Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СТАНІСЛАВ ОЛЬГА ВАДИМІВНА

УДК 811. 133.1’367’342.8

ДИСЕРТАЦІЯ

ДИНАМІКА КОГЕЗІЇ ТА СЕПАРАТИЗАЦІЇ У СУЧАСНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ МОВІ

Спеціальність 10.02.05 – романські мови

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____О. В. Станіслав

Науковий консультант – доктор філологічних наук, професор Крючков Г. Г.

Київ–2017

АНОТАЦІЯ

Станіслав О. В. Динаміка когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.02.05 «Романські мови» (французька). – Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України, Київ, 2017.

У дослідженні розв'язано проблему синтаксичних зв'язків, зокрема динаміки когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові. Наукову розвідку проведено в площині лінгвокультурологічного підходу, який уможливив об'єднання різних планів дослідження, виконання наукових пошуків на основі синтезу знань як лінгвістики, так і культурології, що дало змогу по-новому, більш цілісно та глибоко осягнути масштабність і динаміку синтаксичної думки на межі тисячоліть.

Наукова новизна одержаних результатів. У роботі *вперше зроблено спробу узагальнити* теоретичні основи синтаксичних розвідок, синтезувати знання в галузі сучасної французької літератури, філософії, лінгвістики, культурології, мистецтвознавства та крізь призму лінгвокультурологічного аналізу запропонувати новий погляд на проблему синтаксичних зв'язків. Власне, у новому методологічному (полідисциплінарному) підході до розв'язання означеної мовознавчої проблеми полягає новизна нашого дослідження. *Уперше запропоновано* періодизацію динаміки когезії й сепаратизації у французькій літературі XX ст. на основі теорії коливання маятника загальнокультурних парадигм. *Набули подальшого розвитку* теоретичні положення сучасного синтаксису французької мови; у контексті дослідження *доповнено та уточнено* термінологічні поняття «когезія» й «сепаратизація». *Уперше проведено* синхронічний аналіз когезії та сепаратизації на одному хронологічному зрізі (XX ст.) з урахуванням домінанти загальнокультурної парадигми. У площині лінгвокультурологічного аналізу *виокремлено* рівні динаміки

когезії й сепаратизації, *установлено* їхні функціональні позиції й особливості використання. На основі здійсненого аналізу *розроблено* критерії визначення динаміки когезії та сепаратизації як різновидів синтаксичного зв'язку. *Встановлено,* що в ході еволюції когезія й сепаратизація в художньому тексті набувають значення текстоутворювальних і текстоформувальних одиниць сучасної французької мови. *Обґрунтовано*, що динаміка когезії та сепаратизації – це віддзеркалення (пряме або опосередковане) в мові тих суспільних процесів, світоглядних напрямів (картини світу), художніх тенденцій розвитку, що відбувались у житті французького народу XX ст. *Визначено* корелятивні відношення між когезією й сепаратизацією залежно від рівня їхньої динаміки в синтаксисі сучасної французької літератури.

Теоретичне та практичне значення праці. Основні положення і висновки дослідження є внеском у сучасне романське мовознавство: у теорію тексту, комунікативну лінгвістику, інтерпретацію тексту, дискурсологію, лінгвістику тексту, синтаксис тексту. У роботі набули подальшого розвитку концепції лінгвокультурології, лінгвостилістики, лінгвокраїнознавства, соціолінгвістики. Основні результати дослідження можуть бути використані в теоретичних курсах зі стилістики французької мови (розділи «Лінгвостилістичний аналіз тексту», «Жанри й стилі», «Засоби образності в мовленні», «Аналіз художнього мовлення»), теоретичної граматики французької мови (розділи «Синтаксис», «Прагматичні аспекти речення»), загального мовознавства (розділи «Мова й суспільство», «Мова та культура» «Мова й мовлення»), історії французької літератури XX ст.; у межах вивчення світової культури, історії культури Франції, лінгвокультурології.

Обсяг і структура дисертації. Робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків до них та загальних висновків, списку використаних джерел (555 позицій, 155 із яких – іноземними мовами), довідкової літератури (18 найменувань), джерел ілюстративного матеріалу (40), одного додатку. Загальний обсяг роботи – 518 сторінок, основний текст – 425.

Основний зміст та результати дослідження. Огляд теоретичних засад вивчення синтаксису в сучасній лінгвістиці засвідчив, що синтаксис французької мови

XX ст. пройшов низку визначальних етапів свого становлення та формування, зумовлених загальними тенденціями розвитку мови, науки, культури, духовного життя й особливостей менталітету народу. Визначальними напрямами студіювання синтаксичних явищ французької мови були структурний (формальний), семантичний і функціональний (комунікативний), у межах яких успішно розроблялися новітні теорії, принципи, положення, нова оптика бачення синтаксичних проблем.

