швидко зацікавлюється ними, оскільки малюнки вирізняються на фоні суцільного тексту, разом з тим вони є додатковим інструментом для самовираження [74; 80]. Зокрема О. М. Дєдова вважає важливим фактором, що впливає на візуальний вигляд сучасного художнього тексту є засоби новітніх технологій. На її думку, “[...] поява комп’ютерів спричинила зміну візуального вигляду тексту, що призвело і до зміни стратегії організації текстового простору [...]” [50, с. 45]. Тобто, завдяки можливостям комп’ютерних технологій автори знову набувають, втрачені у процесі книгодрукування можливості реалізації власного творчого потенціалу, самостійно визначаючи графічний, зоровий обрис тексту та його кінцевий вигляд, в якому він постане перед читачем. Ми також погоджуємось із думкою А.Г. Соніна, який вважає, що “[...] сучасні досягнення технічного процесу сприяють змішанню вербальних та зображальних засобів і формуванню на їх основі полікодових текстів [...]” [141, с. 1]. Під полікодовими текстами вчений розуміє поєднання в єдиному графічному просторі різних по своїй знаковій природі систем, що служать для вираження загального домінантного смислу. З нашої точки зору, ці нелінгвістичні елементи сприяють забезпеченню певного рівня експресивності художнього тексту, тому пропонуємо детальніше зупинитись на деяких прикладах.

Яскравим і дуже відомим є приклад використання авторських ілюстрацій у відомому творі А. де Сент-Екзюпері “Маленький принц” (див. додаток 13). Описуючи зовнішній вигляд головного персонажа, автор на наступній сторінці пропонує своє бачення маленького принца, його кольоровий малюнок

максимально точно передає портрет хлопчика. Ілюстрації письменника значно полегшують розуміння читачем написаного, вони є ефективним додатковим засобом для розуміння тексту як дорослими, так і дітьми. Інші малюнки, що включені у структуру цього твору, допомагають зрозуміти світогляд письменника, особливості його міркування. Експресія тексту з ілюстраціями забезпечується завдяки постійному підтримуванню уваги читача, оскільки автор спонукає його до активного мислення, до пошуку зв'язку між написаним та намальованим.

Цікаві приклади використання малюнків, фотографій й інших ілюстрацій знаходимо у сюрреалістичному романі Л. Арагона “Паризький селянин” (див. додатки 14, 15). Цей роман є описом прогулянки вуличками Парижа. Оповідач, будучи у ліричному настрої, блукає по місту. Він бачить усе очима закоханого і так старанно передає свої враження від оточуючого світу, що читач вірить у справжність його слів, а введені у текст твору вирізки з газет, оголошення, афіші сприймаються як елементи міського пейзажу. Письменник пропонує новий незвичний погляд на місто. У даному випадку немовні елементи забезпечують експресивний вплив завдяки ефекту реалістичності життєвої ситуації та правдивості інформації, яку вони створюють. Ми вважаємо, що завдяки такому прийому авторові вдається здобути увагу і довіру читача, а значить зробити важливий крок на шляху до розуміння нового сюрреалістичного світогляду, котрий покладено в основу твору.

Розвиток комп'ютерних технологій знайшов своє відбиття і у художньому тексті. Прикладом цього є включення скрин-шотів з чатів у друкований текст твору (див. додаток 16). Оповідач розказує про свої контакти в мережі Інтернет з невідомими співбесідниками та розмови у чатах. Його розповідь супроводжується зображеннями Інтернет-профайлів, які вставлено у текст. Вони значно доповнюють картину спілкування, оскільки спочатку оповідача зацікавлює повідомлення дівчини на ім'я Емілі, далі – Анні, яка надсилає йому свої дані. Відповідно, у читача складається образ сучасного юнака, який проводить чимало часу за екраном комп'ютера, постійно бачить

перед очима темний інтерфейс чату і, між іншим, розповідає про інтереси головного героя. Читає повідомлення на екрані ніби не оповідач, а швидше спостерігач Інтернет-розмови, що вказує щонайменше на існування ще одного нереалізованого *Я*. Такий прийом змушує читача активізуватися, зробити спробу прочитати і розшифрувати певним чином закодовану інформацію повідомлень, що робить текст оригінальним та реалістичним.

Отже, авторські ілюстрації, фотографії чи зображення з екрана комп'ютера натуралізують опис ситуації, увиразнюють та уточнюють написане, що сприяє глибшому осмисленню проблематики твору і водночас підкреслює винахідливість письменників.

Специфіка художнього тексту не виключає можливість використання різноманітних схем, математичних знаків, цифр тощо. Результати аналізу сучасних художніх текстів свідчать, що письменники рідко використовують названі графічні одиниці саме для створення експресії у тексті. Зазвичай цифри позначають номер будинку, дату, а математичні знаки записуються словами, тому їх не можна вважати експресивними. Однак ми пропонуємо розглянути знайдені приклади експресивного вживання цифр та математичних знаків.

“L'un après l'autre, un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept avions ennemis sortirent des nuages. Les avions de chasse républicains étaient les monoplaces à ailes basses, avec lesquels on ne pouvait confondre les Heinkel; Magnin reposa ses jumelles, fixé, et fit serrer les trois avions. « Si nous avions des mitrailleuses convenables, nous pourrions quand même tenir le coup », pensa-t-il. Mais il avait toujours les vieilles Lewis, non jumelées. « 800 coups à la minute;  $\times 3$  mitrailleuses = 2.400. Chaque Heinkel à 1.800 coups  $\times 4 = 7.200$ . » Il le savait, mais se le répéter faisait toujours plaisir ” (A. Malraux, *L'espoire*, 455).

Наведений уривок є фрагментом опису повітряних боїв, що тривали в Іспанії у часи Другої світової війни. Один з головних героїв розмірковує над бойовими потужностями своїх та ворожих літаків. Математичні розрахунки, введені у текст, підкреслюють наскільки гірше обладнаними були машини іспанців у порівнянні з фашистськими: майже втричі. Однак це не лякало і не

зупиняло визволителів. Навпаки, нашого героя тішить думка про те, що якби у них були німецькі літаки, то перемога неодмінно була б за ними. Наведені цифри показують, якими нерівними були сили фашистських загарбників та іспанської армії. Однак патріотів, натхненних перемогою, не спинили навіть потужні кулемети – рідна земля та свобода співвітчизників додала їм наснаги.

“ A Paris, un peu avant l’opération de la prostate du président de la République, on commémore, après cinquante ans, la rafle du Vel’ d’Hiv: 12 884 Juifs (sur 25 000 escomptés) – 3 031 hommes; 5 802 femmes; 4 051 enfants – *on voit les fonctionnaires faire leurs additions* – arrêtés par la police française, et ensuite déportés et massacrés dans les camps nazis ” (Ph. Sollers, Secret, 176).

Використання цифр у цьому уривку служить для позначення статистичних даних смертності після облоги Vel’ d’Hiv (vélodrome d’hiver – Х.Т.). Розмірковуючи над поняттям *смерть*, письменник звертає увагу на одержимість нею у фашистській, нацистській і комуністичній ідеологіях – усім, хто проти, смерть. Точні, енциклопедичні дані наведені автором стосуються кількості єврейських чоловіків, жінок та дітей знайдених за один день у Парижі, яких після утримання на зимовому велодромі чекала кривава розправа у концтаборах. Ці рядки є своєрідним нагадуванням про тривожні часи Другої світової війни та нацистської окупації Парижа, коли і самі французи ставали на бік завойовників. Цифри виразніше та реалістичніше передають глибину трагедії, ніж слова. Точність числа відібраних людських життів, будь вони євреї чи французи, підкреслює масштабність геноциду і цінність життя навіть однієї людини.

“ Je jetai un œil sur l’écran vidéo qui retraçait le déroulement du vol : nous avions probablement dépassé la Tchetchénie, pour autant que nous l’ayons survolée ; la température extérieure était de –53 °C, l’altitude de 10 143 mètres, l’heure locale de 00 : 27. Une carte vint remplacer ces indications : nous abordions le survol de l’Afghanistan ” (M. Houellebeck, Plateforme, 39).

Роман М. Уельбека “Платформа” присвячено проблемі проституції, що досягла світових масштабів і так поширена у сучасному суспільстві.

Письменник поставив перед собою завдання показати картину сексуального рабства максимально реалістично, без жодних прикрас. Після смерті батька, головний герой Мішель прагне зміни оточення і у зв'язку з цим серед маси пропозицій обирає подорож до Таїланду, раю інтимних насолод. Автор намагається створити ефект реалістичності, у деталях описуючи побут героя: це і марки автомобілів, різні дати, дані путівок тощо. У цьому уривку цифри використовуються для позначення висоти літака, температури за бортом та часу польоту. Цифрові дані присутні у тексті покликані створити враження достовірності та реальності ситуації, що описується.

“ *similairement le 814 326 peut connaître de réputation le 814 345 le 814 344 en ayant parlé au 814 343 et celui-ci au 814 342 et celui-ci au 814 341 et ainsi de suite jusqu’au 814 326 que de cette façon peut connaître le 814 345 de réputation*”

(S. Beckett, *Comment c’est*, 186).

У запропонованому уривку автор використовує цифри в якості порядкового номера, який в свою чергу заміняє ім'я персонажа, з огляду на його неважливість у даній ситуації. Письменник намагається створити універсальну схему розмови, коли за номером може ховатися будь-хто. Оповідач розмірковує над тим, що в житті людини точно можна знати лише свою жертву і свого ката – того, хто був до і буде після. Умовно об'єднуючи усіх людей в один мільйон, він зауважує, що є лише дві відомих і третя це *я*. Про те, хто є хто з мільйона людей, можна дізнатись у процесі спілкування, і навіть суть самого себе легше зрозуміти, переосмисливши враження сторонніх від себе, ким би вони не були. Таким чином, цифри допомагають автору створити ефект безособовості у тексті і описати процес пізнання оточуючих і себе.

Приклади використання схеми у тексті художнього твору ми знайшли у романі Ж. Перека “53 дні”. Цей роман складається з двох частин: перша – у формі тексту, а друга – у формі стенографічних записів різноманітних за своєю структурою, більшість з яких є схематичними. Ми пропонуємо розглянути одну

з них (див. додаток 17). Зображена схема є досить незрозумілою за своїм змістом, однак її поява у тексті є сама по собі оригінальним рішенням письменника. Він робить спробу систематизувати необхідну інформацію, для чого виділяє у схемі різні рівні відповідно до ступеня її важливості: ядро, середину, периферію. У наступній схемі автор намагається передбачити дії підозрюваного у вбивстві, а також систематизувати існуючі відомості у стовпчиках. Присутність схем у тексті створює значний рівень експресії, але для декодування її змісту необхідно прочитати першу частину роману, лише аналіз обох частин розкриє перед читачем повну картину злочину.

Іноді письменники вводять у текст одиниці інших алфавітних систем. Французький алфавіт бере початок від латинського, а тому іншомовні написання латиницею не так інтенсивно привертають увагу франкомовного читача. Навпаки, більше його зацікавлює використання літер інших писемностей завдяки незнайому значенню і формі, неможливості одночасного озвучення [56]. Розглянемо уривок з роману О. Ролена “Винайдення світу” (див. додаток 18), в якому оповідач наводить приклади малюнків літер з різних писемностей. Вони сприймаються оповідачем як елементи культури народу, який ними користується. Саме в малюнках літери він знаходить асоціації з менталітетом народу. Наприклад, російська літера **Ж** випромінює варварський шарм, це ніби варязький шолом прикрашений рогами, шаманська маска. А грецька літера **Ψ** чи єврейська **ך** викликають в оповідача асоціації з караванами купців, які, розділяючись, їхали на схід і на захід. Графічні характеристики цих літер передають авторські асоціації. Їхні вигини, прямі лінії і цікаву форму взагалі він пов’язує з речами та явищами оточуючого середовища. Експресивність тексту досягає високого рівня завдяки своєрідному авторському баченню малюнків різних літер.

У романі “Онїча” Ле Клезіо доповнює текст твору ієрогліфами письма одного з африканських племен.

“Il veut recevoir le *chi*, il veut être semblable à eux, uni au savoir éternel, uni au plus ancien chemin du monde.

Uni au fleuve et au ciel, uni à Anyanu, à Inu, à Igwe, uni au père d'Ale, à la terre, au père d'Admodi Oha, l'éclaire, être un seul visage, portant gravé dans la peau, à la poussière de cuivre, le signe de l'éternité : Ongwa, la lune, Anyanu, le soleil, et s'écartant sur les joues Odudu egbé, les plumes des ailes et de la queue du faucon. Ainsi : ”



(J. M. G. Le Clézio, Onitsha, 123).

“Portant autour du cou la tête de Maat, le père des dieux, le bélier aux antennes de scarabée enserrant Ankh, le dessin de la vie, et Ussr, le mot de la force, ainsi : ”



(J. M. G. Le Clézio, Onitsha, 126).

Один з персонажів роману, лікар на ім'я Джеффри, зацікавився легендами місцевого племені. Спілкуючись з його старійшиною, він усе ретельно записує. Особливо дивують та зачаровують дослідника збіги імені бога сонця з “ Книги мертвих” та “Біблії”. У його свідомості народжується нестримне бажання отримати таємні знання і знак сонця на чолі. Перший ієрогліф це і є містичний знак сонця, який розшифровується як поєднання сонця, місяця, крил і хвоста сокола. Наступний малюнок є амулетом, що висить на шиї цариці-вигнанки, котра веде свій народ через пустелю, у пошуках нової землі. Ця жінка на вигляд як пересічна африканка, лише амулет відрізняє її від решти. Він символізує голову овна з вусиками скарабея, що оточують знак життя та слово сили. Представлені малюнки приваблюють своєю незрозумілістю. Літери-символи, про глибоке історико-культурне підґрунтя яких розповідає автор, додають усьому роману рис загадковості та чарівності. Для читача цікавим є не лише дізнатися про зміст малюнка, але й те, як він відбивається у графічній структурі. Присутність ієрогліфа та його тлумачення посилює виразність тексту і таким чином забезпечує експресивність написаного.

### Висновки до третього розділу

Приклади вживання параграфемних засобів, почерпнуті з сучасної французької літератури, свідчать про тенденцію до зростання інтересу письменників до експресивного потенціалу цих засобів. Декодування параграфемних засобів, котрі служать для створення особливих змістів у тексті, не є простим, у порівнянні з графемними.

Найбільш популярними є графічні засоби виділення тексту, крім того мета використання цих засобів у тексті, у більшості випадків, швидко декодується читачем. Курсив, додатковий прямий шрифт, жирний шрифт та підкреслення є джерелами експресії тексту. Всі вони інтенсивно привертають увагу читача до виділеного елемента. Рівень експресивності зростає, якщо автор поєднує шрифт із синтаксичними або лексичними експресивними засобами, або з незвичним пунктуаційним оформленням тексту. Графічні засоби виділення здатні передавати тонкощі візуального образу, особливості та емоційне забарвлення усного мовлення. Вони дають письменникові змогу створити оригінальне графічне оформлення тексту, привернути увагу до основної проблематики твору, вказати правильний хід думок, передати нові відтінки значення виділених елементів.

Перше місце серед графічних засобів виділення займає курсив, що пояснюється його частим використанням у текстах різних стилів. Додатковий прямий шрифт є менш розповсюдженим, хоча його експресивні можливості є не менш цікавими. Жирний шрифт та підкреслення лише потрапили в поле зору сучасних авторів, що пояснює малу кількість прикладів їх експресивного використання у художніх текстах.

Цікавим аспектом у вивченні експресивного потенціалу параграфемних засобів є ознайомлення із засобами організації тексту на сторінці, котрі не мають власної графічної форми, тобто є незаповненим проміжком (прогалина, міжрядковий інтервал, поля, абзац). Також до них ми віднесли фігурне розміщення тексту, коли текст організовується автором без допомоги інтервалу, полів і абзацу в певний малюнок. Експресивний потенціал цих засобів є

значним, хоча у більшості випадків вони є додатковими. Розшифрування суті нетрадиційного використання засобів організації тексту необхідно проводити безпосередньо пов'язуючи його із змістом твору.

Письменники використовують збільшену прогалину або її відсутність для привернення уваги читача та збільшення виразності написаного. Частіше ми зустрічаємо відсутність прогалини між словами, яка служить для передачі на письмі особливостей усного мовлення, для позначення нового поняття чи явища, або є показником авторської винахідливості в галузі словотвору. Експресивний потенціал міжрядкового інтервалу сприяє приверненню уваги до тексту, здатен створювати відтінки значення у поєднанні з порушенням пунктуаційного оформлення тексту та виділяти логічним наголосом необхідний елемент. Реалізація експресивності абзацу пов'язана здебільшого з авторським експериментом щодо його графічного оформлення, при чому ці умисні порушення надають певних відтінків значення під час тлумачення тексту взагалі. Згідно з результатами дослідження, експресія у тексті створюється завдяки збільшеним полям. Застосування цього прийому може створити ефект особливої важливості або, навпаки, другорядного значення виділеної таким чином частини тексту.

Значний інтерес викликає фігурне розміщення тексту, що є оригінальним і продуманим поєднанням графемних та параграфемних елементів у певний малюнок, зміст якого може бути пов'язаним або непов'язаним із зображенням. Випадки застосування фігурного розміщення тексту ми зустрічаємо у творчості французьких письменників-новаторів групи OULIPO. Такі зображення зацікавлюють читача одночасно і формою, і змістом, глибоко вражають його уяву.

Параграфемні засоби, як і графемні, доповнюють текст, роблять його більш виразним та зрозумілим. Авторські ілюстрації до тексту, різноманітні копії справжніх оголошень чи газетних статей, схеми та цифрові дані лише допомагають привернути увагу до тексту, показати хід думок автора, підкреслити реалістичність описуваних подій тощо. Зустрічаються випадки

експресивного вживання елементів алфавітних систем, відмінних від латиниці, зображення й авторська інтерпретація змісту яких по-особливому зацікавлюють читача зовнішнім виглядом та внутрішнім смислом.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Сучасний стан письмово-друкованого мовлення свідчить про невпинний розвиток системи письма з метою своєчасного задоволення постійно зростаючих комунікативних потреб людини. Письмо перестає бути лише засобом фіксації усної мови у просторі та часі і переходить на якісно новий рівень – стає засобом самовираження особистості.

Письмова система більшості мов містить чітко визначений інвентар мінімальних функціональних графічних одиниць, графем та ряд нормативних, типових випадків їх використання. При цьому система не обмежує комбінаторні можливості графічних одиниць, що дає можливість створювати нові графічні знаки й експериментувати з графічним матеріалом. Саме тому за допомогою писемної мови стає можливою передача нескінченної кількості різноманітних смислових відтінків графічно. Оскільки зміна візуального матеріального коду тягне за собою і модифікацію змісту позначуваного. У текстах художніх творів важливу роль відіграє поєднання графем (функціональних одиниць системи письма) та параграфем (одиниць, що не входять у систему письма і слугують для оформлення написаного), які покликані доповнювати, акцентувати, дублювати написане з метою його смислового доповнення й увиразнення. Тому інтерпретація тексту потребує комплексного аналізу графемних та параграфемних засобів, що зумовлює необхідність їх вивчення в межах графеміки.

Як в усному, так і в писемному мовленні процес самовираження мовця, його прагнення бути водночас максимально зрозумілим і цікавим для співрозмовника безпосередньо пов'язаний з явищем експресивності. Експресивність покликана збільшити впливову силу сказаного та написаного, а значить сприяє більш ефективній комунікації.

Обираючи серед традиційних засобів вираження, мовець вирішує, як їх використати, щоб досягти порозуміння. Як наслідок у відповідному контексті мовні одиниці забезпечують додаткову виразність мовлення, тим самим

розкриваючи свій експресивний потенціал. Графічні відхилення усе глибше проникають у сучасну художню літературу, письменники у бажанні створити оригінальний і самобутній стиль письма по-новому оперують графічним матеріалом. Гармонійне поєднання графемних та параграфемних засобів дозволяють посилити ефект авторського впливу на процес сприйняття написаного читачем.

Експресивний потенціал графічної одиниці – це ті її виражально-зображальні якості, котрі проявляються завдяки нетиповому, ненормативному, нестандартному використанню на графічно нейтральному тлі, щоб посилити виразність тексту, додати йому образності, оригінальності, яскравості. Сукупність графічних засобів певної мови, котрі проявляють свій експресивний потенціал з метою забезпечення експресії у тексті, визначається як експресивна графіка.

Експресивність здатна охопити усі виражально-зображальні якості мови, повідомлювані її лексичними, словотвірними, граматичними, фонетичними, графічними засобами. Вона взаємодіє з емоційністю, оцінністю, виразністю, інтенсивністю, образністю, які можуть її доповнювати для інтенсифікації повідомлення з метою його максимального впливу на увагу, уяву та мислення читача. Інструментом виміру експресивності тексту є інтенсивність, що свідчить про можливість створення різних ступенів експресії у тексті.

Як характерна ознака мовних/мовленнєвих одиниць експресивність проявляється на різних мовних рівнях, графіка й орфографія – не виняток. Писемне мовлення художніх творів характеризується на сьогодні значною кількістю випадків експресивного вживання графічних засобів, пов'язаних передусім зі свідомим відхиленням від норм та правил уживання графічних одиниць. Такі написання не є помилковими, а швидше експресивними, спрямованими на реалізацію авторського задуму, на досягнення ним певної прагматичної мети. Завдяки експресивному потенціалу графічних засобів, з одного боку, більш яскраво та виразно передається взаємозв'язок усного та

писемного мовлення, з іншого – проявляються особливості сприйняття написаного з огляду лише на його графічний аспект.

У випадку експресивного вживання графічні засоби беруть участь в організації семантичної структури тексту, забезпечують його експресивність і прагматичну спрямованість. Графіка, як і звуки, створює не лише зовнішні, зорові та слухові форми, а й внутрішні, значущі, семасіологічні. Художній текст, як різновид писемного мовлення, володіє цілком самостійною системою потенційно експресивних графічних одиниць, що служать не лише для передачі виражальних засобів усного мовлення. Основна мета використання експресивного потенціалу графемних засобів полягає в тому, щоб змусити написане сприймати як особливий вияв емоцій, інтенцій, думок автора, який не обов'язково потребує озвучення. Більше того, експресивне вживання графічних одиниць несе в собі інформацію, яку в усному мовленні можна передати лише описово.

Експресія писемного мовлення художнього твору забезпечується завдяки нетрадиційному використанню графемних, які здатні передавати нескінченну кількість додаткових смислів та ледь вловимих нюансів значення. Як виявилось, поєднання кількох випадків експресивного вживання графемних засобів призводить до зростання експресії у тексті художнього твору. Нашарування кількох різних випадків експресивного вживання графемних засобів та їх комбінацій у поєднанні з іншими експресивними одиницями (лексичними, синтаксичними) призводить до збільшення ступеня експресивності написаного.

З метою експресивізації писемного тексту використовуються такі графемні засоби як великі та малі літери алфавіту, нелітерні знаки, апостроф і дефіс, діакритичні та пунктуаційні знаки. Пунктуаційні знаки є особливою ланкою: не маючи безпосереднього семантичного вираження, вони незамінні при оформленні будь-якого висловлення. Параграфемні засоби включають шрифти, засоби організації письмового тексту на сторінці, різноманітні знаки інших семіотичних систем, малюнки тощо.

Експресивний потенціал графемних засобів є інструментом автора для здійснення цілеспрямованого прагматичного впливу на увагу й уяву читача, ключем до розуміння його задуму. Поява у тексті експресивних вживань графемних засобів компенсує відсутність різноманітних паравербальних засобів, характерних для усного мовлення, таких як індивідуальні особливості вимови, акцент. Використання експресивних можливостей графемних засобів є особливим прийомом, оскільки вони здатні не стільки фіксувати на письмі усне мовлення та його особливості, скільки передавати специфічну візуальну інформацію без фонетичного еквівалента, що підтверджує особливий характер сучасного французького письма як знакової системи.

Найчастіше для створення оригінальних графічних утворень використовуються великі та малі літери алфавіту (відповідно 23 % та 28 %), апостроф (17 %), дефіс (15 %), знаки пунктуації (використання різних знаків пунктуації як експресивних графічних засобів становить разом 15 %), діакритичні знаки (2 %). Нетипові випадки використання великої літери першочергово спрямовані на передачу візуальної інформації без фонетичного відповідника. У свою чергу, оригінальні комбінації малих літер, у більшості випадків, служать для відбиття особливостей усного мовлення характерних для носіїв мови, на які автор намагається звернути увагу читача.

Дефіс й апостроф, функціонуючи у поєднанні з літерами, створюють оригінальні графічні написання, котрі швидко зацікавлюють читача. Дефіс використовується для об'єднання складних слів, а також словосполучень та речень, підкреслюючи при цьому фонетичні особливості їх вимови або смислову зв'язність. Апостроф також використовується для об'єднання слів в одне смислове ціле і яскраво ілюструє різноманітні відхилення у вимові.

Пунктуаційні знаки, вжиті не за правилами, надають тексту рис новаторства, додають до повідомлення певні відтінки значень, здатні віддзеркалювати авторське ставлення до написаного. Однак експерименти зі знаками пунктуації обмежуються значним впливом традиції правопису.

Цікавими є випадки експресивного вживання графічних засобів, які функціонують як стилістичні фігури. Найчастіше графеми оформлюють звуконаслідування, каламбур, параномазію, графон, анаграми, евфемізми, рідше графічну синонімію тощо. Авторські новоутворені слова опираються на фігури модифікації, такі як аферезис, апокопа, синкопа, частими є приклади епентези, рідше використовуються протеза та парагога. Редуплікація та дефісація можуть доповнювати одна одну при передачі фонетичних явищ на письмі. Пунктуаційні знаки у більшості випадків розкривають свій експресивний потенціал при оформленні стилістичних фігур парцеляції, апосіопезису, градації.

Більшість прикладів експресивного вживання графемних засобів віддзеркалюють різні аспекти усного мовлення, створюючи початковий рівень експресії. Однак максимальна експресія з'являється тоді, коли за допомогою графічних засобів й оригінальних прийомів їх використання автор передає емоційний стан персонажа, його бачення світу, настрої, переживання тощо. Часто у художніх творах експресивний потенціал графемних засобів нерозривно пов'язаний з параграфемними засобами (написання з нового рядка, оригінальне розміщення на сторінці), що потребує від читача комплексного аналізу написаного для розуміння смислу.

Експресивний потенціал параграфемних засобів у художній прозі менше реалізований і використовується не так часто порівняно з графемними. Найпоширенішими є випадки використання засобів виділення у тексті: мова йде про курсив, додатковий прямий шрифт, жирний шрифт та підкреслення. Також потужним інструментом впливу процес сприйняття написаного читачем є експресивне вживання засобів організації тексту на сторінці: умисне збільшення проміжку між літерами, словами, реченнями, збільшений інтервал між абзацами, порушення правил оформлення абзацу, збільшений розмір полів навколо частини тексту тощо. Особливим класом є фігурне розміщення тексту на сторінці, де графічне зображення вдало поєднується зі змістом повідомлення.

Графічні засоби інших семіотичних систем, такі як фотографії, авторські ілюстрації, математичні символи, літери інших алфавітів, що зустрічаються у текстах художніх творів, додають наративній ситуації реалістичності.

Зважаючи на традиційність викладу притаманну художній літературі, зазначимо, що авторські експерименти з графічним матеріалом тісно пов'язані з новаторськими тенденціями у літературі, такими як дадаїзм, сюрреалізм, летризм, екзистенціалізм, абсурдизм, постмодернізм, а також прагненням розширити зафіксовані століттями межі використання графічних засобів. Сучасна література є водночас віддзеркаленням культури спілкування, тому поява різноманітних випадків експресивного вживання графічних засобів цілком обґрунтована. У художній літературі початку минулого століття зародилось експериментування з графічною формою. Французькі письменники одні з перших працювали над створенням експресії в художньому тексті за допомогою ресурсів графіки, що стало підґрунтям для подальшого винахідництва у цій галузі. Експериментування з графікою згодом стало надзвичайно поширеним у медійних засобах, рекламі, електронному спілкуванні, коміксах і продовжує широко використовуватись у сучасній літературі. Необхідність дослідження першоджерел новаторства у графіці та їх проекцію у сьогодення зумовлюють звернення до художньої літератури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Амирова Т. А.* К истории и теории графемики / Тамара Александровна Амирова. – М. : Наука, 1977. – 191 с.
2. *Амирова Т. А.* Функциональная взаимосвязь письменного и звукового языка / Тамара Александровна Амирова. – М. : Наука, 1985. – 286 с.
3. *Арнольд И. В.* Графические стилистические средства / Ирина Владимировна Арнольд // Иностранные языки в школе. – 1973. – № 3 – С. 13–20.
4. *Арнольд И. В.* Интерпретация художественного текста: типы выдвигания и проблема экспрессивности / Ирина Владимировна Арнольд // Экспрессивные средства английского языка: сб. науч. работ / Ленингр. гос. пед. инт. им. А. И. Герцена /отв. ред. И.В. Арнольд. – Л. : ЛГПИ, 1975. – С. 11–20.
5. *Арнольд И. В.* Стилистика декодирования. Курс лекций / Ирина Владимировна Арнольд. – Л. : ЛГПИ, 1974. – 76 с.
6. *Арутюнова Н. Д.* Ненормативные явления и язык / Нина Давидовна Арутюнова // Язык и логическая теория: сб. науч. тр. / сост. В.Н. Переверзев, отв. ред. В. В. Петров. – М. : Академия наук СССР, 1987. – С. 140–152.
7. *Артамонов В. П.* К вопросу об усечённых единицах в современном французском языке / Виталий Петрович Артамонов. – Якутск: Якутск кн. изд-во, 1974. – 44 с.
8. *Балинская В. И.* Графика современного английского языка / Вера Игнатъевна Балинская. – М. : Высшая школа, 1964. – 354 с.
9. *Балинская В. И.* Орфография современного английского языка / Вера Игнатъевна Балинская. – М. : Высшая школа, 1967. – 327 с.
10. *Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка / Шарль Балли / пер. с 3-го франц. изд. Е. В. Вентцель и Т. В. Вентцель; ред., вступ. ст., примеч. Р.А. Будагова. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1955. – 416 с.

11. *Балли Ш.* Французская стилистика / Шарль Балли / пер. с франц. К. А. Долинина; под ред. Е. Г. Эткинда, вступ. ст. Р. А. Будагова. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1961. – 394 с.

12. *Баранов А. Г.* О видах функциональной экспрессивности / Анатолий Георгиевич Баранов // Проблемы экспрессивной стилистики : межвуз. сб. ст. / отв. ред. Т. Г. Хазагеров. – Ростов- на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1987. – С. 54–59.

13. *Баранов А. Н.* Воздействующий потенциал варьирования в сфере метаграфемике / А. Н. Баранов, П. Б. Паршин // Проблемы эффективности речевой коммуникации : сб. науч.-аналит. обзоров / редкол. : Ф. М. Березин (отв. ред.) и др. – М.: ИНИОН, 1989. – С. 41–115.

14. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика / Эмиль Бенвенист / пер. с фр. Ю. Н. Караулова, под ред., с вступ. ст. и коммент. Ю. С. Степанова. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.

15. *Береговская Э. М.* Очерки по экспрессивному синтаксису / Эда Моисеевна Береговская. – М.: Рохос, 2004. – 204с.

16. *Белова А. Д.* Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у сучасній лінгвістиці / Алла Дмитрівна Белова // Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка. – Сер. “Іноземна філологія”. – К.: ВПЦ «Київський університет». – 2002. – № 32. – С. 11–14.

17. *Биссималиева М. К.* О понятиях «текст» и «дискурс» / М. К. Биссималиева // Филологические науки. – 1999. – № 2. – С. 78–85.

18. *Блумфилд Л.* Язык / Леонард Блумфилд / пер. с англ. Е. С. Кубряковой, В. П. Мурат, коммент. Е. С. Кубряковой, под ред. и с предисл. М. М. Гухман. – М.: Прогресс, 1968. – 607 с.

19. *Бодуэн де Куртене А. И.* Избранные труды по общему языкознанию / Иван Александрович Бодуэн де Куртене. – М.: АН СССР, 1963. – Т. 2. – С. 222–238.

20. *Болотов В. И.* Эмоциональность текста в аспектах языковой и внеязыковой вариативности (Основы эмотивной стилистики текста) / Владимир Иванович Болотов. – Ташкент: Фан, 1981. – 116 с.

21. *Большаков М. В.* Книжный шрифт / Михаил Варлаамович Большаков и др. – М. : Книга, 1964. – 311 с.

22. *Боумен У. Дж.* Графическое представление информации / У. Дж. Боумен / пер. с англ. А. М. Пашутина, под ред. В. Ф. Венда. – М. : Мир, 1971. – 226 с.

23. *Будниченко Л. А.* Экспрессивная пунктуация в публицистическом тексте: на материале языка газет: дис. на соискание степени д-ра филол. наук: 10.01.10 – “Журналистика” / Лариса Александровна Будниченко; Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб., 2004. – 283 с.

24. *Булыгина Т. В.* Аномалии в тексте: проблемы интерпретации / Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелев // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1990. – С. 94–106.

25. *Валгина Н. С.* Трудные вопросы пунктуации: пособ. для уч. / Нина Сергеевна Валгина. – М. : Просвещение, 1983. – 175 с.

26. *Валгина Н. С.* О русской пунктуации (в функционально-стилистическом аспекте): учеб. пособие / Нина Сергеевна Валгина. – М.: Изд-во Моск. полигр. ин-та, 1971. – 86 с.

27. *Васильев Л. М.* К вопросу об экспрессивности и экспрессивных средствах (на материале славянских языков) / Леонид Михайлович Васильев // Славянский филологический сборник / отв. ред. Л. Г. Бараг. – Уфа, 1962. – С. 107–118.

28. *Вахек Й.* К проблеме письменного языка / Йозеф Вахек // Пражский лингвистический кружок. – М. : Прогресс, 1967. – 327 с.

29. *Вахек Й.* Письменный язык и печатный язык / Йозеф Вахек // Пражский лингвистический кружок. – М. : Прогресс, 1967. – С. 535–543.

30. *Веденина Л. Г.* Особенности современной французской пунктуации / Людмила Георгиевна Веденина // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 5. – С. 107–110.

31. *Веденина Л. Г.* Стилистические возможности видео-графической системы французского языка / Людмила Георгиевна Веденина // Проблемы лингвистической стилистики : тезисы докл. (26-28 марта); I-й Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. М. Тореза (Науч. конференция). – М., 1969. – С. 27–29.

32. *Виноградов В. В.* Об экспрессивных изменениях значений и форм слов / Виктор Владимирович Виноградов // Советское славяноведение. – 1968. – № 4. – С. 3–11.

33. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Высшая школа, 1963. – 427 с.

34. *Винокур Т. Г.* Закономерности стилистического использования языковых единиц / Татьяна Григорьевна Винокур. – М. : Наука, 1980. – 238 с.

35. *Волков А. А.* Письмо и звучащая речь / Александр Александрович Волков // Вопросы языкознания. – 1983. – №1. – С. 83–90.

36. *Воробьева О. П.* Текстовые категории и фактор адресата / Ольга Петровна Воробьева. – К. : Вища школа, 1993. – 200 с.

37. *Галкина-Федорук Е. М.* Об экспрессивности и эмоциональности в языке / Евдокия Михайловна Галкина-Федорук // Сборник статей по языкознанию / под. ред. А. И. Ефимова. – М. : Изд. моск. ун-та, 1958. – С. 103–124.

38. *Гальперин И. Р.* Проблемы лингвостилистики / Илья Романович Гальперин // Новое в зарубежной лингвистике. – 1980. – № 9. – С. 5–34.

39. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистических исследований / Илья Романович Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 138 с.

40. *Гартнер Д.* О роли языковых средств при конструировании художественной формы и символа / Детлев Гартнер // Стилистика текста. Языковые средства экспрессивности текста : межвуз. науч. сб.; Башк. ун-т имени 40-летия октября / отв. ред. Р. Г. Гатауллин. – Уфа, 1989. – С. 83–86.

41. *Гельб И. Е.* Опыт изучения письма: Основы грамматиологии / И. Е. Гельб / пер. с англ. Л. С. Горбовицкая, И. М. Дунаевская; под ред. и с предисл. И. М. Дьякова. – М. : Радуга, 1982. – 366 с.
42. *Гетьман З. О.* Тлумачення контексту як необхідної умови мовленнєвої комунікації в іспаністиці / Зоя Олексіївна Гетьман // Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка. – Сер. “Іноземна філологія”. – К. : ВПЦ «Київський університет». – 2002. – № 32. – С. 17–20.
43. *Гнатюк А. Д.* Средства создания экспрессии и её интенсификация в газетно-журнальных жанрах (на материале современной французской прессы): автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук: 10.02.05 – “Романские языки” / Андрей Дмитриевич Гнатюк; КГУ им. Т. Шевченка. – К., 1984. – 25 с.
44. *Горбунков А. П.* О сущности экспрессии и формах её реализации (на материале публицистических произведений Л. Леонова) / А. П. Горбунков // Вопросы стилистики : сб. статей к 70-летию со дня рождения К. И. Былинского / отв. ред. В. П. Вомперский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1966. – С. 224–234.
45. *Горелов И. Н.* Невербальные компоненты коммуникации / Илья Наумович Горелов. – М. : Наука, 1980. – 104 с.
46. *Горшунов Ю. В.* Прагматика аббревиатуры / Юрий Владимирович Горшунов. – М. : Прометей, 1999. – 219с.
47. *Гринев С. В.* Введение в лингвистику текста: учебное пособие / Сергей Викторович Гринев. – М. : МПУ, 1999. – 60 с.
48. *Девкин В. Д.* Немецкая разговорная речь: Синтаксис и лексика / Валентин Дмитриевич Девкин. – М. : Междунар. отношения, 1979. – 254 с.
49. *Девкин В. Д.* Псевдоэкспрессия / Валентин Дмитриевич Девкин // Общие и частные проблемы функциональных стилей / отв. ред. М. Я. Цвиллинг. – М. : Наука, 1986. – С. 69–77.
50. *Дедова О. В.* Графическая неоднородность как категория гипертекста / Ольга Викторовна Дедова // Вестник московского университета. – Сер. 9. “Филология”. – 2002. – № 6. – С. 91–103.

51. *Дейк Т. А. ван* Вопросы прагматики текста / Тён Андриус ван Дейк // Новое в зарубежной лингвистике. – 1978. – Вып. VIII. “Лингвистика текста”. – С. 259–336.

52. *Дейк Т. А. ван* Язык. Познание. Коммуникация / Тён Андриус ван Дейк / сост. В. В. Петрова, пер. с англ. яз. под ред. В. И. Герасимова; вступ. ст. Ю. Н. Караулова, В. В. Петрова. – М. : Прогресс, 1989. – 310 с.

53. *Демьянков В. З.* Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка / Валерий Закиевич Демьянков // Язык. Личность. Текст : сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой; Ин-т славяноведения РАН / отв. ред. В. Н. Топоров. – М. : Языки славянских культур, 2005. – С. 34–55.