Концепція, мета та завдання наукової праці зумовили трьохрівневу методологію дослідження: філософську (фундаментальну), загальнонаукову та спеціально-наукову. Філософська методологія означила загальну стратегію роботи. У дисертації використано універсальні філософські принципи, категорії, закони та методи пізнання природи, суспільства, а також мислення, мови та культури. Низка загальнонаукових методів дослідження забезпечила цілісність, структурність, взаємозв'язок елементів у межах структури, цілеспрямованість наукового пошуку, створила умови комплексного вивчення проблеми. Спеціально-наукову методологію в науковій роботі представлено новітньою лінгвокультурологічною методикою *співвіднесення мовних знаків* (одиниць, явищ, категорій) *зі знаками культури.* Розроблена методика виявила системний підхід до вивчення феноменів мови, чим засвідчила діалектичну єдність мовного та позамовного змістів, уможливила усвідомлення діалектичної взаємодії й розвитку культури народу та його мови. У межах лінгвокультурологічної методики виокремлено семіотичний, інтерпретаційний і герменевтичний підходи як спеціальні методи дослідження.

Методологічним вектором наукової розвідки став *синтезувальний підхід*, який поєднав у собі класичні філософські, традиційні загальнонаукові й новітні спеціальні методи та методики дослідження; уможливив використання основних методів дослідження культурології й лінгвістики.

У роботі виявлено тісний зв'язок, взаємозалежність та взаємозумовленість між тенденціями розвитку художньої культури Франції XX ст., суспільними процесами, трансформаціями в духовному житті, змінами в громадянській свідомості

(менталітеті) і мовою як частиною духовної культури народу. Філософське, наукове й художнє мислення були тісно переплетені та складали світогляд, мовно-культурну картину французького народу.

Динаміка розвитку синтаксичних явищ французької мови XX ст. вписувалась у дію двох культурних парадигм: антропоцентричної й біокосмічної. Перша проявлялась і в мові, і в науці, і в мистецтві як суворо структурована система, у якій адекватно формулювалися й виражалися думки, найточніше здійснювалися комунікативні функції. Вона характеризувалась ієрархічною організацією одиниць мови, нормативністю, стилістичною диференціацією, що відповідало примату логіки, моралі, упорядкованості, пропорційності й гармонійності в чітко структурованій картині світу першої загальнокультурної парадигми. Другій парадигмі властиві такі процеси, як варіативність, стильова еклектика, порушення ієрархічної організації синтаксичних одиниць, незбіг граматичного членування висловлення з актуальним, розпад зв'язків, зумовлених загальним демонтажем морально-етичних цінностей, ірраціональними імпульсами, хаосом, фрагментарністю, безсистемністю, дисгармонією суспільних процесів. Відповідно до превалювання тієї чи тієї культурної парадигми виокремлено рівні динаміки когезії та сепаратизації у французькому синтаксисі XX ст.

Дослідження підтвердило гіпотезу, що зміни, які відбуваються в мові й, зокрема, синтаксисі, зумовлені лінгвокультурологічними чинниками. На матеріалі наукової розвідки ми показали, що мова як одна з форм духовної культури народу є невід'ємною складовою частиною загальнокультурної парадигми, а вектор мовного розвитку визначається домінантною парадигмою культури всієї епохи. Зміна культурних, наукових парадигм неминуча, саме вона визначає активізацію, виникнення та особливості функціонування тих чи інших мовних явищ.

Проведений аналіз засвідчив, що динаміка когезії в синтаксисі французької мови XX ст. протікала в руслі визначальних структурних закономірностей мови, сприяла їх укріпленню, уточненню та удосконаленню. Ядро когезії першого рівня динаміки складали експліцитні засоби зв'язку (граматичні й лексико-семантичні).

Виявлено, що у французькій літературі модернізму синтаксис вийшов за межі стандартного, нормативного писемного мовлення, відбулося своєрідне порушення цілісності ієрархічної піраміди, яка властива структурному типу синтаксису та, зокрема, когезії. Відзначаємо, що в актуалізувальному синтаксисі літератури модернізму когезія зазнала оновлення, уточнення, набула новітніх характеристик і перебувала на другому рівні динаміки. Когезійний зв'язок висловлень відбувався, передусім, за допомогою образних, алегоричних, асоціативних зв'язків.

У процесі аналізу простежено наявність тісного причинно-наслідкового зв'язку між основними принципами літератури модернізму, яка відображала визначальні положення другої (біокосмічної) парадигми, і таким синтаксичним різновидом зв'язку сучасної французької мови, як сепаратизація. Синтаксичні сепаратизовані структури безпосередньо корелювали з принципами французької прози модернізму (антитрадиціоналізм, суб'єктивізм, алогізм, фрагментарність, дисгармонія, завуальованість змісту, порушення зв'язності тексту через недотримання синтагматичної ієрархії, пропорцій, структурну розчленованість).

Першим рівнем динаміки сепаратизації вважаємо її проникнення в писемну мову на початку XX ст. у творчості французьких поетів-модерністів. Дослідження засвідчило, що сепаратизовані синтаксичні структури в поезії французьких-модерністів одиничні, не часті у своєму використанні, не завжди графічно марковані, сприймаються як нові, оригінальні одиниці художнього вираження. Проте саме вони заклали основи, підґрунтя свого розвитку, відображали стиль епохи модернізму та дух другої культурної парадигми.