54. *Дубенко С. А.* К вопросу о дифференциации устной и письменной форм речи / С. А. Дубенко // Системный анализ и вопросы функционирования языковых единиц : сб. науч. тр. / отв. ред. А. И. Пихдак. – Таллинн: АН ЭССР, Каф. иностр. яз., 1988. – С. 29–38.

55. *Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка / Луи Ельмслев // Новое в лингвистике / под. ред. В. А. Звегинцевой. – М. : Изд-во иностр. л-ры, 1960. – С. 264–381.

56. *Єрмоленко Л. Ю.* Піктографічні та ідеографічні знаки у сучасній французькій мові / Лариса Юріївна Єрмоленко. – Київ: Видавець В. М. Карпенко, 2005. – 220 с.

57. *Ефимов А. И.* Стилистика художественной речи / Александр Иванович Ефимов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1961. – 519 с.

58. *Женетт Ж.* Фигуры. Том 1 / Жерар Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.

59. *Жинкин Н. И.* Язык-речь-творчество: Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике : Избранные труды / Николай Иванович Жинкин / сост., науч. ред. С. И. Гиндин. – М. : Лабиринт, 1998. – 368 с.

60. *Загоровская О. В.* О семантических различиях образных и экспрессивных единиц языка / Ольга Владимировна Загоровская //

Экспрессивность на разных уровнях языка : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. К. А. Тимофеев. – Новосибирск: НГУ, 1984. – С. 74–80.

61. *Зализняк А. А.* О понятии графемы / Андрей Анатольевич Зализняк // *Balkanica*. Лингвистические исследования. – М. : Наука, 1979. – С. 134–152.

62. *Земская Е. А.* Язык как зеркало современности (словообразовательные заметки) / Елена Андреевна Земская // Филологический сборник (к 100-летию со дня рождения академика В. В. Виноградова); Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – М., 1995. – С. 48–56.

63. *Зиндер Л. Р.* Реальный поток речи и «реконструкция» фонемного состава слова / Лев Рафаилович Зиндер // Теория языка, методы его исследования и преподавания: к 100-летию со дня рождения Л. В. Щербы / отв. ред. Р. И. Аванесов. – Л. : Наука, 1981. – С. 102–104.

64. *Изотов В. П.* Неузальные способы словообразования: Конспекты лекций к спецкурсу / В. П. Изотов, В. В. Панюшкин; Орлов. гос. ун-т. – Орел: Б. и, 1997. – 40 с.

65. *Истрин В. А.* Возникновение и развитие письма / Виктор Александрович Истрин. – М. : Наука, 1965. – 599 с.

66. *Ицкович В. А.* Языковая норма / Виктор Александрович Ицкович. – М. : Высшая школа, 1968. – 298 с.

67. *Каражаев Ю. Д.* Прагматическая направленность синтаксической экспрессии / Ю. Д. Каражаев, К. Г. Джусоева // Проблемы экспрессивной стилистики : сб. ст. / отв. ред. Т. Г. Хазагеров. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1987. – С. 18–23.

68. *Каражаев Ю. Д.* Возникновение и становление языковой экспрессии / Ю. Д. Каражаев, А. Д. Кулова // Проблемы экспрессивной стилистики : сб. ст. / отв. ред. Т. Г. Хазагеров. – Ростов-на-Дону, 1992. – С. 14–18.

69. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь / Александр Павлович Квятковский. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.

70. *Клюканов И. Э.* Печатный художественный текст и его параграфемные элементы / Игорь Энгелевич Клюканов // Текст. Высказывание. Слово. – М., 1983. – С. 5–7.

71. *Кобрина Н. А.* Английская пунктуация / Н. А. Кобрина, Л. В. Малаховский. – М. : Изд. лит. на иностр. яз., 1961. – 118 с.

72. *Кожина М. Н.* О языковой и речевой экспрессии и её экстралингвистическом обосновании / Маргарита Николаевна Кожина // Проблемы экспрессивной стилистики : сб. ст. / отв. ред. Т. Г. Хазагеров. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1987. – С. 8–17.

73. *Колшанский Г. В.* Контекстная семантика / Геннадий Владимирович Колшанский. – М. : Наука, 1980. – 149 с.

74. *Колшанский Г. В.* Паралингвистика / Геннадий Владимирович Колшанский. – М. : Наука, 1974. – 78 с.

75. *Кольцова Л. М.* Художественный текст через призму авторской пунктуации: автореф. дис. на соискание науч. степени доктора филол. наук: 10.02.01. – “Русский язык” / Людмила Михайловна Кольцова; Воронежский гос. ун-т. – Воронеж, 2007. – 48 с.

76. *Комарова А. М.* О соотношении субституции и экспрессивности / А. М. Комарова // Экспрессивность на разных уровнях языка : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. К. А. Тимофеев. – Новосибирск: НГУ, 1984. – С. 31–41.

77. *Корниенко А. А.* Современная французская новелла в поисках новых форм. / Алла Алексеевна Корниенко. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2000. – 292 с.

78. *Косарева О. Г.* Аббревиация в языке современной прессы: на материале французского, английского и русского языков: дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: 10.02.19. – “Теория языка” / Оксана Геннадьевна Косарева. – Тверь, 2003. – 163 с.

79. *Косериу Э.* Синхрония, диахрония и история / Эухенио Косериу // Новое в лингвистике. – Вып. 3. – 1963. – С. 178–194.

80. *Костенко Г. Т.* Стилистические функции графических средств в языке английской рекламы / Галина Титовна Костенко // Проблемы стилистического

анализа текста: на материале англ., нем., исп. языков : сб. статей; Иркутский гос. пед. ин-т / отв. ред. О. К. Денисова. – Иркутск: Б. и., 1979. – С. 55–66.

81. *Крючков Г. Г.* Орфографіка сучасної французької мови / Георгій Георгійович Крючков // Наукові записки. – К. : КПДВ “Педагогіка”. – Т. XIII. – 2004. – С. 148–159.

82. *Крючков Г. Г.* Полифония и полиграфия как две стороны системы французской орфографии / Георгий Георгиевич Крючков // Вестн. Киев. ун-та. – Сер. “Романо-германская филология”. – 1982. – Вып. 16. – С. 71–73.

83. *Крючков Г. Г.* Прагматический аспект графической формы языка французской рекламы / Георгій Георгійович Крючков // Прагматика этноспецифического дискурса : материалы симпозиума. – Бэлць, 1990. – С. 27–28.

84. *Крючков Г. Г.* Современная орфография французского языка / Георгий Георгиевич Крючков. – К. : Вища школа, 1987. – 184 с.

85. *Крючков Г. Г.* Універсальність французької графіки / Георгій Георгійович Крючков // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. КНУ. – К. : Логос, 2001. – Спеціальний випуск. – С. 199–202.

86. *Куцый В. В.* Визуальный текст как носитель прагматических значений / В. В. Куцый // Проблемы лингвистической стилистики : тезисы докл. (26–28 марта); 1-й Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. М. Тореза. – М., 1969. – С. 48–53.

87. *Лабенко О. А.* Орфографічні особливості омонімів сучасної французької мови: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.05. – “Романські мови” / Ольга Андріївна Лабенко. – Київ, 2003. – 21 с.

88. *Левитов Ю. Л.* Экспрессивность в грамматике (на материале немецкого языка) / Юзеф Львович Левитов // История русского литературного языка и стилистика / отв. ред. Ю. Н. Караулов. – Калинин, 1985. – 137 с.

89. *Левицький А. Е.* Основи функціональної лінгвістики: Навчальний посібник / Андрій Едуардович Левицький. – Ніжин: Редакційно-видавничий відділ НДПУ, 2004. – 124 с.

90. *Леонтьев А. А.* Некоторые вопросы лингвистической теории письма / Алексей Алексеевич Леонтьев // Вопросы общего языкознания / отв. ред. В. М. Жирмунский. – М. : Наука, 1964. – С. 70–79.

91. *Лингвистический словарь* Пражской школы / пер. с франц., нем., англ. и чешского И. А. Мельчука, В. З. Санникова; под ред. и с предисл. А. А. Реформадского. – М. : Прогресс, 1964. – 350 с.

92. *Литвин Ф. А.* Экспрессивность текста и экспрессивность слова / Феликс Абрамович Литвин // Проблемы экспрессивной стилистики : сб. ст. / отв. ред. Т. Г. Хазагеров. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1987. – С. 36–40.

93. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Наука, 1970. – 248 с.

94. *Лукьянова Н. А.* Экспрессивность как семантическая категория / Нина Александровна Лукьянова // Языковые категории в лексикологии и синтаксисе. – Новосибирск, 1991. – С. 3–23.

95. *Лустрэ Л. Х.* Основные принципы исследования экспрессивности текста / Людмила Харальдовна Лустрэ // Средства выражения экспрессивности текста. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1982. – С. 25–35.

96. *Маевский Е. В.* О соотношении устного и письменного вариантов языка / Евгений Викторович Маевский // Восточное языкознание / отв. ред. В. П. Старинин. – М. : Наука, 1976. – С. 46–53.

97. *Макарова Р. В.* Понятие графики и графемы / Р.В. Макарова // Система и уровни языка / отв. ред. Э. А. Макаев. – М. : Наука, 1969. – С. 78–89.

98. *Маричик Ю. А.* Формы письма в современном французском романе: вербальное и визуальное в творчестве М. Дюрас: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.03. – “Литература народов стран зарубежья (французская) (филологические науки)” / Юлия Александровна Маричик; РГГУ. – М., 2007. –

29 с.

99. *Маслова В. А.* Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста / Валентина Авраамовна Маслова. – Минск: Высшая школа, 1997. – 156 с.

100. *Месхишвили Н. В.* Экспрессивные средства письменной коммуникации (на материале русской, английской и американской рекламы): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.02.19 – “Теория языка” / Наталия Викторовна Месхишвили; МГПИИЯ им. М. Тереза. – М., 1990. – 27 с.

101. *Моисеев А. И.* Звуки и буквы, буквы и цифры... / Александр Иванович Моисеев. – М. : Просвещение, 1987. – 192 с.

102. *Моисеев А. И.* Из истории пунктуации: молчанка – черта – черточка – тире / Александр Иванович Моисеев // Русская речь. – 1989. – №1. – С. 55–58.

103. *Моисеев А. И.* Письмо и язык (К типологическому изоморфизму лингвистических явлений) / Александр Иванович Моисеев // Вопросы языкознания. – 1983. – № 6. – С. 68–72.

104. *Морозова А. Н.* Знаковые аспекты взаимосвязи устной и письменной речи / А. Н. Морозова // Знаковые проблемы письменной коммуникации : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. О. Д. Кузьменко-Наумова. – Куйбышев, 1985. – С. 59–69.

105. *Мороховский А. Н.* Некоторые основные понятия стилистики и лингвистики текста / Александр Николаевич Мороховский // Проблемы лингвистической стилистики : тезисы докл. (26–28 марта); 1-й Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. М. Тереза. – М., 1969. – С. 6–13.

106. *Москальская О. И.* Грамматика текста / Ольга Ивановна Москальская. – М. : Высшая школа, 1981. – 183 с.

107. *Мотш В. К.* К вопросу об отношении между устным и письменным языком / В. К. Мотш // Вопросы языкознания. – 1963. – № 1. – С. 90–95.

108. *Мучник Б. С.* Человек и текст. Основы культуры письменной речи / Бениамин Семёнович Мучник. – М. : Книга, 1985. – 252 с.

109. *Мыркин В. Я.* Всегда ли языковая норма соотносится с языковой системой? / Виктор Яковлевич Мыркин // Филологические науки. – 1998. – № 3. – С. 256–268.

110. *Нехлина Р. А.* К вопросу об экспрессивности (на материале немецкого глагола) / Р. А. Нехлина // Уч. записки Пермского пед. ин-та. – Пермь, 1969. – Т. 63. – С. 15–28.

111. *Николаева Т. М.* Актуальное членение – категория грамматики текста / Татьяна Михайловна Николаева // Вопросы языкознания. – 1972. – № 2. – С. 39–48.

112. *Николаева Т. М.* Письменная речь и специфика ее изучения / Татьяна Михайловна Николаева // Филологические науки. – 1961. – № 3. – С. 78–86.

113. *Николаева Т. М.* Что же такое графема? / Татьяна Михайловна Николаева // Филологические науки. – 1965. – № 3. – С. 130–134.

114. *Носенко Э. Л.* Эмоциональная вариативность речи и её устные и письменные корреляты / Э. Л. Носенко, Т. В. Стародубцева // Языковая норма и вариативность / отв. ред. Э. Л. Носенко. – Днепропетровск, 1981. – С. 94–103.

115. *Омельченко Т. Г.* Графическая и орфографическая комбинаторика литер в современном французском письме: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. филол. наук: 10.02.05. – “Романские языки” / Тамара Григорьевна Омельченко. – К., 1989. – 22 с.

116. *Орехова Н. Н.* Пунктуация и письмо / Наталья Николаевна Орехова. – Ижевск, Изд-во Ижевск. ун-та, 2000. – 214 с.

117. *Павлова Н. М.* О соотношении понятий “экспрессивность” и “эмоциональность” и об уточнении их лингвистической сущности / Н. М. Павлова // Проблемы экспрессивной стилистики: сб. ст. / отв. ред. Т. Г. Хазагерров. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1987. – С. 47–54.

118. *Панасюк А. Т.* К вопросу об экспрессии как лингвистической категории / А. Т. Панасюк // Вестник МГУ. – Сер. “Филология”. – 1973. – № 6. – С. 29–38.

119. *Петровский Н. В.* Стилистическая графика англо-американской прозы XIX-XX вв. : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. филол. наук: 10.02.04 – “Германские языки”/ Николай Васильевич Петровский; Киев. гос. ун-т им. Тараса Шевченко. – К., 1981. – 29 с.

120. *Плотников Б. А.* О форме и содержании в языке / Бронеслав Александрович Плотников. – Минск: Высшая школа, 1989. – 256 с.

121. *Плотников Б. А.* Семиотика текста. Параграфемика. / Бронеслав Александрович Плотников. – Минск: Высшая школа, 1992. – 190 с.

122. *Попов А. Ю.* Основные отличия текста от дискурса / А. Ю. Попов // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса : сб. науч. ст. / отв. ред. В. Е. Чернявская. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2001. – С. 39–45.

123. *Попов С. П.* Взаимодействие графических и вербальных компонентов в тексте рекламы / С. П. Попов // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Арнольд. – Л., 1986. – С. 91–97.

124. *Портнова Н. И.* Фоностилистика французского языка: Учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз. / Наталия Ивановна Портнова. – М. : Высшая школа, 1986. – 143 с.

125. *Почепцов Г. Г.* Синтагматика английского слова / Георгий Георгиевич Почепцов. – К. : Вища школа, 1976. – 112с.

126. *Приходько Г. І.* Взаємозв'язок оцінки, емоційності, експресивності та модальності / Г. І. Приходько // Вісник Черкаського університету. – Сер. “Філологічні науки”. – 2005. – Вип. 78. – С. 134–141.

127. *Редозубов К. Н.* Аббревиация как новый способ словообразования в современном французском языке: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: 10.02.05 – “Романские языки” / Константин Николаевич Редозубов; Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской. – М., 1973. – 24 с.

128. *Рубцова Г. В.* Французская литература XIX-XX вв. / Галина Васильевна Рубцова. – М. : Просвещение, 1975. – 200 с.

129. *Севбо И. П.* Структура связного текста и автоматизация реферирования / Ирина Платоновна Севбо. – М. : Наука, 1969. – 135 с.
130. *Селиванова Е. А.* Основы лингвистической теории текста и коммуникации: Монографическое учебное пособие. / Елена Александровна Селиванова. – К. : Брама, Издатель О. Ю. Вовчок, 2004. – 336 с.
131. *Семьян Т. Ф.* Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: дис. на соискание уч. степени докт. фил. наук: 10.01.08. – “Теория литературы. Текстология”/ Татьяна Фёдоровна Семьян. – Челябинск, 2006. – 398 с.
132. *Сизенко А. С.* Функціональні характеристики некодифікованих графічних утворень у сучасному французькому письмі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.05 – “Романські мови” / Анастасія Сергіївна Сизенко; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2008. – 27 с.
133. *Ситдикова І. В.* Прагматична функція графічних знаків у мові реклами / Ирина Вілоріївна Ситдикова // Дослідження і вивчення романських мов і літератур у контексті національних культур: матеріали Міжнародного наукового семінару 18–19 квітня 1996 р. – К., 1996. – С. 103.
134. *Сковородников А. П.* Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского языка / Александр Петрович Сковородников. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1981. – 255 с.
135. *Скребнев Ю. М.* Экспрессивная стилистика и лингвистика субъязыков / Юрий Максимович Скребнев // Проблемы экспрессивной стилистики / отв. ред. Т. Г. Хазагерров. – Ростов-на-Дону, 1992. – С. 19–26.
136. *Смуцинська І. В.* Суб’єктивна модальність французької прози / Ирина Вікторівна Смуцинська. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2001. – 253 с.
137. *Смуцинська І. В.* Фігури слова і сучасний дискурс / Ирина Вікторівна Смуцинська // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка / відп. ред. О. І. Чередниченко. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – Вип. 29. – С. 284–289.

138. *Современная русская пунктуация* : сб. статей; АН СССР, ин-т рус. яз. / отв. ред. Л. И. Скворцов. – М. : Наука, 1979. – 261 с.
139. *Соколов А. Н.* Внутренняя речь и мышление / Александр Николаевич Соколов. – М. : Просвещение, 1968. – 248 с.
140. *Солганик Г. Я.* Стилистика текста: учеб. пособие / Григорий Яковлевич Солганик. – М. : Флинта, 1997. – 256 с.
141. *Сонин А. Г.* Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов: автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук: 10.02.19 – “Теория языка” / Александр Геннадиевич Сонин; Моск. гос. лингв. ун-т. – М., 2006. – 44 с.
142. *Соссюр Ф. де* Труды по языкознанию / Фердинанд де Соссюр / пер. с франц. А. А. Холодовича. – М. : Прогресс, 1977. – 696 с.
143. *Станіслав О. В.* Функціональні характеристики нелітерних знаків французької мови: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.05 – “Романські мови” / Ольга Вадимівна Станіслав; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2005. – 27 с.
144. *Степанов Г. В.* Единство выражения и убеждения (автор и адресат) / Георгий Владимирович Степанов // Язык. Литература. Поэтика. – М. : Наука, 1988. – С. 106–124.
145. *Степанов Ю. С.* Французская стилистика / Юрий Сергеевич Степанов. – М. : Высшая школа, 1965. – 350 с.
146. *Стернин И. А.* Семантическая основа экспрессивного словоупотребления / Иосиф Абрамович Стернин // Проблемы экспрессивной стилистики : сб. ст. / отв. ред. Т. Г. Хазагеров. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1987. – С. 133–139.
147. *Стефанов С. И.* Полиграфия для рекламистов и не только / Сергей Иванович Стефанов. – М. : Гелла-принт, 2002. – 352 с.
148. *Сухоруков А. Р.* Графическое словообразование. Место графикации в поэзии Н. Глазкова / А. Р. Сухоруков // Полифилология. Сборник статей. – Орел, 2000. – С. 65–71.

149. *Телия В. Н.* Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц / Вероника Николаевна Телия // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. – М. : Наука, 1991. – С. 36–66.

150. *Телия В. Н.* Экспрессивность / Вероника Николаевна Телия // Русский язык: Энциклопедия. – М. : Дрофа, 1997. – С. 526.