Сепаратизація в літературі «потоку свідомості» у французькій літературі екзистенціалізму перебувала на другому рівні динаміки та в ослабленій функціональній позиції. У цьому сегменті художніх текстів вона виступала як спеціальний синтаксично-стилістичний прийом виразності, який надавав додаткової експресивності оповіді.

Проникаючи в літературу різних художніх напрямів, течій і жанрів, сепаратизація набула нових характеристик та вийшла на новий якісний рівень свого

розвитку. Сепаратизація в літературі реалізму як новітнє явище в ієрархічному, структурному синтаксисі сучасної французької мови не руйнувала академічних засад, загальної будови мови, а лише вказувала на основні тенденції розвитку, активізацію тих чи інших синтаксичних структур. За допомогою сепаратизації в літературі реалістичного (і не тільки) спрямування відбувалося якісне оновлення, удосконалення динамічного стану синтаксичної системи французької мови загалом.

У ході дослідження встановлено, що в синтаксичній тканині постмодерністського тексту когезія та сепаратизація перебувають на третьому рівні динаміки, у нейтральній функціональній позиції. Текстова тканина постмодерністської літератури поєднує в собі і ієрархічний (структурний), і актуалізувальний (комунікативний) типи синтаксису. Синтаксичну специфіку постмодерністського художнього тексту складає можливість одночасного поєднання і когезії, і сепаратизації в одному текстовому фрагменті. Відтак тісна взаємодія різноспрямованих синтаксичних зв'язків зумовлює складність, проблематичність визначення основного (більш значущого) й другорядного (додаткового) різновиду синтаксичного зв'язку.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що когезія й сепаратизація поєднують у собі як мовні, так і культурні ознаки, віддзеркалюючи домінанти картини світу епохи. Отже, когезія й сепаратизація визначаються як лінгвокультуреми, що мають спільну понятійну основу, на якій ґрунтується мова (мовлення), мислення (менталітет) і культура народу.

Представлене наукове дослідження відкриває перспективи для нових пошуків у сфері синтаксису художнього тексту з виходом у лінгвокультурологічну площину, а вивчення культурно-мовних зв'язків окреслюється як один із актуальних напрямів розвитку лінгвістики.

Ключові слова: синтаксичний зв'язок, когезія, сепаратизація, лінгвокультурологічний підхід, рівні динаміки когезії та сепаратизації, культурна парадигма, мовна картина, текстоутворювальна одиниця художнього мовлення, синтез, лінгвокультурема.

RESUME

Stanislav O. V. The dynamics of cohesion and separatisation in modern French language. – Qualified scientific paper as manuscript.

Thesis for a Doctoral Degree in Philology, Specialty 10.02.05 – «Romanic Languages» (French language). – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2017.

The research solves the problem of syntactic relations, in particular the dynamics of cohesion and separatisation in modern French language. Scientific investigation has been carried out in the area of the linguistic and cultural approach, which made it possible to combine various studies, to conduct scientific researches on the basis of synthesis of knowledge in both linguistics and cultural studies. It allowed to comprehend the scale and dynamics of syntactic thought in a new way, more entirely and deeply, at the turn of the millennium.

Scientific novelty of the obtained results. The paper *first attempts to generalize* the theoretical fundamentals of syntactic investigation, synthesize knowledge in the field of contemporary French literature, philosophy, linguistics, cultural studies, art studies and, through the prism of linguistic and cultural analysis, to propose a new view on the issue of syntactic relations. Actually, the novelty of our study is in the new methodological (multidisciplinary) approach to the solving a given linguistic task. *For the first time, it has been offered* to divide the dynamics of cohesion and separatisation in the French literature of the 20th century into periods on the basis of the theory of oscillation of the pendulum of common cultural paradigms. The theoretical principles of the modern French language syntax *have been further developed*; in the context of the study, the terminological concepts of «cohesion» and «separatisation» have been *supplemented and clarified. For the first time,* a synchronic analysis of cohesion and separatisation *has been conducted* on a single chronological section (the twentieth century), taking into account the dominant of common cultural paradigm. In the area of linguistic and cultural analysis, the levels of

dynamics of cohesion and separatisation have been *singled out*, their functional positions and features of use have been *established*. Criteria for determining the dynamics of cohesion and separatisation as means of syntactic relations have been *developed* on the basis of the performed analysis. *It has been established* that in the course of evolution, cohesion and separatisation in the literary text acquire the meaning of text-producing and text-forming units of modern French language. *It has been substantiated* that the dynamics of cohesion and separatisation is a reflection (direct or indirect) in the language of those social processes, ideological trends (the pictures of the world), and artistic trends of development that took place in life of the French people of the 20th century. Correlative relations between cohesion and separatisation *have been determined* depending on the level of their dynamics in the syntax of modern French literature.

Theoretical and practical significance of the paper. The principles and concepts of linguistic and cultural studies, linguistic stylistics, linguistic-territorial studies and social linguistics have been developed and improved in this scientific work. The main results of the research can be used in theoretical courses of stylistics of the French language (chapters «Linguistic and stylistic analysis of the text», «Genres and styles», «Means of imagery in discourse», «Analysis of artistic discourse»), theoretical grammar of the French language (chapters «Syntax», «Pragmatic aspects of the sentence»), general linguistics (chapters «Language and Society», «Language and Culture», «Language and Speech»), history of the French literature of the twentieth century; within the study of world culture, the history of French culture, linguistic and cultural studies.