151. *Текст и дискурс.* Проблемы экономического дискурса : сб. науч. ст. / отв. ред. В. Е. Чернявская. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2001. – 155 с.

152. *Темиракаева Н. Ю.* Визуальный облик современного художественного французского текста. Гендерный аспект: дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук: 10.02.05 – “Романские языки” / Наталия Юрьевна Темиракаева, Пятигорский гос. лингв. ун-т. – Пятигорск, 2009. – 172 с.

153. *Тимофеев К. А.* Об экспрессивных средствах синтаксиса русского языка (замечки и наблюдения) / Кирилл Алексеевич Тимофеев // Экспрессивность на разных уровнях языка : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. К. А. Тимофеев. – Новосибирск: НГУ, 1984. – С. 3–5.

154. *Топоров В. Н.* Пространство и текст / Владимир Николаевич Топоров // Текст: семантика и структура : сб. ст. / отв. ред. Т. В. Цивьян. – М. : Наука, 1983. – С. 227–285.

155. *Труханова Н. Л.* Экспрессивные просодические средства в реализации прагматического аспекта текста: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. филол. наук: 10.02.04. – “Германские языки” / Наталья Леонидовна Труханова; ОГУ им. И. И. Мечникова. – Одесса, 1990. – 16 с.

156. *Тураева З. Я.* Лингвистика текста / Зинаида Яковлевна Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 126 с.

157. *Туранский И. И.* Экспрессивность, мера количества экспрессивности и интенсификация высказывания / Игорь Игоревич Туранский // Стилистика как общепилологическая дисциплина : сб. науч. тр. / отв. ред. Г. И. Богин. – Калинин: Калининский гос. ун-т, 1989. – 148 с.

158. *Хазагеров Т. Г.* К вопросу о классификации экспрессивных средств (изобразительные схемы) / Томас Григорьевич Хазагеров // Проблемы

экспрессивной стилистики : сб. ст. / отв. ред. Т. Г. Хазагеров. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1987. – С. 65–77.

159. *Хайчевська Т. М.* Вербальні графічні засоби експресії / Тетяна Миколаївна Хайчевська // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. пр. [відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2009. – Вип. 22. – С. 422–433.

160. *Хайчевська Т. М.* Використання невербальних графічних засобів експресії у французькій прозі ХХ-ХХІ століть / Тетяна Миколаївна Хайчевська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка [відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – К. : Логос, 2010. – Вип. 16. – С. 496–507.

161. *Хайчевська Т. М.* Впливовий потенціал засобів організації тексту в сучасній французькій літературі / Тетяна Миколаївна Хайчевська // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка [відп. ред. О. І. Чередниченко]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – Вип. 29. – С. 331–335.

162. *Хайчевська Т. М.* До проблеми розмежування понять “експресія” та “експресивність” у сучасній лінгвістиці / І. В. Ситдикова, Т. М. Хайчевська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка [відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – К. : Логос, 2008. – Вип. 13. – 2008. – С. 304–310.

163. *Хайчевська Т. М.* Експресивний потенціал великої літери у сучасній французькій мові / Тетяна Миколаївна Хайчевська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка [відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – К. : Логос, 2009. – Вип. 15. – С. 569–578.

164. *Хайчевська Т. М.* Нелітерні графічні засоби експресії / Тетяна Миколаївна Хайчевська // Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – Сер. “Філологічні науки”. – Луцьк: РРВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2009. – № 6. – С. 156–159.

165. *Хайчевська Т. М.* Універсальність французької графіки та експресивний потенціал французьких графем / Тетяна Миколаївна Хайчевська // Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – Сер. “Філологічні науки”. – Луцьк: РРВ «Вежа» ВНДУ ім. Лесі Українки, 2008. – № 4. – С. 286–291.

166. *Харченко В. К.* Разграничение оценочности, образности, экспрессии и эмоциональности в семантике слова / Вера Константиновна Харченко // Русский язык в школе. – 1976. – № 3. – С. 66–71.

167. *Химик В. В.* К соотношению понятий экспрессивности, модальности и персональности / Василий Васильевич Химик // Проблемы экспрессивной стилистики : сб. ст. / отв. ред. Т. Г. Хазагеров. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1987. – С. 128–133.

168. *Хованская З. И.* Лексическая актуализация / Зоя Ильинична Хованская // Филологические науки. – 1983. – № 1. – С. 15–22.

169. *Цюпа М. А.* Фонографічні та орфографічні особливості акронімів сучасної французької мови: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.05 – “Романські мови” / Марія Андріївна Цюпа; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2008. – 17 с.

170. *Цоллер В. Н.* Экспрессивная лексика: семантика и прагматика / В. Н. Цоллер // Филологические науки. – 1996. – № 6. – С. 62–71.

171. *Чабаненко В. А.* Стилїстика експресивних засобів української мови / Віктор Антонович Чабаненко. – Запоріжжя: Запорізький держ. ун-т, 2002. – 351 с.

172. *Чабаненко В. А.* Теоретичні засади дослідження експресивних засобів української мови / Віктор Антонович Чабаненко // Мовознавство. – 1984. – № 2. – С. 11–18.

173. *Чаковская М. С.* Текст как сообщение и воздействие: (на материале англ. яз.) / Мария Сергеевна Чаковская. – М. : Высшая школа, 1986. – 128 с.

174. *Чепурных В. И.* Прагматические и стилистические функции графических средств в художественном тексте / В. И. Чепурных // Текст и его

компоненты как объект комплексного анализа : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И. В. Арнольд. – Л. : ЛГПИ, 1986. – С. 124–131.

175. *Чернухина И. Я.* Текст как объект стилистики / Инна Яковлевна Чернухина // Структура лингвостилистики и её основные категории : межвуз. сб. науч. тр. / гл. ред. М. Н. Кожина. – Пермь: ПГУ, 1983. – С. 40–43.

176. *Шаповалова А. П.* Аббревиация и акронимия в лингвистике / Александра Петровна Шаповалова. – Ростов на Дону: Изд-во РГПУ, 2003. – 350 с.

177. *Шаховский В. И.* Ономаσιологический и семасиологический аспекты экспрессивности / Виктор Иванович Шаховский // Проблемы экспрессивной стилистики : сб. ст. / отв. ред. Т. Г. Хазагерев. – Ростов на Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1987. – С. 40–47.

178. *Шаховский В. И.* Проблема разграничения экспрессивности и эмотивности как семантических категорий стилистики / Виктор Иванович Шаховский // Проблемы семасиологии и лингвостилистики / отв. ред. С. Б. Берлизон. – Рязань, 1975. – Вып. 2. – С. 3–26.

179. *Шашурина А. Ю.* Роль игры слов в формировании смысла текста / Алла Юрьевна Шашурина // Прагматические аспекты лексикологии и стилистики французского языка : сб. науч. тр.; Моск. пед. ин-т иностр. яз. им. М. Горького / отв. ред. З. Н. Волкова. – М., 1987. – Вып. 292. – С. 136–143.

180. *Шварцкопф Б. С.* Опыт интерпретации современной русской пунктуации в аспекте “система-норма” / Борис Самойлович Шварцкопф // Язык – система, язык – текст, язык – способность : сб. ст. / ред. кол. Ю. С. Степанов и др. – М., 1995. – С. 43–52.

181. *Шейгал Е. И.* О соотношении категорий интенсивности и экспрессивности / Елена Иосифовна Шейгал // Экспрессивность на разных уровнях языка : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. К. А. Тимофеев. – Новосибирск: НГУ, 1984. – С. 60–65.

182. *Шигаревская Н. А.* Графика и орфография / Нина Александровна Шигаревская // Теоретическая фонетика французского языка. – М. : Высшая

школа, 1982. – С. 234–239.

183. *Шигаревская Н. А.* Основы французской пунктуации / Нина Александровна Шигаревская. – М. : Просвещение, 1975. – 110 с.

184. *Ширина Л. С.* К вопросу об определении экспрессии в работах Е. М. Галкиной-Федорук / Л. С. Ширина // Проблемы экспрессивной стилистики. – Ростов-на-Дону, 1992. – С. 43–46.

185. *Щерба Л. В.* Теория русского письма / Лев Владимирович Щерба. – Л. : Наука, 1983. – 133 с.

186. *Юньев В. И.* О соотношении устной и письменной форм языка / Владимир Ильич Юньев // Иностранные языки в школе. – 1966. – № 2. – С. 16–24.

187. *Якобсон Р. О.* К вопросу о зрительных и звуковых знаках / Роман Осипович Якобсон // Семиотика и искусствоведение. – М. : Мир, 1972. – С. 82–87.

188. *Ярмашевич М. А.* Особенности образования и функционирования аббревиатур в разных стилях и жанрах речи / Марина Аркадьевна Ярмашевич; М-во образования РФ, Саратов. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2002. – 194 с.

189. *Arabyan M.* Le paragraphe narratif. Etude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les recits classiques et modernes / M. Arabyan. – P. : L'Harmattan, 1994. – 267 p.

190. *Blanche-Benveniste Cl.* L'orthographe / Cl. Blanche-Benveniste, A. Chervel. – P. : Mospéro, 1969. – 236 p.

191. *Brée G.* Le XX<sup>e</sup> siècle / Germaine Brée // Ouvrage publ. avec le concours de Centre national des lettres. – P. : Arthaud, 1978. – 245 p.

192. *Brunet Ét.* La langue française au XX<sup>e</sup> siècle. Ce que disent les chiffres / Étienne Brunet // Nouvelle histoire de la langue française / sous la direction de I. Charand. – P. : Seuil, 1999. – P. 673–727.

193. *Burney P.* L'orthographe / Pierre Burney. – P. : PUF, 1967. – 126 p.

194. *Castellani J.-P.* Orthographe / J.-P. Castellani, C. Liber. – P. : Nathan, 1989. – 239 p.
195. *Catach N.* La ponctuation / Nina Catach. – P. : PUF, 1992. – 128 p.
196. *Catach N.* Le graphème / Nina Catach // *Pratiques*, 1979. – № 25. – P. 21–32.
197. *Catach N.* L'orthographe / Nina Catach. – P. : PUF, 1978. – 126 p.
198. *Catach N.* L'orthographe française. Traité théorique et pratique / Nina Catach. – P. : Nathan, 1986. – 334 p.
199. *Chigarevskaia N.* Traité de phonétique française / Nina Chigarevskaia. – M. : Ed. du Progrès, 1973. – P. 15–19.
200. *Damourette J.* Traité de ponctuation moderne / Jacques Damourette. – P. : Larousse, 1939. – 144 p.
201. *Depecker L.* L'invention de la langue : Le choix des mots nouveaux / Loïc Depecker. – P. : Colin-Larousse / HER, 2001. – 720 p.
202. *Doppagne A.* La bonne ponctuation: clarté, précision, efficacité de vos phrases / Albert Doppagne. – P. : Duculot, 1978. – 112 p.
203. *Doppagne A.* Majuscules, abréviations, symboles et sigles / Albert Doppagne. – Paris-Louvain-la-Neuve : Duculot, 1991. – 104 p.
204. *Drillon J.* Traité de ponctuation moderne / Jacques Drillon. – P. : Gallimard, 1991. – 472 p.
205. *Duprez D.* Orthographe. Cours pratique / Daniel Duprez, M. Legris. – P. : Larousse, 1976. – 96 p.
206. *Fontanille J.* Semiotique du discours / Jacques Fontanille. – Université de Limoges: PULIM, 1998. – 291 p.
207. *Frutiger A.* L'homme et ses signes (signes, symboles, signaux) / Adrian Frutiger. – P. : Edition original: *Der Mensch und seine Zeichen*, 2004. – P. 185–190.
208. *Gaillard P.* Les clés de l'orthographe. Théorie et pratique de l'orthographe grammaticale et de l'orthographe d'usage / Paul Gaillard. – P. : Hachette, 1956. – 104 p.
209. *Gak V. G.* L'orthographe du français. Essai de description théorique et pratique / V. G. Gak. – P. : Larousse, 1976. – 318 p.

210. *Gelb I.* Pour une théorie de l'écriture / Ignace Gelb. – P. : Larousse, 1973. – 305 p.
211. *Grevisse M.* Code de l'orthographe française / Maurice Grevisse. – P.-Bruxelles: Baude, 1952. – 248 p.
212. *Guiraud P.* La stylistique. Presse universitaires / Pierre Guiraud. – P. : Larousse, 1962. – 165 p.
213. *Hartemann A.* Le toucher du papier / Aline Hartemann // La danse des signes. – P. : Hatier, 1999. – 59 p.
214. *Hořejši V.* Les graphonèmes français et leurs parties composantes / V. Hořejši // Etudes de linguistique appliquée. – 1972. – № 8. – P. 10–17.
215. *Jackson D.* Histoire de l'écriture / Donald Jackson. – P. : Denoel, 1982. – 176 p.
216. *Jaffré J.-P.* Le traitement élémentaire de l'orthographe: les procédures graphiques / Jean-Pierre Jaffré // Langue française. – 1992. – № 95. – P. 27–48.
217. *Jespersen O.* Language: Its Nature, Development and Origin / Otto Jespersen. – L. : Allen and Unwin, 1949. – 448 p.
218. *Lagane R.* La norme / R. Lagane, J. Pinchon. – P. : Langue Française, 1972. – 346 p.
219. *La littérature en France depuis 1945* / J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Vercier. – P. : Bodras. – 928 p.
220. *La littérature française : Histoire et Perspective* / sous la direction de R. Favre. – Lyon : Presses univ. de Lyon. 1990. – 276 p.
221. *Leconte J.* Que vive l'orthographe! / J. Leconte, Ph. Cibois. – P. : Seuil, 1989. – 184p.
222. *Léon P. R.* Précis de phonostylistique. Parole et expressivité / Pierre Roger Léon. – P. : Ed. Nathan, 1993. – 202 p.
223. *Maistre M.* Pour ou contre l'orthographe? / Marie de Maistre. – P. : PUF, 1974. – 215 p.
224. *Malmberg B.* Signes et symboles / Bertil Malmberg. – Picard, 1977. – 286 p.

225. *Marouzeau J.* Précis de stylistique française / Jules Marouzeau. – P. : Masson et C<sup>ie</sup>, Editeurs, 1950. – 223 p.
226. *Martinet A.* Eléments de linguistique générale / André Martinet. – P. : Colin, 1967. – 217 p.
227. *Martinet A.* Langue parlée et code écrit. De la théorie linguistique à l'enseignement de la langue / André Martinet. – P.: Ed. par J. Martinet, 1972. – 468 p.
228. *Martinet A.* Le français sans fard / André Martinet. – P. : P.U.F., 1974. – 219 p.
229. *Muller B.* Le français d'aujourd'hui / Bodo Muller. – P. : Ed. Klincksieck, 1985. – 302 p.
230. *Quenau R.* Bâtons, chiffres et lettres / Raymond Queneau. – P. : Gallimard, 1965. – P. 30–60.
231. *Richer E.* Français parlé, français écrit / Ernest Richer. – P. : Bruges, 1964. – 197 p.
232. *Riffaterre M.* Essais de stylistique structurale / Michael Riffaterre. – P. : Flammarion, 1971. – 243 p.
233. *Rincé D.* Langue et littérature : anthologie XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles / D. Rincé, D. Barberis. – P. : Nathan, 1995. – 554 p.
234. *Sauvageot A.* Français écrit, français parlé / Aurélien Sauvageot. – P. : Larousse, 1962. – 233 p.
235. *Sauvageot A.* Orthographes et prononciation / Aurélien Sauvageot // Vie et langage. – 1969. – № 15. – P. 679–684.
236. *Sensine H.* La ponctuation en français / H. Sensine. – P. : Payot, 1930. – P. 10–18.
237. *Thimonnier R.* Code orthographique et grammatical / René Thimonnier. – P. : Plon, 1974.– 320 p.
238. *Thimonnier R.* Le système graphique du français / René Thimonnier. – P. : Plon, 1967. – 408 p.
239. *Todorov T.* Théories du symbole / Tzvetan Todorov. – P. : Seuil, 1977. – 369 p.

240. *Turnbull A.* Graphics of Communication / A. Turnbull, B. Russell. – N.Y., 1962. – 215 p.

241. *Walter H.* Le français dans tous les sens / Henriette Walter. – P. : Robert Laffont, 1988. – 384 p.

## СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

242. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов / Ольга Сергеевна Ахманова. – М. : КомКнига, 2005. – 571 с.
243. *Большая советская энциклопедия*: [в 30-ти т.] / под ред. А. М. Порохова. – М. : БСЭ, 1969.  
Т. 29. – 1978. – 640 с.
244. *Ганич Д. І.* Словник лінгвістичних термінів / Д. І. Ганич, І. С. Олійник. – К. : Вища школа, 1985. – 360 с.
245. *Лингвистический энциклопедический словарь* / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Советская Энциклопедия, 1990. – 682 с.
246. *Розенталь Д. Э.* Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – М. : Советская Энциклопедия, 1976. – 543 с.
247. *Русский язык*: Энциклопедия. – М. : Дрофа, 1997. – 526 с.
248. *Селіванова О. О.* Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2006. – 716 с.
249. *Словник української мови* [в 10-ти т.] / ред. кол. І. К. Білодід. – К. : Наукова думка, 1971. – Т.2. – 1971. – 550 с.
250. *Українська мова*: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / С. Я. Єрмоленко, С. П. Бибик, О. Г. Тодор. – К. : Либідь, 2001. – 224 с.
251. *Le Maxidico*. Dictionnaire encyclopédique de la langue française. – P. : Ed. de la Connaissance, 1996. – 1716 p.

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

252. *Alain-Fournier*. Le grand Meaulnes / Alain-Fournier. – P. : Fayard, 1986. – 307 p.
253. *Aragon L.* Le paysan de Paris / Louis Aragon. – P. : Gallimard, 1966. – 256 p.
254. *Artaud A.* L’Ombilic des Limbes / Antonin Artaud. – P. : Gallimard, 1995. – 261 p.
255. *Bataille G.* Madame Edwarda. Le mort. Histoire d’œil / Georges Bataille. – P. : Union Générale d’Editions, 1973. – 126 p.
256. *Beckett S.* Comment c’est / Samuel Beckett. – P. : Les éditions de minuit, 1987. – 230 p.
257. *Benacquista T.* La boîte noire / Tonino Benacquista. – P. : Gallimard, 2005. – 123 p.
258. *Benacquista T.* Malavita / Tonino Benacquista. – P. : Gallimard, 2004. – 375 p.
259. *Céline L.-F.* Voyage au bout du nuit / Louis-Ferdinand Céline. – P. : Gallimard, 1952. – 505 p.
260. *Claudé P.* La tête d’or / Paul Claudel. – P. : Mercure de France, 1996. – 247 p.
261. *Cocteau J.* Antigone / Jean Cocteau. – P. : Gallimard, 2002. – 111 p.
262. *Delerm P.* Paris l’instant / Philippe Delerm. – P. : Fayard, 2004. – 157 p.
263. *Durringer X.* Le bal-trap / Xavier Durringer. – Utrecht : Edition TEATRALES, 1996. – 67 p.
264. *Ernaux A.* L’événement / Annie Ernaux. – P. : Gallimard, 2000. – 115 p.
265. *Fleutiaux P.* Métamorphoses de la reine / Pierrette Fleutiaux. – P. : Gallimard, 1999. – 254 p.
266. *Garnier P. et I.* Le spatialisme. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://crdp.ac-amiens.fr/garnier/article 25-29. html](http://crdp.ac-amiens.fr/garnier/article%2025-29.html). – заголовок з екрану.
267. *Gary R.* La danse de Genris Cohn / Romain Gary. – P. : Gallimard, 1967. – 305 p.

268. *Gavalda A.* Ensemble, c'est tout / Anna Gavalda. – P. : Le Delittante, 2004. – 608 p.
269. *Gide A.* Les nourritures terrestres / André Gide. – P. : Gallimard, 1964. – 256 p.
270. *Groult B.* Le féminin pluriel / B. Groult, F. Groult. – P. : Denoël, 1994. – 318 p.
271. *Groult F.* Maxime ou la déchirure / Flora Groult. – P. : Edition J'ai lu, 1992. – 192 p.
272. *Houellebeck M.* Particules élémentaires / Michel Houellebecq. – P. : Flammarion, 1999. – 350 p.
273. *Houellebeck M.* Plateforme / Michel Houellebecq. – P. : Flammarion, 2001. – 373 p.
274. *Houellebeck M.* Rester vivant / Michel Houellebecq. – P. : Librio, 2002. – 94 p.
275. *Ionesco E.* Cantatrice chauve. La leçon / Eugène Ionesco. – P. : Gallimard, 1995. – 162 p.
276. *Ionesco E.* Rhinocéros / Eugène Ionesco. – Amsterdam : Meulenhoff Educatiff, 1991. – 128 p.
277. *Lanoux A.* Quand la mer se retire / Armand Lanoux. – P. : Julliard, 1967. – 384 p.
278. *Le Clézio J. M. G.* Onitsha / J. M. G. Le Clézio. – P. : Gallimard, 1993. – 231 p.
279. *Mallet-Joris F.* La maison de papier / Françoise Mallet-Joris. – P. : Grasset, 1977. – 319 p.
280. *Malraux A.* La condition humaine / André Malraux. – P. : Gallimard, 1962. – 288 p.
281. *Malraux A.* L'espoire / André Malraux. – P. : Gallimard, 1966. – 500 p.
282. *Manchette J.-P.* La position du tireur couché / Jean-Paul Manchette. – P. : Gallimard, 2001. – 205 p.
283. *Merle R.* L'île / Robert Merle. – P. : Gallimard, 1994. – 697 p.

284. *Merle R.* Un animal doué du raison / Robert Merle. – K. : Dnipro, 1977. – 426 p.
285. *Nimier R.* Le hussard bleu / Roger Nimier. – P. : Gallimard, 1991. – 450 p.
286. *Oulipo.* – P. : adpf Ministère des affaires étrangères, 2005. – 104 p.
287. *Perec G.* 53 jours / Georges Perec. – P. : Gallimard, 1994. – 320 p.
288. *Queneau R.* Les fleurs bleues / Raymond Queneau. – P. : Gallimard, 1990. – 442 p.
289. *Queneau R.* Zazie dans le métro / Raymond Queneau. – P. : Gallimard, 1990. – 190 p.
290. *Quignard P.* Triomphe du temps / Pascal Quignard. – P. : Galilée, 2006. – 74 p.
291. *Rocheffort Ch.* Les stances à Sophie / Christiane Rocheffort. – P. : Grasset, 1963. – 247 p.
292. *Rolin O.* L'invention du monde / Olivier Rolin. – P. : Seuil, 1993. – 537 p.
293. *Saint Exupéry A. de.* Le petit prince: avec les dessins de l'auteur / Antoine de Saint Exupéry. – P. : Gallimard, 1946. – 93 p.
294. *San-Antonio.* C'est mort et ça ne sais pas / San-Antonio. – P. : Fleuve noir, 1984. – 221 p.
295. *Sartre J.-P.* La nausée / Jean-Paul Sartre. – P. : Gallimard, 1971. – 256 p.
296. *Saumont A.* Koman sa secrei eme / Annie Saumont. – P. : Julliard, 2005. – 125 p.
297. *Simenon G.* Maigret et l'inspecteur malgracieux / Georges Simenon. – P. : Presse de la Cité, 1957. – 192 p.
298. *Simon C.* La route des Flandres / Claude Simon. – P. : Edition de Minuit, 1960. – 244 p.
299. *Sinoué G.* Les silences de Dieu / Gilbert Sinoué. – P. : LGF, 2005. – 349 p.
300. *Sollers Ph.* Secret / Philippe Sollers. – P. : Gallimard, 1992. – 250 p.
301. *Werber B.* Paradis sur Mesures / Bernard Werber. – P. : Albin Michel, 2008. – 435 p.

## **ДОДАТОК А. ПРИКЛАДИ**

cou une fois débranché, c'est l'avalanche... Les titres de livres, de reportages ou de séries télévisées parlent d'eux-mêmes : Dieu est Dieu, nom de Dieu; Dieu existe, je l'ai rencontré; Dieu existe, je l'ai toujours trahi; Lettre ouverte à Dieu; J'existe, Dieu m'a rencontré; Merde à Dieu (tirage limité); Au service de Dieu; Dieu défiguré; Dieu sans Dieu; Dieu est mort; Pourquoi Dieu ne peut pas s'incarner; Dieu est inconscient; Le testament de Dieu; Seules les larmes de Dieu seront comptées; Le futur de Dieu dure longtemps; Le onzième commandement de Dieu; Le Diable est l'envers de Dieu; A la grâce de Dieu; Dieu si je veux, quand je veux; Traqué par Dieu; La soif de Dieu; Fous et folles de Dieu; La science de Dieu; Dieu et la science; Pour comprendre les silences de Dieu; Le vrai peuple de Dieu; Dieu est-il une femme?; Dieu, sa vie, son œuvre; La condition de Dieu; Les droits de Dieu; Dieu a besoin des hommes; Histoire du Dieu errant; Dieu, étoile errante; Le ravissement de I.o.l.V.Dieu; Terre de Dieu; Dieu et les territoires occupés; Dieu est plus grand que Dieu; Calcul de la surface de Dieu; Le Sur-Dieu; Dieu et l'atome; La deuxième vie de Dieu; Dieu et le Capital; Dieu à la lumière de la biologie moléculaire; Être enfant de Dieu; Comment faire un enfant avec Dieu; Dieu et le Big-Bang; La maladresse sexuelle de Dieu; Pour en finir avec le jugement de Dieu; Nouvelle réfutation de l'existence de Dieu; Enquête sur l'existence intermittente de Dieu; L'Anti-Dieu; Les crépuscules de Dieu; La douce pitié de Dieu; Le Dieu caché; A la recherche du Dieu perdu; La vie privée de Dieu; Dieu est-il pédophile?; Voyage au bout de Dieu; Dieu à crédit; A l'ombre des jeunes filles de Dieu; Dieu dans l'entreprise; On ne

naît pas Dieu, on le devient; La femme est l'avenir de Dieu; Dieu est une passion inutile; Malheur de l'homme sans Dieu; Le protocole des sages de Dieu; Les banques de Dieu; Dieu, horizon incontournable de notre temps; Le don de Dieu; Le divan de Dieu; Dieu est-il athée?; Fin de l'Histoire, fin de Dieu; La vraie mère de Dieu; Dieu dans la littérature, la peinture, la sculpture, la musique, le cinéma, le design; Dieu est-il postmoderne?; La psychanalyse au risque de Dieu; Le chiffre de Dieu; L'indifférence de Dieu; Le nouveau Dieu amoureux; Amants et maîtresses de Dieu; L'homosexualité dans la perspective de Dieu; Lesbiennes devant Dieu; Dieu et la culture physique; Dieu ne fait pas grossir; Le premier publicitaire : Dieu; Le Dieu olympique; La faim de Dieu; Un P-DG découvre Dieu; Un pour tous, tous pour Dieu; Mariage et procréation dans le plan de Dieu; Le suicide de Dieu; Les cliniques de Dieu; La semence de Dieu; Les armes de Dieu; La vengeance de Dieu; Les drogues de Dieu; Pour la plus grande gloire de Dieu...

J'en oublie. Si j'ai bien compris, un des travaux de l'ISIS consiste à répertorier, trier, résumer et commenter brièvement cet énorme fatras en cours. Puntition administrative... Ah, vous êtes d'un naturel curieux? Eh bien, voilà. Dites-moi s'il y a quelque chose d'intéressant dans tout ça.

A-t-elle eu sa vie volée, Mother? Oui et non, comme tout le monde. Et finalement plutôt non, c'est le sens du message ultime, de la main à la main... L'histoire du

## Додаток 2. Ph. Sollers. Secret, P. 210–211.

« Quelque chose d'approchant. Vous lui faites avaler cette pilule blanche entre la rose et la bleue. Si ça ne suffit pas, remarquez, il reste encore la rouge, la violette ou la verte. Revenez me voir dans un mois. » – « Il ne regarde plus la télévision. » – « En effet. Emmenez-le au théâtre ou au cinéma! » – « Il déteste le théâtre et le cinéma. » – « Faites-lui écouter de la musique! » – « Il préfère le silence. » – « Abonnez-le à des journaux, à des magazines! » – « Il ne veut plus lire de journaux ni écouter la radio. » – « Vous avez essayé les cassettes ou les brochures pornographiques? » – « Docteur! » – « Je vois. Est-ce qu'il délire? » – « Mais non, c'est bien ça qui fait peur. » – « Au premier dérapage, prévenez-moi. Il n'est pas violent, au moins? » – « Non. J'ai l'impression que la pilule rose est très bonne. C'est peut-être la bleue qui ne va pas? » – « Il est affectueux avec les enfants? » – « Oui, mais nettement moins pressé pour les soins. » – « Vie sexuelle normale? » – « En baisse, docteur, en baisse. » – « Vous lui donnez bien la bleue le soir? » – « Régulièrement. » – « Augmentez la dose et ajoutez la blanche. » – « L'anti-Z? » – « Il n'y a pas de Z, madame, la science est formelle. » – « Mais si on découvrait un Z dans le futur? La science progresse, tout de même! » – « Pas de Z! Pas de Z! Je vous en donne ma parole! » – « C'est qu'on finit par s'interroger. Cette fureur de lire... » – « Passagère, madame, passagère... Voulez-vous que je vous examine? » – « Volontiers. » – « Allongez-vous. Ah, vos fesses ont encore grossi! » – « J'ai pourtant suivi un régime de cheval. » – « Je vais vous prescrire d'autres crèmes. Les seins tiennent bon, en tout cas. » – « Merci, docteur. » – « La vulve toujours douloureuse? » – « Un peu. » – « Y compris

après le rapport sexuel? » – « Le plus souvent. » – « Voyons ça... Plus d'hémorroïdes? » – « Ça va mieux. » – « Constipation? » – « Normale. » – « Bon, vous allez bien. C'est cette histoire de changement dans l'attitude de votre compagnon qui vous trouble. » – « Ah oui. » – « Pas d'autres femmes? » – « Mais non, il dit que ça ne l'intéresse plus. » – « Une tendance homophile nouvelle? » – « Vous croyez? » – « Ça s'est vu. » – « La pilule rose aurait cet effet? » – « En principe le dosage est sûr. Mais si c'était le cas, il faudrait plutôt s'en réjouir, l'homophilie est un facteur de stabilité, d'harmonie et de paix sociale. » – « Comme dans la Grèce antique? » – « Oui. Mais autrement. » – « Et si ce n'était pas ça? » – « C'est forcément quelque chose de ce genre. Vous n'allez pas vous mettre à croire aux esprits? » – « Non, bien sûr. » – « Il parle en dormant? » – « Jamais. » – « Il vous raconte ses rêves? » – « Non. » – « Remarquez, on pourrait doubler le traitement d'une cure psychanalytique... Voit-il des amis? » – « Justement, de moins en moins. » – « Que dit son employeur? » – « Rien. Tout semble normal. Mais je sais que ses collègues femmes le trouvent bizarre. » – « Vous dites qu'il lui arrive d'écrire des choses? » – « Parfois tard dans la nuit, docteur, dans des cahiers. » – « Et on n'y comprend rien? » – « Pas vraiment. Tenez, j'ai retenu une phrase qu'il a mise en exergue : " L'écrit est ce dont tous les détenteurs de pouvoir ont le plus peur. " » – « De qui est-ce? » – « D'un certain Rushdie. » – « L'Arabe? » – « Je crois. » – « La syntaxe est-elle perturbée? » – « Pas du tout. » – « La ponctuation est-elle correcte? » – « Je pense. » – « Pas de fautes d'orthographe? » – « Je ne crois pas. » – « Fume-t-il toujours? » – « Malheureusement. » – « Alcool? » – « Sans

Додаток 3. G. Bataille. Madame Edwarda. Le mort. Histoire d'œil, P. 24–27.

La sous-maîtresse prit mon argent, je me levai et suivis Madame Edwarda dont la nudité tranquille traversa la salle. Mais le simple passage au milieu des tables bondées de filles et de clients, ce rite grossier de la « dame qui monte », suivie de l'homme qui lui fera l'amour, ne fut à ce moment pour moi qu'une hallucinante solennité : les talons de Madame Edwarda sur le sol carrelé, le déhanchement de ce long corps obscène, l'âcre odeur de femme qui jouit, humée par moi, de ce corps blanc... Madame Edwarda s'en allait devant moi... dans des nuées. L'indifférence tumultueuse de la salle à son bonheur, à la gravité mesurée de ses pas, était consécration royale et fête fleurie : la mort elle-même était de la fête, en ceci que la nudité du bordel appelle le couteau du boucher.

.....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....

Elle me tendit mes vêtements, m'aidant à m'habiller, mais, le faisant, son caprice maintenant parfois, de sa chair à la mienne, un échange sournois. Nous descendîmes un escalier étroit, où nous rencontrâmes une soubrette. Dans l'obscurité soudaine de la rue, je m'étonnai de trouver Edwarda fuyante, drapée de noir. Elle se hâtait, m'échappant : le loup qui la masquait la faisait animale. Il ne faisait pas froid, pourtant je frissonnai. Edwarda étrangère, un ciel étoilé, vide et fou, sur nos têtes : je pensai vaciller mais je marchai.

.....  
 .....  
 ..... les glaces  
 qui tapissaient les murs, et dont le plafond lui-même était fait, multipliaient l'image animale d'un accouplement : au plus léger mouvement, nos cœurs rompus s'ouvraient au vide où nous perdait l'infinité de nos reflets.

Le plaisir, à la fin, nous chavira. Nous nous levâmes et nous nous regardâmes gravement. Madame Edwarda me fascinait, je n'avais jamais vu de fille plus jolie — ni plus nue. Sans me quitter des yeux, elle prit dans un tiroir des bas de soie blanche : elle s'assit sur le lit et les passa. Le délire d'être nue la possédait : cette fois encore, elle écarta les jambes et s'ouvrit; l'âcre nudité de nos deux corps nous jetait dans le même épuisement du cœur. Elle passa un boléro blanc, dissimula sous un domino sa nudité : le capuchon du domino lui couvrait la tête, un loup à barbe de dentelles lui masqua le visage. Ainsi vêtue, elle m'échappa et dit :  
 — Sortons!

— Mais... Tu peux sortir? lui demandai-je.  
 — Vite, fifi, répliqua-t-elle gaiement, tu ne peux pas sortir nu!

Додаток 4. Ch. Rochefort. Les stances à Sophie, P. 27–28.

— Eh oui, dit-il. C'est simple. Tu vois. Très simple.

Il répète : c'est très simple. Il me regarde sans parler un instant, et reprend :

— Et ça ne te dit rien, cette simplicité-là ? Ça ne te dit rien ? Tu n'y as jamais goûté. Tu n'as jamais voulu, y goûter. C'est toute une part de la vie, que tu ignores. Il y a pourtant dans l'abandon total à l'amour, que tu refuses si farouchement, de grandes joies. Dont tu te privés. Que tu risques de ne jamais connaître...

— Mais — c'est le Carmel

— Le Carmel avec un homme qu'on aime, ça te fait donc si peur ? Mais si tu m'aimais vraiment Céline, ce serait le paradis à tes yeux, ce carmel-là ! Ton plus cher désir ! Si tu n'en veux pas c'est très simple, c'est que tu ne m'aimes pas. Que dis-tu, alors ?

— Philippe... Je t'aime...

— Alors ? Veux-tu m'aimer — complètement ? ou alors, moi, vois-tu...

— Mais pourquoi Philippe... pourquoi ne peut-on continuer...

— Parce que moi je ne triche pas ! Parce que, moi, je ne joue pas, avec l'amour ! Toi, tu triches ! Tu joues ! Tu ne te donnes pas, tu te prêtés ! Et moi le prêt, ça ne m'intéresse pas ! Tu peux te reprendre, si tu ne t'es que prêtée ! Et dès maintenant ! Tu n'as toujours pas

répondu, à la question que je t'ai posée tout à l'heure ! Elle était pourtant claire ! En tout cas moi je ne peux plus attendre. C'est oui, mais alors tout à fait. Ou bien — ou bien tu pourras de nouveau vivre à ta guise. Retourner à la liberté qui t'est si chère. Diriger ta vie toi-même, avec les brillants résultats qui en sont sortis jusqu'à présent. N'est-ce pas ? A vingt-sept ans, c'est un bel âge pour s'y mettre. On a déjà une bonne mesure de ses capacités. On peut dresser son petit bilan. De réussite, ou d'échec. Je ne sais pas comment tu établis le tien... Mais Céline... qu'est-ce qui t'arrive ? Que fais-tu ? Où vas-tu ?...

Où je vais ?

— Je crois que j'ai bien fait de venir. Je me doutais bien que je te trouverais dans cet état. Céline. Céline voyons. Regarde-moi. Mon pauvre petit. Ces pauvres yeux...

Il va chercher des serviettes mouillées, me les passe sur le front. Il s'est assis sur le bord

## Додаток 5. S. Beckett. Comment c'est, P. 16–19.

## COMMENT C'EST

elles retombent si je peux en croire celles que parfois je retrouve sur mon chemin et jette alors vivement de nouveau

tiédeur de boue originelle noir impénétrable

soudain comme tout ce qui n'était pas puis est je m'en vais pas à cause des saletés autre chose on ne sait pas on ne dit pas d'où préparatifs brusque série sujet objet sujet objet coup sur coup et en avant

je prends la corde dans le sac voilà un autre objet ferme le haut du sac me le pends au cou je sais que j'aurai besoin des deux mains ou l'instinct c'est l'un ou l'autre et en avant jambe droite bras droit pousse tire dix mètres quinze mètres halte

dans le sac donc jusqu'à présent les boîtes l'ouvre-boîte la corde mais le désir d'autre chose on ne semble pas me l'avoir donné cette fois l'image d'autres choses là avec moi dans la boue le noir dans le sac à ma portée non on ne semble pas avoir mis ça dans ma vie cette fois

16

## COMMENT C'EST

sauter sur leurs genoux petit ballot de linge et de dentelles puis suivi dans ma carrière

d'autres ne sachant rien de mes débuts hormis ce qu'ils avaient pu glaner par ouï-dire et dans les archives

d'autres ne m'ayant connu que là à ma dernière place ils me parlent d'eux de moi peut-être à la fin de joies éphémères et de peines d'empires qui meurent et naissent comme si de rien n'était

d'autres enfin ne me connaissent pas encore ils passent à pas pesants en marmottant tout seuls ils se sont réfugiés dans un lieu désert pour être seuls enfin exhaler sans se trahir ce qu'ils ont sur le cœur

s'ils me voient je suis un monstre des solitudes il voit l'homme pour la première fois et ne s'enfuit pas les explorateurs ramènent la peau dans leurs bagages

soudain au loin le pas la voix rien puis soudain

18

## COMMENT C'EST

choses utiles un linge pour m'essuyer ce genre ou belles au toucher

qu'ayant cherchées en vain parmi les boîtes tantôt l'une tantôt l'autre suivant le désir l'image du moment que m'étant fatigué à chercher ainsi je pourrais me promettre de chercher de nouveau plus tard quand je serais moins fatigué un peu moins fatigué ou tâcher d'oublier en me disant c'est vrai c'est vrai n'y pense plus

non l'envie d'être un peu moins mal l'envie d'un peu de beauté quand ça cesse de haleter je n'entends rien de tel on ne me raconte pas comme ça cette fois

ni de visiteurs dans ma vie cette fois nulle envie de visiteurs accourus de toutes parts toutes sortes me parler d'eux de la vie de la mort comme si de rien n'était de moi peut-être à la fin m'aider à durer puis adieu à la prochaine chacun vers ses horizons

toutes sortes des vieux comme ils m'avaient fait

17

## COMMENT C'EST

quelque chose quelque chose puis soudain rien soudain au loin le silence

vivre donc sans visiteurs présente rédaction sans autres histoires que les miennes autres bruits que les miens autre silence que celui que je dois rompre si je n'en veux plus c'est avec ça que je dois durer

question si d'autres habitants évidemment tout est là les trois quarts et là long débat d'un minuetieux à faire craindre par moments que oui mais enfin conclusion non moi seul élu ça cesse de haleter et je n'entends que cela à peine la question la réponse tout bas si d'autres habitants que moi ici avec moi à demeure dans le noir la boue long débat perdu conclusion non moi seul élu

un rêve néanmoins on me donne un rêve comme à quelqu'un qui aurait goûté de l'amour d'une petite femme à ma portée et rêvant elle aussi c'est dans le rêve aussi d'un petit homme à la sienne j'ai ça dans ma vie cette fois quelquefois première partie pendant le voyage

19

Додаток 6. Ch. Rochefort. Les stances à Sophie, P. 91–92.