Length and structure of the thesis. The paper consists of the introduction, five chapters, conclusions to them and general conclusions, the list of cited references (519 items, 152 of them are in foreign languages), reference literature (18 items), sources of illustrative material (40), 1 appendix. The total volume of paper is 518 pages; the main body of the text includes 425 pages.

The main content and results of the research. An overview of the theoretical foundations for the study of syntax in modern linguistics has shown that syntax of the French language of the twentieth century has passed a number of decisive stages of its

formation conditioned by the general development tendencies of language, science, culture, spiritual life and features of the mentality of the people. The main directions of studying syntactic phenomena of the French language have been structural (formal), semantic and functional (communicative) ones, in which the newest theories, principles, provisions, new vision of syntactic problems have been successfully developed.

The concept, purpose and tasks of scientific research have led to the three-level methodology of research: philosophical (fundamental), general scientific and special-scientific. Philosophical methodology has defined the general strategy of the study. The thesis uses universal philosophical principles, categories, laws and methods of cognition of nature, society, as well as thinking, language and culture. A number of general scientific research methods has ensured the integrity, structure, interconnection of elements within the structure, the purposefulness of scientific research, and created conditions for a comprehensive study of the issue. Special-scientific methodology in scientific paper is represented by the latest linguistic and cultural methods of *correlation of linguistic signs* (units, phenomena, categories) *with signs of culture*. The developed method has revealed a systematic approach to the study of the phenomena of language and has evidenced the dialectical unity of language and extra-language contents, made it possible to realize the dialectical interaction and development of the culture of the people and their language. Semiotic, interpretive and hermeneutic approaches have been singled out as special methods of research within the framework of the linguistic and cultural methodology.

The methodological vector of scientific research is the *integration and synthesized approach*, which combined classic philosophical, traditional general scientific and advanced special methods of research; this approach has made it possible to use the basic methods of studying cultural studies and linguistics.

The paper reveals a close connection, interdependence and interconditionality between the trends of the artistic culture of France in the 20th century, social processes, transformations in spiritual life, changes in the civic consciousness (mentality) and language as part of the spiritual culture of the people. Philosophical, scientific and artistic

thinking were closely bound and made up the world-view, the linguistic and cultural picture of the French people.

The dynamics of syntactic phenomena development in the French language of the 20th century fitted into two cultural paradigms: anthropocentric and biocosmic. The first one manifested itself both in language and in science, and in art as a strictly structured system in which ideas were adequately formulated and expressed, the communicative functions were most accurately carried out. It was characterized by the hierarchical organization of language units, normativity, stylistic differentiation, which corresponded to the logic, morality, sequence, proportionality and harmony in a clearly structured picture of the world of the first general cultural paradigm. The second paradigm is characterized by such processes as variation, stylistic eclecticism, infringement of the hierarchical organization of syntactic units, the discrepancy between the grammatical division of the statement and the actual one, the disintegration of relations due to the general «dismantling» of moral and ethical values, irrational impulses, chaos, and fragmentary, unsystematic, disharmony of social processes. In accordance with the prevalence of this or that cultural paradigm, the levels of the dynamics of cohesion and separatisation in the French syntax of the twentieth century have been singled out.

The research has confirmed the hypothesis that changes that occur in the language and, in particular, in the syntax, are caused by linguocultural factors. On the basis of scientific research, we have shown that language as one of the forms of the spiritual culture of the people is an integral part of the general cultural paradigm, and the vector of language development is recognized as the dominant paradigm of culture throughout the era. The change of cultural, scientific paradigms is inevitable; it determines the activation, occurrence and features of the functioning of certain language phenomena.

The analysis has shown that the dynamics of cohesion in syntax of the French language of 20th century had happened in line with the decisive structural laws of the language, contributed to their consolidation, refinement and improvement. The nucleus of cohesion of the first level of dynamics was made up of explicit means of connection (grammatical and lexical-semantic).

It has been found that in the French literature of modernism, the syntax went beyond the standard and normative written language, there was a peculiar infringement of the hierarchical pyramid integrity, which is inherent in the structural type of syntax and, in particular, cohesion. We shall note that in actualized syntax of the literature of modernism, cohesion was updated, refined, it acquired the newest characteristics and was on the second level of dynamics. The cohesive connection of expressions took place, first of all, with the help of figurative, allegorical, associative connections.

In the course of the analysis, the existence of a close causal link between the main principles of modernist literature, which reflected the defining positions of the second (biocosmic) paradigm, and the syntactic phenomenon of modern French language, as separatisation, has been traced. The syntactic separated structures directly correlated with the principles of French modernist prose (anti-traditionalism, subjectivism, alogism, fragmentation, disharmony, obscurity of content, infringement of the text cohesion due to non-compliance with the syntagmatic hierarchy, proportions, structural segmentation).

The first level of the dynamics of separatisation is its pertinence in the written language at the beginning of the twentieth century in the work of the French modernist poets. The research has shown that isolated syntactic structures in the poetry of French-modernists are single, not frequently used, not always graphically marked, and perceived as new, original means of syntactic expression. However, they laid the foundations of their development, and reflected the style of the era of modernism and the spirit of the second cultural paradigm.

Separatisation in the literature of the «stream of consciousness» in the French literature of existentialism was on the second level of dynamics and in the weakened functional position. In this segment of literary texts, it acted as a special syntactic and stylistic method of expression, which gave an additional expressiveness to the narration.

Penetrating into the literature of various artistic trends, streams and genres, separatisation gained new characteristics and entered a new qualitative level of its development. Separatisation in the literature of realism as the latest phenomenon in the hierarchical, structural syntax of modern French language did not destroy the academic

principles, the general structure of language, but only pointed to the main tendencies of development, activation of certain syntax structures. With the help of separatisation in the literature of the realistic direction (and not only this one), there was a qualitative updating, improvement of the dynamic state of the syntactic system of the French language in general.

In the course of the study, it has been found that in syntactic part of postmodern text, cohesion and separatisation are in the third level of dynamics, in a neutral functional position. The text body of postmodern literature combines both hierarchical (structural) and actualized (communicative) types of syntax. The syntactic specificity of postmodern literary text makes it possible to simultaneously combine both cohesion and separatisation in one text fragment. Therefore, the close interaction of multi-directional syntactic means of connection conditions the complexity, difficulty of determining the main (more significant) and secondary (additional) syntactic means of connection.

Summing up, we can argue that cohesion and separatisation combine both linguistic and cultural features, reflecting the dominant world picture of the era. Consequently, cohesion and separatisation are defined as linguoculturemes with a common conceptual basis on which language (speech), thinking (mentality) and culture of the people are based.

The presented scientific research opens the prospects for new searches in the field of syntax of the literary text with the release into the linguocultural plan, and the study of cultural-linguistic connections is defined as one of the most important directions of the development of linguistics.

Key words: syntactic connection, cohesion, separatisation, the linguistic and cultural approach, levels of the dynamics of cohesion and separatisation, cultural paradigm, language picture, text-producing unit of artistic discourse, syntes, linguocultureme.

Список публікацій здобувача:

Монографії:

1. Станіслав О. В. Особливості когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові: лінгвокультурологічний аспект / Станіслав Ольга Вадимівна : монографія. – Луцьк : Вежа-Друк, 2016. – 332 с.

Статті у наукових фахових виданнях:

2. Станіслав О. В. Тенденції розвитку синтаксису сучасної французької мови (теоретичний аспект) / О. В. Станіслав // Нова філологія : зб. наук. праць. – Запоріжжя : ЗНУ, 2012. – №51. – С. 166–169.

3. Станіслав О. В. Явище сепаратизації у сучасному синтаксисі французької мови / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2012. – Вип. 26. – С. 310–312.

4. Станіслав О. В. До проблеми розмежування приєднувальних та сепаратизованих конструкцій у сучасному синтаксисі / О. В. Станіслав // Слов'янський збірник. – Вип. 17 (ч. 2). – Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. – С. 510–516.

5. Станіслав О. В. До питання зв'язності тексту: теоретичний аспект (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Мова і культура. – Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. – Вип. 15. – Т. VI (160). – С. 159–165.

6. Станіслав О. В. Особливості функціонування синтаксичних засобів когезії (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Серія «Філологічні науки». – Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. – № 24 (249). – С. 215–220.

7. Станіслав О. В. Пунктуаційна крапка: нові тенденції уживання (на матеріалі сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». – Вип. 30. – 2012. – С. 303–305.

8. Станіслав О. В. Динаміка сепаратизації у французькому синтаксисі XX століття / О. В. Станіслав // Волинь філологічна: текст і контекст. Актуальні проблеми сучасного мовознавства : зб. наук. праць / упоряд. І. П. Левчук. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 14. – С. 242–251.

9. Станіслав О. В. Виникнення та функціонування сепаратизованих конструкцій у літературі французького модернізму (на матеріалі творів Г. Аполлінера, А. Бретона, А. Жида, А. Камю, Ж.-П. Сартра) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Вип. 118. – Серія «Філологічні науки (мовознавство)». – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 460–464.

10. Станіслав О. В. Сепаратизація як особливість синтаксису французьких сюрреалістів (на матеріалі творів Г. Аполлінера, А. Бретона Л. Арагона) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2013. – Вип. 35. – С. 362–366.

11. Станіслав О. В. Сепаратизація як стилетвірна особливість французьких екзистенціалістів (на матеріалі творів А. Жида, Ж.-П. Сартра, А. Камю) / О. В. Станіслав // Науковий вісник СНУ імені Лесі Українки. – Серія «Філологічні науки». – Луцьк : Вид-во Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2013. – Вип. 25 (274). – С. 77–82.

12. Станіслав О. В. Просодичні особливості сепаратизованих конструкцій (на матеріалі французької модерністської прози) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. – Вип. 678 : Романо-слов□янський дискурс. – Чернівці : Вид. дім «Родовід», 2013. – С. 38–41.

13. Станіслав О. В. Стилістична нейтральність синтаксичної сепаратизації (на матеріалі текстів публіцистичного стилю сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Вип. 128. – Серія «Філологічні науки (мовознавство)». – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – С. 225–230.