— Et il faut que nous ayons décidé avant pour ce dîner.

Ce genre d'allusions concernant le métro lui passe toujours au-dessus de la tête, c'est bizarre lui pourtant si rationnel. Donc j'entendais une musique extraordinaire, venant d'en haut de la maison...

— ... avec les Bjebne, si c'est ici ou dehors, et avant j'ai un rendez-vous avec les Japonais à propos des tarifs doua —

Je montais un escalier à marches très hautes (quoi M. Freud, n'ai-je point pourtant baisé hier ?) et il y avait des grottes rouges (de mieux en mieux), et la musique se rapprochait et j'arrivais dans

— très important réunion demain jusqu'à heure je

une grande salle dallée de marbre noir et blanc, qu'il fallait traverser pour

— chaussures noires

parvenir à une espèce de loggia où tombait descendant de hauts vitraux multicolores une lumière

— Juana pour l'empesage de ce col

vénitienne, sous laquelle des gens reposent sur des fourrures, non mais c'est de toute beauté cette histoire. J'ai un inconscient formidable ; un véritable artiste. Jamais je ne trouverais tout ça moi-même. La question est

si je dois marcher seulement sur les dalles noires, ou sur les blanches. Question très importante, qui le niera, et dont le sens

— et demain soir nous avons à faire la Déclaration.

Déclaration de quoi ne surtout pas chercher à le savoir. L'avenir nous le dira. Que trop. Alors dalles blanches ou dalles noires ?

— date limite pour éviter la majoration. Tu sais combien nous payons pour Juana ?

Non, non, non ! je ne veux pas le savoir ! Je ne veux pas le savoir je ne veux pas ! Robot s'affole, c'est la panique, Troisième Œil hurle de douleur. Se bouche-t-on les oreilles quand son mari parle ? Il me le dit il va me le dire ça y est c'est fait ; il l'a lâché. Le chiffre. Mortel. C'est fini. La loggia là-bas, le paradis, s'estompe, disparaît à jamais, me laissant, le pied levé entre blanche et noire dalle, sans savoir désormais quoi faire, je suis rendue au monde des humains, des réalités comme on appelle. Réveillée, comme on dit. Coupée, désamorcée. Furieuse.

— Pourquoi faut-il en parler aujourd'hui si c'est demain ! ça suffira pas qu'on s'emmerde demain ?

— Tu veux dire que je t'emmerde si je comprends bien ?

— Tu vas me dire que c'est marrant ton



**Додаток 8.** C. Simon. La route des Flandres, P. 56.

Ils regardèrent le cheval toujours étendu sur le flanc au fond de l'écurie : on avait jeté une couverture dessus et seuls dépassaient ses membres raides, son cou terriblement long au bout duquel pendait la tête qu'il n'avait même force de soulever, osseuse, trop grande avec des méplats, son poil mouillé, ses longues dents jaunes que découvraient les lèvres retroussées. Il n'y avait que l'œil qui semblait vivre enore, énorme, triste, et dedans sur la surface luisante et bombée. Ils pouvaient se voir, leur silhouettes déformées comme des paranthèses se détachant sur le fond claire de la porte, comme une sorte de brouillard légèrement bleuté, comme une voile, une taie qui déjà semblait se former, embuer le doux regard de syclope, accusateur et humide.

le vétérinaire est venu, il l'a saignée  
 Je sais bien ce qu'elle a moi  
 Wack sait toujours tout il  
 on arrête  
 C'est Martin il fout des coups de casque sur la tête tout  
 le long des étapes il lui a téré dessus toute la nuit je  
 l'ai vu faire je parie qu'il lui a cassé quelque chose  
 y a pas d'autre moyen d'empêcher de trotter  
 s'il lui foutait quelques bons coups de sonnette que  
 t'empêcheras  
 un cheval de trotter ça fait que le rendre encore plus  
 dingue  
 en tout cas c'est pas permis de traiter une bête comme ça  
 c'est pas non plus permis de traiter un type comme ça  
 Soixante kilomètres sans s'arrêter de sauter comme une  
 balle  
 il y a de quoi devenir complètement cinglé

## Додаток 9. J. M. G. Le Clézio. Onitsha, P. 86–89.

C'étaient les années lointaines, étrangères. Maintenant, Maou avait rejoint le fleuve, elle était venue, enfin, dans ce pays dont elle avait rêvé si longtemps. Et tout était si banal. Ollivant, Chanrai, United Africa, est-ce que c'était pour ces noms-là qu'on avait vécu ?

L'Afrique brûle comme un secret, comme une fièvre. Geoffroy Allen ne peut pas détacher son regard, un seul instant, il ne peut pas rêver d'autre rêve. C'est le visage sculpté des marques *itsi*, le visage masqué des Umundri. Sur les quais d'Onitsha, le matin, ils attendent, immobiles, en équilibre sur une jambe, pareils à des statues brûlées, les envoyés de Chuku sur la terre.

C'est pour eux que Geoffroy est resté dans cette ville, malgré l'horreur que lui inspirent les bureaux de la United Africa, malgré le Club, malgré le Résident Rally et sa femme, leurs chiens qui ne mangent que du filet de bœuf et qui dorment sous des moustiquaires. Malgré le climat, malgré la routine du Wharf. Malgré la séparation d'avec Maou, et ce fils né au loin, qu'il n'a pas vu grandir, pour qui il n'est qu'un étranger.

Eux, chaque jour, sur le quai, dès l'aube, attendent on ne sait quoi, une pirogue qui les emmènerait en amont, qui leur apporte-

87

rait un message mystérieux. Puis ils s'en vont, ils disparaissent, en marchant à travers les hautes herbes, vers l'est, sur les chemins d'Awgu, d'Owerri. Geoffroy essaye de leur parler, quelques mots d'ibo, des phrases en yoruba, en pidgin, et eux, toujours silencieux, non pas hautains, mais absents, disparaissant vite à la file indienne le long du fleuve, se perdant dans les hautes herbes jaunies par la sécheresse. Eux, les Umundri, les Ndinze, les « ancêtres », les « initiés ». Le peuple de Chuku, le soleil, entouré de son halo comme un père est entouré de ses enfants.

C'est le signe *itsi*. C'est lui que Geoffroy a vu, sur les visages, la première fois qu'il est arrivé à Onitsha. Le signe gravé dans la peau des visages des hommes, comme une écriture sur la pierre. C'est le signe qui est entré en lui, l'a touché au cœur, l'a marqué, lui aussi, sur son visage trop blanc, sur sa peau où manque depuis sa naissance la trace de la brûlure. Mais à présent il ressent cette brûlure, ce secret. Hommes et femmes du peuple Umundri, dans les rues d'Onitsha, ombres absurdes errant dans les allées de poussière rouge, entre les bosquets d'acacia, avec leurs troupeaux de chèvres, leurs chiens. Seuls certains d'entre eux portent sur le visage le signe de leur ancêtre Ndri, le signe du soleil.

Autour d'eux il y a le silence. Un jour, pourtant, un vieil homme, nommé Moïses, qui se souvient d'Aro Chuku et de l'oracle, a

88

raconté à Geoffroy l'histoire du premier Eze Ndri, à Aguleri : en ce temps-là, dit-il, il n'y avait pas de nourriture, les hommes étaient obligés de manger la terre et les herbes. Alors Chuku, le soleil, envoya du ciel Eri et Namaku. Mais Ndri ne fut pas envoyé du ciel. Il dut attendre sur une fourmilière, car la terre n'était qu'un marécage. Il se plaignait : pourquoi mes frères ont-ils à manger ? Chuku envoya un homme d'Awka, avec les outils de la forge, le soufflet, la braise, et l'homme put sécher la terre. Eri et Namaku étaient nourris par Chuku, ils mangeaient ce qu'on appelle Azu Igwe, le dos du ciel. Ceux qui en mangeaient ne dormaient jamais.

Puis Eri mourut, et Chuku cessa d'envoyer Azu Igwe, le dos du ciel. Ndri avait faim, il gémissait. Chuku dit : Obéis-moi sans penser, et tu recevras ta nourriture. Que dois-je faire ? demanda Ndri. Chuku dit : Tu dois tuer ton fils et ta fille aînés, et les enterrer. Ndri répondit : Ce que tu me demandes est terrible, je ne puis le faire. Alors Chuku envoya Dioka à Ndri, et Dioka était le père des Initiés, celui qui avait gravé le premier signe *itsi* sur les visages. Et Dioka marqua le visage des enfants. Alors Chuku dit à Ndri : Maintenant, fais ce que je t'ai ordonné. Et Ndri tua ses enfants et pour eux il creusa deux tombes. Trois semaines de quatre jours passèrent, et de jeunes pousses apparurent sur les tombes. Sur la tombe de son fils aîné, Ndri déterra

89



## Додаток 11. P. et I. Garnier. Le spatialisme, P. 29.

шегш гше ш г егш гш гшегш гшегш гшегш г  
 ш гшегшегш гш шг е шег е шег е шег г  
 шегшегшегшег шег шег ш г шег  
 ш г гш ш гш г ш г шегш г е шег ег  
 шегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшег  
 шегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшег  
 шегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшег  
 ш гш гш гш гш гш ш г  
 егш егш егш гше егшег гш ег  
 шег егшег егшег гш гш егшег шег  
 шегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшег  
 шегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшег  
 ег ег ег ег ег ег ег ег  
 ш ш ш ш ш ш ш ш ш ш ш ш  
 г г г г г г г г г г  
 шегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшегшег  
 шегш гше ш г егш гш гшегш гшегш гшегш г

## Додаток 12. Oulipo. P. 53 ; P. 69.

"U?"

L'  
Un

Y  
Va  
Sec

S'  
Il  
Dit

"Noir"

J'  
Ai  
Mes  
Lois  
Pures

J'  
En  
Ote  
Cinq  
Aussi  
Vraies

S'  
Il  
Est  
Bleu  
Notre  
Langue  
Flanche

j

ai

cru

voir

parmi

toutes

beautés

insignes

rosemonde

resplendir

flamboyante

pantelante

écartelée

évoquant

quelque

charme

tordu

scié

sur

un

x

a)

b)

### Додаток 13. А. de Saint Exupéry. Le petit prince, P. 12–13.

foudre. J'ai bien frotté mes yeux. J'ai bien regardé. Et j'ai vu un petit bonhomme tout à fait extraordinaire qui me considérait gravement. Voilà le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui. Mais mon dessin, bien sûr, est beaucoup moins ravissant que le modèle. Ce n'est pas ma faute. J'avais été découragé dans ma carrière de peintre par les grandes personnes, à l'âge de six ans, et je n'avais rien appris à dessiner, sauf les boas fermés et les boas ouverts.

Je regardai donc cette apparition avec des yeux tout ronds d'étonnement. N'oubliez pas que je me trouvais à mille milles de toute région habitée. Or mon petit bonhomme ne me semblait ni égaré, ni mort de fatigue, ni mort de faim, ni mort de soif, ni mort de peur. Il n'avait en rien l'apparence d'un enfant perdu au milieu du désert, à mille milles de toute région habitée. Quand je réussis enfin à parler, je lui dis :

— Mais... qu'est-ce que tu fais là ?

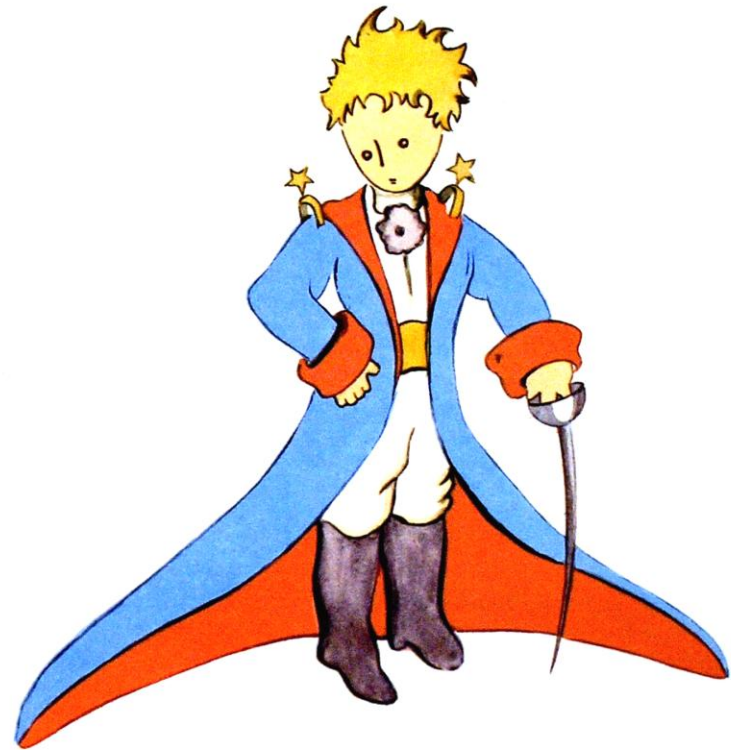
Et il me répéta alors, tout doucement, comme une chose très sérieuse :

— S'il vous plaît... dessine-moi un mouton...

Quand le mystère est trop impressionnant, on n'ose pas désobéir. Aussi absurde que cela me semblât à mille milles de tous les endroits habités et en danger de mort, je sortis de ma poche une feuille de papier et un stylographe. Mais je me rappelai alors que j'avais surtout étudié la géographie, l'histoire, le calcul et la grammaire et je dis au petit bonhomme (avec un peu de mauvaise humeur) que je ne savais pas dessiner. Il me répondit :

— Ça ne fait rien. Dessine-moi un mouton.

Comme je n'avais jamais dessiné un mouton je refis, pour



Voilà le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui.

## Додаток 14. L. Aragon. Le paysan de Paris, P. 38-41.

38 LE PAYSAN DE PARIS

*Par suite d'une Expropriation  
qui est une  
véritable spoliation*  
(pour moi comme pour tout le quartier)  
*me mettant dans l'impossibilité  
de me rétablir ailleurs  
je me vois obligé de céder mon fonds*

à Commerçant  
ayant déjà installation

S'adresser ici  
de 3 h. à 5 h.

Installé ici depuis 1909  
Encore 7 ans de bail  
Loyer gratuit  
grâce aux sous-locations  
Indemnité : 6.000 francs,  
ne couvrant même pas les  
frais, impôts  
et déménagements  
**VIVE LA JUSTICE !!!**

L'Immobilière attribue au *Petit Grillon* acheté 200.000 francs, il y a quatre ans, somme sur laquelle restent encore à payer 80.000 francs de traites, pour indemnité d'expropriation, et rachat du bail valable encore pour onze années, la somme de 100.000 francs; pour Certa elle offre 65.000 francs, alors que cette maison en vaut 400.000 et que dans le passage des Princes on demande au propriétaire, pour un local moins grand, 310.000 francs rien que de pas de porte. Elle offre 390.000 francs au restau-

40 LE PAYSAN DE PARIS

tions de 27 à parts de 47 à uits chimiques ent la mieux re la fabrica- r où le public crier les béné- ser dans cette elle, les cours gresseront ra- l'affaïssement du *Boléo* sont rticulièrement motifs sérieux de se prolonge forte réaction à Dabrowa est ntestablement t la puissance e très forte si- confiance en

uels le rende- à 6 ou 6 ½ % Une affaire de

## LES RUINES DU BOULEVARD HAUSSMANN.

*Des commerçants parisiens se déclarent victimes d'un déni de justice.*

— Les salles du Palais de Justice, d'ordinaire si calmes, ont été, l'autre jour, le théâtre d'un scandaleux vacarme. C'était à propos des opérations d'expropriation des locataires du dernier lot du Boulevard Haussmann. « Bandits! Volleurs! Vendus! » Telles étaient les moindres amenités lancées à la tête des jurés par une foule exaspérée. Le président affolé appela les gendarmes. Et depuis ce jour, les débats se poursuivent sous la surveillance d'une imposante garde.

Mais depuis ce jour aussi l'émotion grandit dans ce quartier central de Paris où « l'incompétence du jury, nous dit un des intéressés, a provoqué déjà plus de ruines que n'en fera la pioche des démolisseurs ». Cela valait une enquête. Nous l'avons faite en toute impartialité. Il apparaît vraiment que les commerçants expropriés sont victimes d'une erreur. Cette erreur, si elle était maintenue, profiterait non à la ville, mais à la Société concessionnaire... etc...

## SUCRERIES

très forte est remède singu tant antérieur humain, trait manières de d tes, de toutes tières, faire le tificielles, For gomme assass meurtrier.

Les prodige servation sur vénérienne. O sortes d'idées explique tous et l'antipathi muscade car p homme qui la femme. Il cro le simple aspe que la vermin tion, sans avo développer. L

Les démonst ent point de et des buveurs

LE PAYSAN DE PARIS 39

rant Arrigoni, 275.000 francs à la librairie Rey qui a un bail de treize ans, 400.000 francs à la librairie Flammarion. Les commerçants du passage ont été d'autant plus surpris de ces estimations fantaisistes qu'ils avaient escompté être payés suivant le même coefficient que les commerçants du second tronçon d'expropriation qui s'arrête au niveau de la Taverne Pousset, lequel a été en moyenne le triple de la base fictive d'évaluation des indemnités du troisième. D'autre part, l'Immobilière dépense insolemment l'argent qu'elle gagne sur ses travaux : ce n'est pas sans une indignation prometteuse de révolte que l'on nous raconte ici comment l'inutile cérémonie de l'Inauguration du premier coup de pioche du Boulevard Haussmann qui eut lieu le 1<sup>er</sup> février 1924, a coûté à la Compagnie plus de 60.000 francs. Enfin on accuse celle-ci de ne précipiter les expropriations que dans la crainte de voir enfin voter par les Chambres la loi sur la propriété commerciale, depuis si longtemps débattue. La presse ne s'est fait que bien rarement l'écho de cette surexcitation. Avec l'article du *Bien Public* que nous avons vu chez le marchand de timbres-poste, les expropriés ne peuvent guère citer qu'un article de *La Liberté* du dimanche 23 mars 1924 :

LE PAYSAN DE PARIS 41

## LA CHAUSSÉE D'ANTIN

Organe de Défense des Intérêts Politiques et Economiques  
du Quartier

Paraissant les 1-5 et 15-20 de chaque mois

Rédacteur en chef : JEAN-GEORGES BERRY

Le rédacteur en chef, fils d'un ancien député de Paris, nul doute qu'il se prépare à recueillir l'illustre héritage moral de son père. Il reçoit tous les lundis et vendredis, de 17 à 19 heures, chez lui, 93, rue de la Victoire, et c'est aussi là le siège du journal. C'est au nom de la République qu'il fait appel aux petits commerçants. Voyez comme il sème d'avis son journal, pour organiser la résistance. On lit en troisième page :

**P**ETITS COMMERÇANTS, ce journal est votre organe. Il vous soutient. Qu'attendez-vous pour le soutenir à votre tour en lui confiant un peu de publicité?

Rappelez-vous que des tarifs de faveur vous sont accordés et que jamais ce journal n'acceptera de réclame des Grands Magasins.

Le porte-parole officiel des protestataires est une feuille bimensuelle qui s'intitule :

Додаток 15. L. Aragon. Le paysan de Paris, P. 124–125 ; 160–161.

124 LE PAYSAN DE PARIS

gare, sur la grande ligne de Paris au Mans. Enfin une pancarte annonce à l'amateur :

**UNE RARETE : CALVADOS 1893**  
Mis en bouteille  
APRÈS DIX-HUIT ANNÉES DE FÛT !

Et nous voici au coin du second couloir, duquel nous avons l'extrémité au fond de la galerie du Thermomètre.

Cet angle, ainsi que, de l'autre côté du couloir, le fond même de la galerie, est occupé par un orthopédiste-bandagiste qui n'a pas trop de ses deux magasins pour son hétéroclite commerce. A côté du marchand de champagne, voyez comme il étale de belles mains articulées en bois, et d'autres d'une pièce. Et des cannes, des béquilles, des ventouses, des crayons anti-migraines. Puis encore, qu'on n'explique ce crime passionnel, deux mains coupées dans un bidet. Des bandages herniaires pour toutes les variétés de hernies, simples ou doubles, avec leur tampon maintenu par une ceinture métallique qui fait ressort, des bandages herniaires pour adultes, des bandages herniaires pour enfants. Dans la boutique du fond du couloir, tous ces éléments se retrouvent avec beaucoup d'autres : bas élastiques, bas à varices, slips, bocks, bocks à fleurettes,

160 LE PAYSAN DE PARIS

yeux une main de ténèbres. *N'est-ce pas?* disent les Français à tout bout de champ. Mais lui, une cheville terrible scande ses paroles : *A quoi bon?* Il ne peut avoir un bouton électrique qu'il ne le tourne. Il ne peut voir une maison qu'il ne la visite, un seuil qu'il ne le passe, un livre qu'il ne l'achète. A quoi bon? tout cela sans curiosité ni plaisir, mais parce qu'il faut faire quelque chose, après tout, et que nous voici tout de même après tout. Et qu'était ce TOUT qui s'enfle dans la voix qui le forme?

Rien

Rien vraiment, qui valût de se mordre ainsi les doigts d'être dupés. Écoutez la chanson de l'ennui sur un air connu, la chanson connue sur un air d'ennui :

*A quoi A quoi A quoi bon  
A quoi bon A quoi bon  
A quoi A quoi A quoi bon  
A quoi A quoi bon bon bon*

Ad libitum :

*A A A — A A A quoi bon.*

L'ennui regarde passer les gens dans la rue. Il entre dans un café : il en sort. Il entre chez une

LE PAYSAN DE PARIS 125

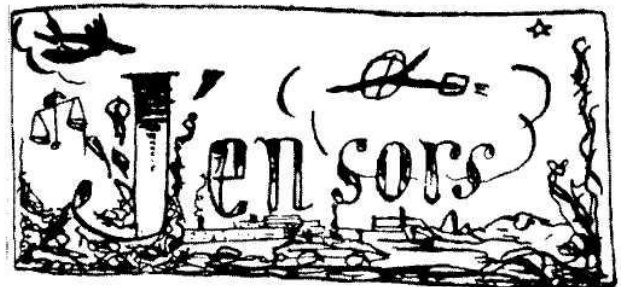
ceintures pour femmes, roses, rouges, blanches, en caoutchouc, en soie, en couil, irrigateurs, clyso-pompes, clystères, fumigateurs, canules, seringues, coussins à eau chaude, moines, ceillères, éprouvettes et verres gradués, tubes à essai, etc., et une réclame pour le Conservatoire Renée Maubel. Une pancarte trilingue annonce aussi :

**PRÉSERVATIFS**  
Contre diverses maladies  
**HIGIENIC PRESERVATIVE**  
Against various MALADIES  
**PRESERVATIVOS**  
para varias ENFERMEDADES

Un curieux orgueil, un luxe insensé nous est soudain révélé : voici des bandages herniaires pour les dimanches. Au niveau du disque compresseur l'art intervient : ce sont des motifs ornementaux, et même une tête de gladiateur or et argent sur fond de cuir rouge. Le hernieux ne doit pas pouvoir résister au plaisir de montrer de temps à autre ce bijou intime et barbare. Un petit squelette d'or

LE PAYSAN DE PARIS 161

fille : il en sort. Il bouleverse une vie : il en sort. Il tuerait bien : il en sort. Il se tuerait :

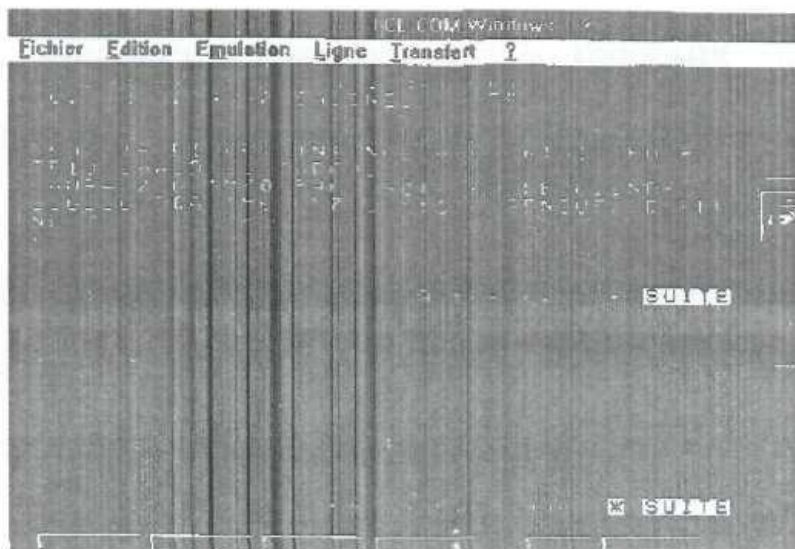


C'est le second couplet de la chanson.

Donc, ce jour-là, l'ennui était assis à ma table et faisait boumement comme chez lui. Il avait retroussé ses manches et écrit de petits récits qu'il me lut :

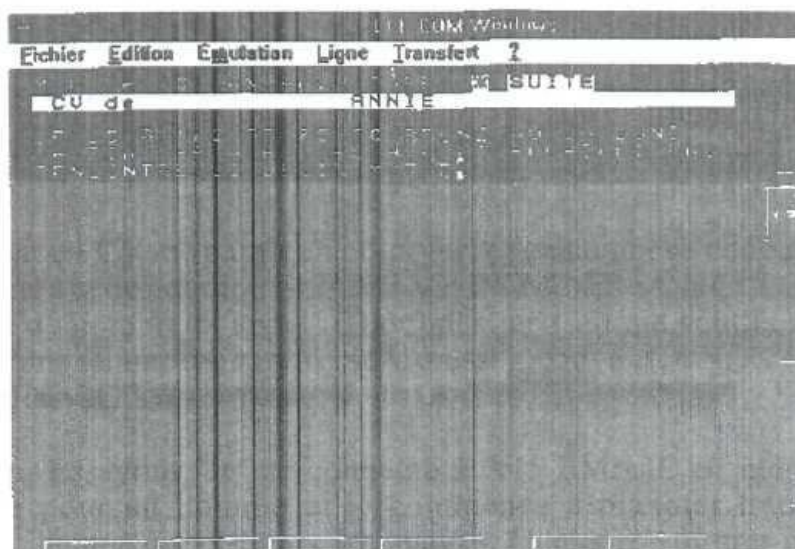
« L'épilepsic avait fait connaissance dans un arbre de couche avec un ouvrier vannier qui délirait en chambre. Elle lui offrit des oiseaux-mouches. En peu de temps elle apprit à rester maîtresse de ses paresse et c'était là tout ce qu'elle désirait. Tandis que l'argent durait, digérant au soleil, les brins d'osier menaçaient de se faire contrebandiers comme leur père. Le garde-champêtre des nuits sombres ne se serait pas contenté de pain et d'eau sans l'herbe verte et le petit bâton. Mais le rêve des

Додаток 16. М. Houellebeck. Rester vivant, P. 32.



Avoir un CV me paraît un point fort ; j'en compose donc un, que je limite à cette notation : « JAIME ME PROMENER SANS CULOTTE. » Outre de nombreux appels d'hommes, ce trait me vaut la sympathie d'une femme qui m'adresse le message suivant : « NON VENALE ? ESSAIE ÉMILIE. »

Bon. Essayons. Je me connecte à 3615 ÉMILIE en me faisant passer pour un homme et je commence à pianoter tranquillement ; la lune circule entre les nuages. Quelques voitures passent encore sur le boulevard Brune. J'envoie des messages à certaines femmes ; certaines femmes me répondent. Je crois un moment avoir capté l'attention d'ANNIE :



Додаток 17. G. Perec. 53 jours , P. 192–193; P. 238–239.

« 53 Jours »

Ecrire le récit A à la 1<sup>re</sup> personne

Lise, la 2<sup>e</sup> ou 3<sup>e</sup> fois que X la voit feint de se souvenir d'un certain Y homme qui « saurait p[eut]-ê[tre] q[uel]q[ue] c[hose] (en fait c'est Serval lui-même) qui a à peine besoin de se grimer

Rh. 22

Il va chez Lise. Elle est là début de ch[apitre] : Je ne sais plus exact[ement] à quel instant précis je me rendis c[om]pte que j'étais bel et bien am[oureux] de Lise  
Ni pourquoi (ce qui m'avait séduit en 1<sup>er</sup>, ce autour de quoi j'avais « cristallisé »  
Il l'invite à dîner  
ils ne c[ouchent] pas ensemble  
elle charmante mais distante

Un jour il l'appelle pour lui dire. Pas là. Se rue chez elle. Tr[ouv]e le C[onsul] mort. Est arrêté le lendemain

Rh. 25

Trouver très vite les personnages et l'intrigue de « la Crypte » et le titre, le lieu, les personnages et l'intrigue du roman qui y est inclus

décider également très vite

- 1 - de t[ou]t ce qu'il y a d'autre d[an]s la valise
  - 2 - de ce que l'on sait d'autre sur Serval
  - 3 - X doit aller chez Serval en fait il va chez le Consul ?
- il trouve l'adresse de Lise d[ans] le carnet de S[erval]

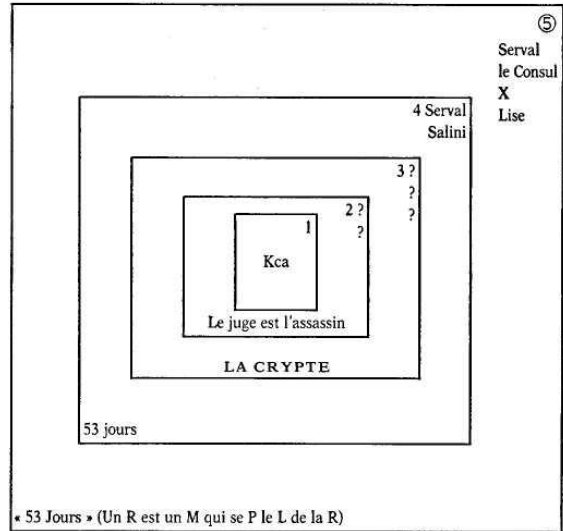
Le C[onsul] charge X d'enquêter lui m[ême] part à Paris pour 2 mois

X ne le revoit que mort croyant aller chez S[erval] il est allé chez C[onsul] a laissé des empreintes

il est sorti avec « l'acheteuse de Parme » s[an]s savoir qu'elle était la maîtresse du C[onsul] (à fortiori la maîtresse de Serval combinant avec lui l'assassinat de C[onsul] !)

192

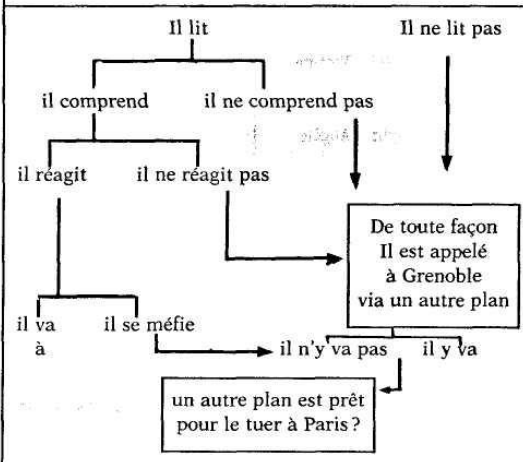
Rh. 26



« 53 Jours » (Un R est un M qui se P le L de la R)

193

S, PDG, ancien ministre, Médaille de la Résistance, est découvert assassiné dans sa voiture le vendredi 10 juillet, place X à Grenoble  
Enquête discrète qui ne donne rien  
Sa voiture son attaché case  
le MS « 53 JOURS » - un R et un M qui se P le L de la R  
Enquête à Paris qu'allait-il faire à Grenoble?  
Salini reprend l'enquête à partir du livre le r[oman] décrit une fausse mort de Serval mais un Serval est effectivement mort



238

Cl.53J31 (3/7)  
dactyl. (en partie)

« 53 Jours »	53 Jours	La Crypte	Le juge est l'assa[ssin]	The Koala Case Mystery Newcastle
Paris	Grianta	Gotterdam	Paris ?	
Patricia Serval née Humphrey	Réal dit Serval	Serval	Angèle	Günter Raversi
Serval dit Louviers	Le Consul (Vergnaud ??)	Vichard	William Vidornaught	Fredrick Derville
François-Léon Salini	Le narrateur	Rémi Rouard	Fly	Jackson Gillett
« Le consul » (« Chabert »)	Lise	Pedersen (industriel)	Boutin ?	LLewlyn P. Blanes
« Le prof » (« Tempe » ?)	Grace Hillof	Derville		
« réel »	« réel devenant fiction d[ans] la 2 <sup>e</sup> partie »	fiction	fiction	fiction

Cl.53J 32 (3/8)

GÉNÉRALITÉS

Titres incipit de Stendhal

Plan Fibonacci

etc

239

## Додаток 18. O. Rolin. L'invention du monde, P. 516–519.

L'INVENTION DU MONDE

s'y décomposent, mais elles connaissent désormais les rames et les voiles des bateaux, l'éclat des métaux, la senteur des grains et du vin, elles apprennent l'âpreté des passions que n'ont plus les navigateurs de l'au-delà. Les voici voyager avec les marchands et les guerriers, et avec les poètes qui les suivent. Caravanes de la myrrhe et de l'encens, caravanes du sel et de la soie, galères chargées d'amphores, scribes, armateurs, rufians, centaures bardés de fer et de cuir les portent, en un mouvement qui s'épanouit comme les deux branches d'un Y phénicien ou grec, d'un Y himyarite, d'un Y hébreu, vers l'Occident où elles se simplifient et se symétrisent, vers l'Orient où, déferlant comme des vagues, elles se compliquent et se charment de boucles, de panaches : et où bientôt elles rencontrent, vers les hauts plateaux de Mongolie, les signes qui enferment l'immense Chine dans leurs délicates cages d'encre.

Tous ces temps et ces lieux reviennent vers moi avec les radieux tourbillons : déserts de gypse, cités de brique, caravansérails, nuages de poussière soulevés par les cavaliers, éclats de miroirs des boucliers, sacs de villes, files de prisonniers enchaînés, grands fleuves lumineux, quais de marbre, entrepôts, portiques et villas, artisans gravant des plaques d'os, peignant des vases, entaillant stèles et cippes, fonctionnaires frappant monnaies et sceaux, copiant édités, décrets, lois et rescrits, comptables dressant bilans et inventaires, lettrés penchés sur le papyrus, le papier, la feuille de palmier, le parchemin, les couvrant de colonnes ou de lignes, sacrés ou profanes : car chacun des cristaux en quoi se décomposent ces discrets grains de lumière qui brûlent le monde à mon entour affecte la forme parfaite d'une lettre. C'est une tempête de lettres qui efface devant mes yeux le pauvre monde glacé de mon exil.

Équerres, cercles, triangles, losanges, tridents, géométrie rigoureuse des lettres sudarabiques et libyques, caractères tiffinagh comme de l'algèbre peinte sur la peau séchée des bêtes, empennages de flèches, trombes et éclairs runiques, obliques bifures syriaques, cavalerie au galop des lettres arabes, hérissées de lances et d'oriflammes, de courbes cimètres, nœuds

516

L'INVENTION DU MONDE

chets, mouches et voilettes, taschdid, dagesh, mappik, melakim, hamzas et sukun, esprits, virama, miagkiy znak, accents, points et boulets magiques. J'aime voir paraître K et Q, filles de Jérusalem, و et ب arabes, et aussi C et G, dont les courbes me rappellent celles de la grecque C. J'aime l'arc net d'Ω, la jaillissante fontaine d'Υ. Des beautés éthiopiennes que célèbre le Cantique des Cantiques, ce sont peut-être ኃ, ዳ, ዳ, ዳ, qui me charment le plus, et aussi ቀ, nœud de velours serrant les odorantes chevelures amhariques : mais leur compagnie à toutes me plaît, à vrai dire, ce sont mes reines de Saba, leur visite embaume d'aromates et de bois de santal mon séjour glacé. D'entre les Arméniennes, dont les gestes déliés ont l'art de créer de la beauté avec du vide, comment pourrais-je me passer longtemps de Պ, Շ, Ն, et Ռ ? Parmi les rudes, les pauvres lettres du Nord, je trouve un charme barbare à Ж russe, cimier varègue orné de cornes, masque shamanique, emblème dramatique enfin, que l'usage de la main adoucit en Ж. Dans l'Orient, j'aime 𐤎 ouïgoure, gargouille, figure de proue de la nef des mots nomades, et 𐤎 nagari, la souffleuse de conque. 𐤎 tchame a la grâce fragile d'un nuage, 𐤎 et 𐤎, frères beautés coréennes, me ravissent comme une course rapide, un oiseau sur un fil dans le matin calme.

Le dessin d'une course ou d'un oiseau, il semble que ce soit par-là qu'elles attachent, les belles hangul. Mais c'est le fait d'un esprit ignorant encore du grand arcane. Car enfin, quel oiseau ? Assez ri ! Il n'y a pas d'oiseau, nulle part, jamais. Il est temps d'en finir avec ces superstitions, que profèrent en vain ceux qui nous ont condamnés. Que ces esprits terreux s'amuse avec leurs jouets, leurs idoles ! Si ça leur chante ! Qu'ils se vautrent dans les cloaques de leur illusoire Babylone ! Notre royaume n'est pas de ce monde, tout simplement **parce que ce monde n'existe pas.**

Ah ah, ça vous la coupe, messieurs ?