14. Станіслав О. В. Сепаратизація як універсалія художньої картини світу французького модернізму початку XX століття / О. В. Станіслав // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2014. – Вип. 44. – С. 290–292.

15. Станіслав О. В. Сепаратизація та когезія як чинники формування семантики художнього тексту (на матеріалі сучасного французького синтаксису) / О. В. Станіслав // Мова і культура. – Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. II (170). – С. 354–358.

16. Станіслав О. В. Когезія як вияв синтагматичного типу синтаксису (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Вип. 136. – Серія «Філологічні науки (мовознавство)». – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. – С. 312–317.

17. Станіслав О. В. Огляд теоретико-методологічних засад вивчення сучасного синтаксису: спектр проблематики, основні напрями досліджень, перспективи розвитку (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Серія «Філологія». – Одеса, 2015. – Вип. 14. – С. 205–208.

18. Станіслав О. В. Когезія та сепаратизація: корелятивні відношення (на матеріалі синтаксису сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // «Мовні та концептуальні картини світу» : зб. наук. праць КНУ ім. Тараса Шевченка. – Київ : Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2015. – Вип. 2 (53). – С. 246–254.

19. Станіслав О. В. Новий погляд на синтаксичне членування тексту (графічний аспект дослідження) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. – Вип. 761 : Романо-слов□янський дискурс. – Чернівці : Чернівец. нац. ун-т, 2015. – С. 73–75.

20. Станіслав О. В. Психолінгвістичні особливості синтаксичної когезії у структурі художнього внутрішнього мовлення (на матеріалі французької літератури потоку свідомості) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2015. – Вип. 56. – С. 286–289.

21. Станіслав О. В. Сепаратизація як прояв актуалізуючого типу синтаксису (на матеріалі сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – Серія

«Філологічні науки». – Луцьк : РВВ «Вежа» СНУ ім. Лесі Українки, 2015. – № 3 (304). – С. 266–271.

22. Станіслав О. В. Синтаксична когезія як відображення традицій розвитку французького мистецтва ХХ століття (культурологічний аспект дослідження) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Серія «Філологія». – Одеса, 2015. – Вип. 17. – Т. 2. – С. 79–81.

23. Станіслав О. В. Періодизація французького синтаксису ХХ століття у площині лінгвокультурологічного аналізу (на прикладі когезії та сепаратизації) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Вип. 146. – Серія «Філологічні науки». – Кіровоград : Вид. Лисенко В. Ф., 2016. – С. 555–559.

24. Станіслав О. В. Наука та культура ХХ століття: спільність тенденцій розвитку / О. В. Станіслав // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2016. – Вип. 62. – С. 316–319.

25. Станіслав О. В. Структурно-композиційні особливості синтаксичної когезії у сучасній французькій мові / О. В. Станіслав // Одеський лінгвістичний вісник. – Вип. 7. – Одеса : РВВ НДЧ Нац. ун-ту «Одеська юридична академія», 2016. – С. 142–146.

26. Станіслав О. В. Експліцитні засоби вираження синтаксичної когезії (на матеріалі сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – Серія «Філологічні науки». – Луцьк : РВВ «Вежа» СНУ ім. Лесі Українки, 2016. – № 5 (330). – С. 310–314.

27. Станіслав О. В. Перший рівень динаміки синтаксичної когезії у сучасній французькій мові (на матеріалі художньої оповіді) / О. В. Станіслав // Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наук. праць. – Вип. 14. – Ужгород : ПП «Аутдор-Шарк», 2016. – С. 207–215.

28. Станіслав О. В. Особливості синтаксичної когезії у структурі внутрішнього мовлення (на матеріалі психологічної прози Ф. Моріака) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Серія «Філологічні науки (мовознавство)» : зб. наук. праць. – Т. 2, № 5. – Дрогобич, 2016. – С. 108–111.

29. Станіслав О. В. Синтаксична когезія як відображення культурної парадигми епохи (на матеріалі «потоку свідомості» М. Пруста) / О. В. Станіслав // Актуальні питання іноземної філології : наук. журн. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. – № 4. – С. 172–177.

30. Станіслав О. В. Модернізм і виникнення синтаксичної сепаратизації: причинно-наслідковий зв'язок (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Одеський лінгвістичний вісник. – Вип. 8. – Одеса : РВВ НДЧ Нац. ун-ту «Одеська юридична академія», 2016. – С. 83–86.

31. Станіслав О. В. Структурно-семантичні особливості сепаратизації в синтаксисі сучасної французької мови / О. В. Станіслав // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Серія «Філологія». – Одеса, 2017. – Т. 2., № 25. – С. 115–117.

32. Станіслав О. В. Ключові принципи постмодернізму як світоглядне поле французької культури другої половини XX століття / О. В. Станіслав // Науковий вісник Херсонського державного університету. – Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація». – Херсон, 2017. – Вип. 1. – С. 68–71.

33. Станіслав О. В. Особливості синтаксичної когезії в екзистенціалістському монолозі (на матеріалі повісті А. Камю «Сторонній») / О. В. Станіслав // Одеський лінгвістичний вісник. – Вип. 9. – Одеса : РВВ НДЧ Нац. ун-ту «Одеська юридична академія», 2017. – С. 40–43.