J'ai parlé tout à l'heure de tablettes d'argile, de pierre et d'os, de papyrus et de parchemin. J'ai évoqué des Sinai, des

518

L'INVENTION DU MONDE

et boucles, croix et cols de cygne, pièces d'échecs et têtes de serpent des syllabes éthiopiennes, toujours un peu gaufrées, gondolées, comme vues à travers les tremblements de l'air chaud sur Axoum ! Pattes d'insectes carrés des caractères hébreux, courbes simples des majuscules arméniennes, au délié si fin qu'il s'efface, trait évanoui que l'esprit seul dessine ! Et toute la quincaillerie glagolitique, ciseaux, poinçons, tenailles, sabliers et agrafes, et la petite tringlerie grêle, musicale, des lettres bengalies sous leur barre, et les jeux d'anneau, de cerceau, de bulle des birmanes ! Délicate ferronnerie des caractères ouïgours groupés en chaînettes, en fines lames de scie créées de barbelures, fleurs de lotus fanées des nagari, courbées sur des eaux mortes, potences ouvragées des nagari, accrochant leurs notes baroques sous la ligne de la portée ! Et les voltes légères des hiragana, les scarifications des katakana, à côté des kanji fermés, ciselés comme des stèles ! Et l'œil de l'alpha, le gamma comme un sexe, et le petit cul de l'oméga !

Alif, aleph, alfa ! Rois mages ! Kaf, lam, mim ! Tsade, qof, resh ! Pi et Phi, vierges sages ! Et toute la bande, bœufs et chameaux, maisons avec leurs portes, crocs et glaives, mains tenant l'aiguillon, paumes arrondies sur les bouches, dents et yeux étincelant au milieu du visage, singes et poissons ! Et la borne du tav ! Torrents, golfes, futaies de bouleaux, arcs bandés, pluie et lumière du soleil ! Celles qui ont des noms et celles qui, n'en ayant pas, se prêtent à tous ! Celles qui s'appellent boue ou démanaison ! Celles que j'appelle nuage, étincelle, pétale et aile, barque, temple, tigre, homme et femme : elles volent vers ma solitude, elles la peuplent et ressuscitent, là où il semblait que presque plus rien n'existât, que mon esprit fût creusé par la vrille du néant, mes yeux broyés par les meules éblouissantes de la neige, l'extrême liberté du grand jeu du monde.

Parmi toutes celles qui dansent devant moi, et que je chéris toutes, j'étais peu à peu, néanmoins, mes préférées. Car on peut aimer les lettres comme des femmes, aussi, à la taille souple, aux jambes nerveuses, aux reins creux, des femmes aux belles, aux éternelles boucles, à la fois Salomé et Shehérazade, environnées du poudroiement de leurs bijoux et collifi-

517

L'INVENTION DU MONDE

cités mésopotamiennes, des Phénicies, je ne sais quelles Méditerranées de mer et d'autres de désert, des pistes, des comptoirs, des scribes, moines, reîtres et rois. Avec les mots d'Orient et d'Occident est venue sur mes lèvres la notion d'un monde ouvert comme un livre autour d'une antique plume. C'était façon de dire pour non-initiés, un mythe appelé "Histoire". Histoire à dormir debout, oui. Toutes ces chimères ne sont en vérité que noms donnés par la fantaisie des lettres à quelques-unes de leurs figures. Il n'y a pas de temps, pas de lieu, pas d'histoire ni de géographie qui ne soit un pur jeu de lettres.

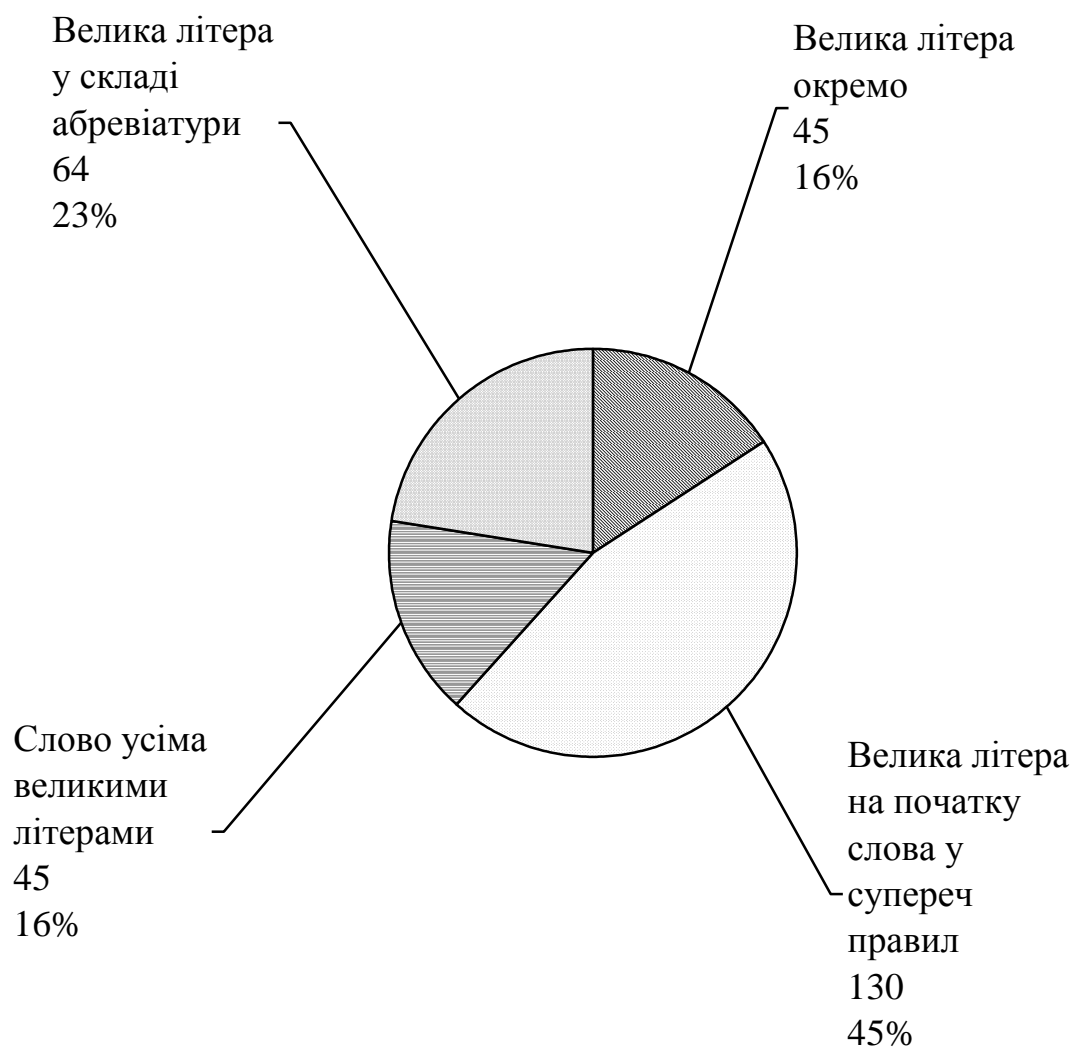
Je vous ai fait un récit où il était question d'une foule d'hommes et de femmes répandus sur la surface de la terre, enfermés dans la parenthèse d'un jour : et vous m'avez cru ! Il y avait, comme sur le bouclier ouvré par un dieu pour un héros moderne, des villes, des plaines, des routes, des mers sillonnées de navires, le vol des nuages, le bruit de la pluie, l'éclat fascinant du feu, le manège de la lumière et de la nuit. Enfants ! C'étaient contes pour enfants ! Rien de tout cela, en quoi vous êtes accoutumés à croire, n'existe.

Pas plus que n'existent bien sûr l'établissement où je serais relégué, ni ceux qui eussent prétendu m'y exiler, ni la gare où je serais allé attendre Fabia. Je n'ai pas attendu. Attendre qui ? Il n'y a pas de femme du tout, il n'y en a jamais eu, ce sont des billevesées. Vous comprenez ? Tahminai, Selva, Trinsets, Amparo, Molly et les autres : même elles - la vérité est à ce prix - sont des fictions, des forgeries des lettres entre elles. Il n'y a que C, K et Q, 𐤎, 𐤎, 𐤎 et 𐤎, Ω et P et toutes les autres, et les combinaisons et figures qu'il leur plaît d'adopter, les fables qu'elles composent à leur attention et effacent aussitôt.

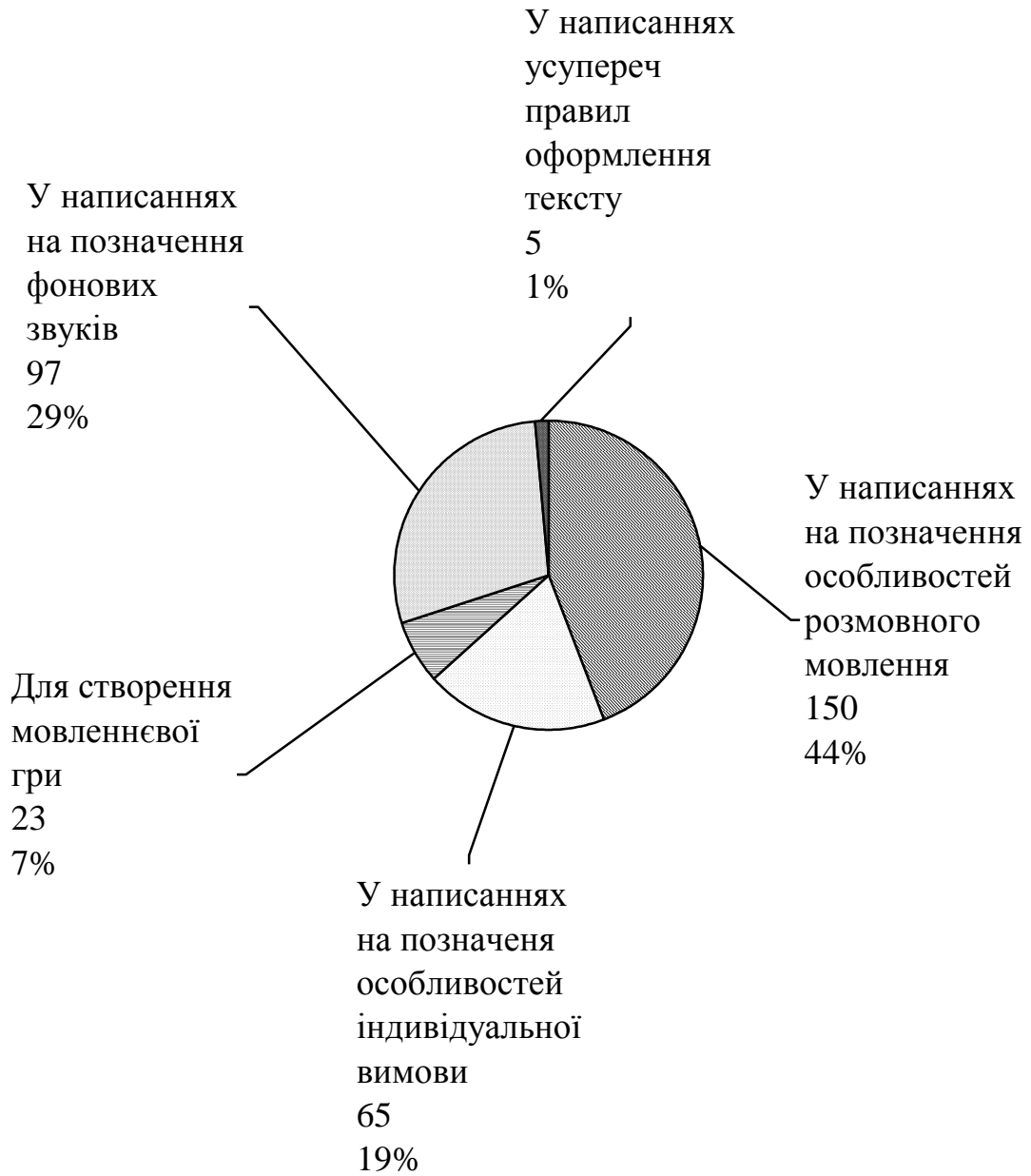
Quand je dis "vous"... Je ne m'adresse à personne, naturellement, ni personne à personne, puisque ni vous ni moi ne sommes rien, que des motifs éphémères et interchangeables dans cette danse, des hasards à cette loterie éternelle. C'est une parlerie d'ombres qui s'achève, un colloque de lettres. Est-ce clair ? Que ceux qui se bercent d'exister se hâtent de disparaître d'ici, il est grand temps, parce qu'ici tout s'éteint,

519

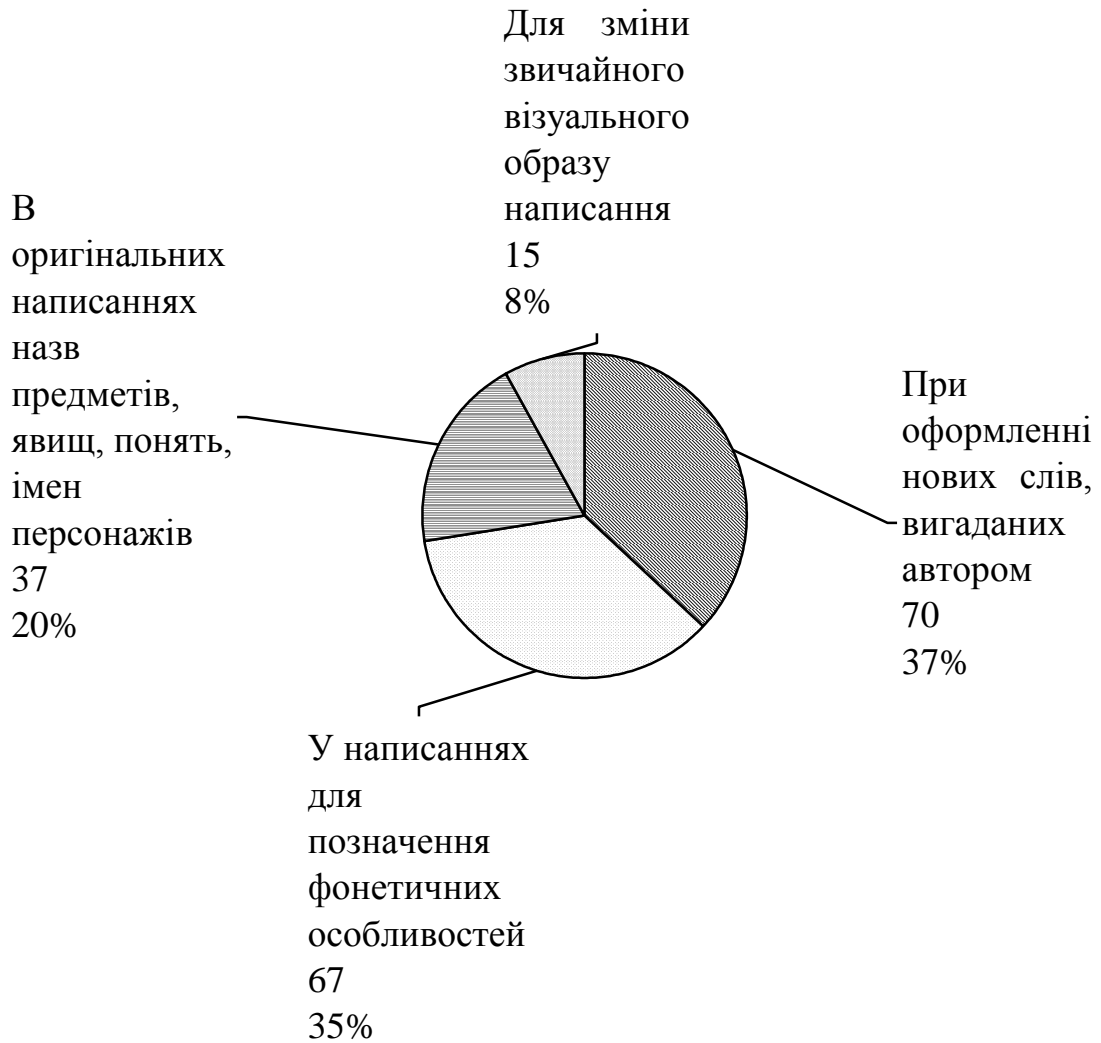
## **ДОДАТОК Б. ДІАГРАМИ КІЛЬКІСНИХ ДАНИХ**

**Діаграма 1.** Особливості експресивного вживання великої літери

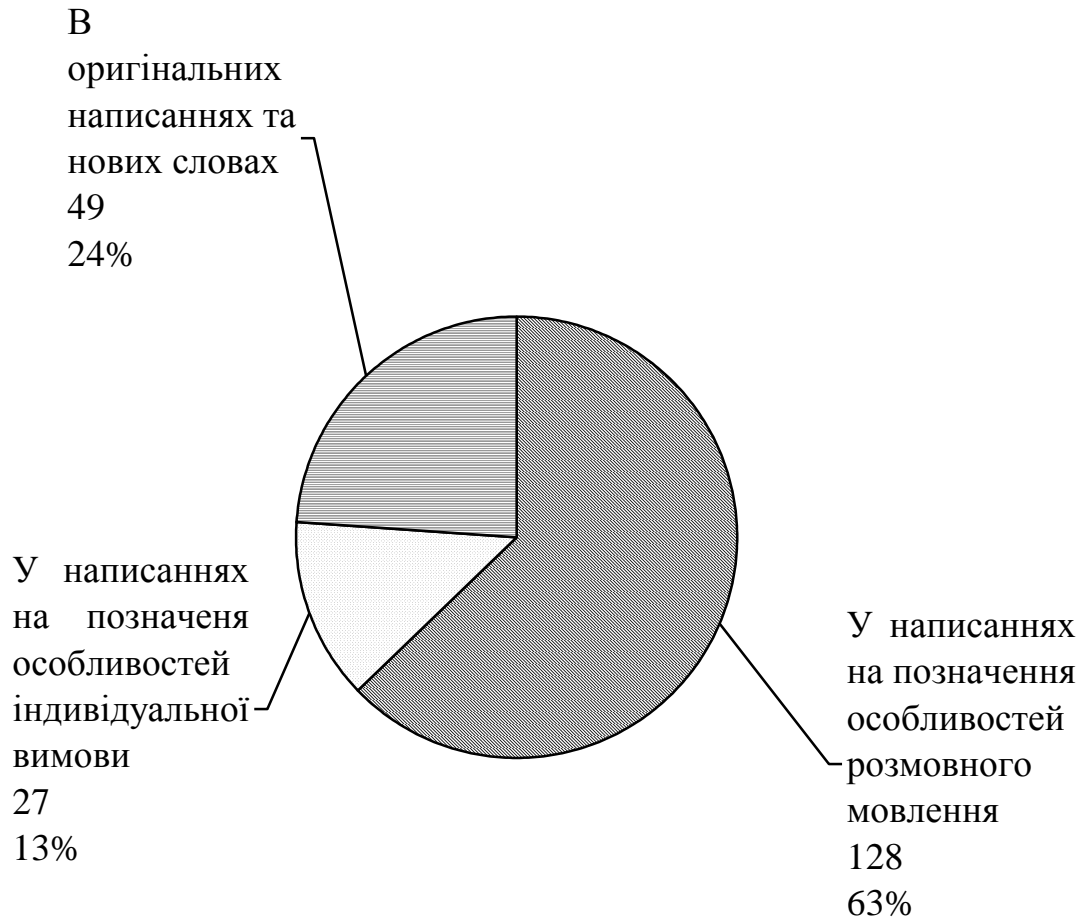
**Діаграма 2.** Особливості експресивного вживання малої літери



**Діаграма 3.** Особливості експресивного вживання дефіса



**Діаграма 4.** Особливості експресивного вживання апострофа



**Діаграма 5.** Особливості експресивного вживання знаків пунктуації



**Діаграма 6.** Кількісні показники експресивного вживання графем