34. Станіслав О. В. Динаміка синтаксичної сепаратизації у структурі французького сюрреалістичного тексту: лінгвокультурологічний погляд / О. В. Станіслав // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Вип. LXVIII. – Херсон : ХДУ, 2017. – С. 121–125.

Статті в наукових періодичних виданнях інших держав:

35. Станіслав О. В. До питання синтаксичної сепаратизації у французькій художній літературі початку XX століття (лінгвокультурологічний аспект дослідження) / О. В. Станіслав // Science and Education a New Dimension. Philology. – Budapest, 2013. – I (3).– P. 155–159.

36. Stanislav O. Separation and Cohesion: Cognitive Plane of Study (on the Material of French Syntax) / O. Stanislav // The Advanced Science Journal. – United States, 2014. – Issue 12. – P. 130–133.

37. Stanislav O. Separation as a manifestation of actualizing type of syntax (on the material of modern French language) / O. Stanislav // The Advanced Science Journal. – United States, 2015. – Issue 03. – P. 63–67.

38. Станислав О. В. Особенности синтаксической сепаратизации в структуре художественной внутренней речи (психолингвистический аспект исследования) / О. В. Станислав // European Applied Sciences. – Stuttgart, German : ORT Publishing, 2015. – № 4. – P. 69–72.

39. Станислав О. В. Особенности синтаксической когезии во французской сюрреалистической прозе начала XX века (на материале произведений А. Бретона) / О. В. Станислав // Modern science – Moderní věda. – Praga, Česká Republika, 2016. – № 2. – P. 149–157.

40. Станислав О. В. Имплицитные средства выражения синтаксической когезии (на материале французского языка) / О. В. Станислав // East European Scientific Journal Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe. – Warsava, Polska, 2016. – Vol. 2, № 3 (7). – P. 118–122.

Матеріали наукових конференцій:

41. Станислав О. В. Когезия и сепаратизация: коррелятивные отношения (на материале синтаксиса современного французского язика) / О. В. Станислав //

Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – № 12 (19) : сб. по материалам XIX Междунар. заочной науч.-практ. конф., декабрь 2013 г. – Москва : Изд-во «Международный центр науки и образования», 2013. – С. 145–152.

42. Станіслав О. В. Графічна сепаратизація: новий погляд на членування тексту / О. В. Станіслав // Профессиональная иноязычная подготовка специалистов в вузе: опыт, проблемы, перспективы : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., 19–20 дек. 2013 г. – Брест : БрГТУ, 2014. – С. 170–174.

43. Станіслав О. В. Синтаксична сепаратизація як засіб вираження антикомунікації (на матеріалі драми французького абсурдиста Е. Йонеско) / О. В. Станіслав // Розвиток іншомовної компетентності: методичні, психологічні, лінгвістичні аспекти : матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф., 21–22 трав. 2015 р., ТНЕУ. – Тернопіль : ТНЕУ, 2015. – С. 147–149.

44. Станіслав О. В. Синтаксична сепаратизація як засіб вираження особливостей внутрішнього мовлення (на матеріалі сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 24–25 квіт. 2015 р. – Одеса : Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2015. – С. 83–87.

45. Станіслав О. В. Типи синтаксичної когезії у структурі внутрішнього мовлення (на матеріалі французької психологічної прози) / О. В. Станіслав // Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 15–16 трав. 2015 р. – Львів : Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2015. – С. 116–119.

46. Станіслав О. В. Генезис синтаксичної сепаратизації (на матеріалі сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 29–30 трав. 2015 р. – Одеса : Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень, 2015. – С. 57–61.

47. Станіслав О. В. Лінгвокультурологічний зв'язок синтаксичної когезії та сепаратизації з музичними традиціями часу (на матеріалі сучасної французької мови / О. В. Станіслав // Development of Countries in Asia, Africa and Europe: Past, Present and Future : proceedings of the VIII International Academic Congress, Republic of Korea, Seoul, 3–5 November 2015. – Seoul : National University Press, 2015. – P. 393–397.

48. Станіслав О. В. Синтаксичні сепаратизація та когезія крізь призму філософських ідей часу (на матеріалі французької літератури XX століття / О. В. Станіслав // Розвиток філологічних наук: європейські практики та національні перспективи : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 27–28 лист. 2015 р. – Одеса : Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2015. – С. 83–86.

49. Станіслав О. В. Лінгвокультурологічний зв’язок синтаксичної когезії та сепаратизації з тенденціями розвитку живопису XX століття (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 13–14 лист. 2015 р. – Львів : Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2015. – С. 130–133.

50. Станіслав О. В. Структурні типи синтаксичної когезії (на матеріалі французької літератури XX століття) / О. В. Станіслав // Актуальні питання розвитку філологічних наук у XXI столітті : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 25–26 берез. 2016 р. – Одеса : Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2016. – С. 56–60.

51. Станіслав О. В. Композиційні особливості синтаксичної когезії (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 8–9 квіт. 2016 р. – Львів : Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2016. – С. 112–113.

52. Станіслав О. В. До проблеми зв’язку науки і культури у контексті розвитку французького суспільства XX століття / О. В. Станіслав // Освіта і наука у вимірах

XXI століття : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Дніпропетровськ, 19 квіт. 2016 р. – Дніпропетровськ : Громад. орг. «Європейська наукова платформа», 2016. – С. 62–66.

53. Станіслав О. В. Відзнаки синтаксичної когезії у структурі художнього діалогу (на матеріалі французької реалістичної прози) / О. В. Станіслав // Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 9–10 верес. 2016 р. – Львів : Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2016. – С. 96–100.

54. Станіслав О. В. Лінгвокультурологічні передумови виникнення синтаксичної сепаратизації (на матеріалі сучасної французької мови / О. В. Станіслав // Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 23–24 верес. 2016 р. – Одеса : Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2016. – С. 76–80.

55. Станіслав О. В. Ознаки сепаратизації як універсального синтаксичного явища сучасної французької мови / О. В. Станіслав // Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи : матеріали V Міжнар. наук. інтернет-конф., м. Переяслав-Хмельницький, 20 верес. 2016 р. – Переяслав-Хмельницький, 2016. – Вип. 5. – С. 150–155.

56. Станіслав О. В. Розчленований синтаксис в ліриці французьких модерністів / О. В. Станіслав // Філологія: сучасний погляд на вивчення актуальних проблем : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Запоріжжя, 17–18 лют. 2017 р. – Запоріжжя, 2017. – С. 74–77.

57. Станіслав О. В. Постмодернізм: новий погляд на сучасний світ / О. В. Станіслав // Ключові аспекти розвитку сучасної науки: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Ужгород, 27 лют. 2017 р. – Ужгород, 2017. – Т. 2. – С. 76–78.

58. Станіслав О. В. Характеристики синтаксичної когезії у французькій літературі екзистенціалізму / О. В. Станіслав // Мова у світлі класичної спадщини та сучасних парадигм : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 10–11 берез.

2017 року. – Львів : Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2017. – С. 155–158.

59. Станіслав О. В. Кубізм у французькому мистецтві початку XX століття: лінії перетину / О. В. Станіслав // Мовні універсалії у міжкультурній комунікації : матеріали VII Міжнар. наук.-практ. семінару СНУ ім. Лесі Українки, м. Луцьк, 24 берез. 2017 р. – Луцьк, 2017. – С. 175–178.

60. Станіслав О. В. Особливості французького художнього сюрреалізму / О. В. Станіслав // Сучасні лінгвістичні парадигми : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. заочної конф., м. Бахмут, 18 квіт. 2017 р. – Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2017. – Вип. 7. – С. 124–127.

61. Stanislav O. Synthèse artistique comme le reflet de l'image culturologique du monde de la société européenne à la fin du XX siècle / O. Stanislav // La dimension culturelle en Didactique, en Littérature et en Sciences du langage : матеріали Міжнар. наук. конф., м. M'Сіла (Алжир), 2–3жовт. 2017 р. – M'Сіла, 2017. – С. 44–46.

62. Станіслав О. В. Особливості синтаксичної когезії у текстовій структурі «нового роману» (на матеріалі «Лабіринту» А. Роба-Ґрійє) / О. В. Станіслав // Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні парадигми сучасного романського мовознавства : матеріали VI Всеукр. наук. конф. романістів, м. Чернівці, 5–6 жовт. 2017 р. – Чернівці, 2017. – С. 33–35.

63. Stanislav O. L'analyse linguoculturologique comme un nouveau vecteur pour les recherches en linguistique française / O. Stanislav // Мови, Науки та Практики : матеріали Першої міжнар. франкофонної конф. в Україні, м. Київ, 19–20 жовт. 2017 р. – Київ, 2017. – С. 132–133.

ЗМІСТ

ВСТУП ……..... 29

РОЗДІЛ 1. Синтаксичні когезія та сепаратизація в історико-лінгвокультурологічній перспективі дослідження……..... 47

1.1. Основні закономірності та тенденції розвитку синтаксичної системи французької мови……..... 47

1.2. Зв'язок мови (синтаксичних зв'язків) і культури в загальнокультурній парадигмі……..... 64

1.2.1. Об'єктивація світоглядних напрямів у мові…… 66

1.2.2. Взаємозумовленість розвитку науки, культури й мови…….. 74

1.2.3. Мова живопису й синтаксичні зв'язки – різні засоби вираження єдиних культурних процесів…… 80

1.2.4. Невіддільність розвитку музичних традицій від розвитку мови…….. 85

1.2.5. Театр, кіно й мова: взаємодія та взаємовплив…… 90

1.2.6. Спільність структур у мові, архітектурі, скульптурі……... 97

1.2.7. Органічна взаємозалежність мовних та літературних процесів… 102

1.2.8. Синтез усіх видів мистецтва й мови як вираження єдиного світоглядного поля…….. 106

1.3. Лінгвокультурологічний аспект розгляду когезії та сепаратизації... 109

1.3.1. Поняття культурних парадигм…… 110

1.3.2. Когезія крізь призму лінгвокультурологічних розвідок…… 112

1.3.3. Сепаратизація як відображення культурних тенденцій XX ст. 117

1.4. Періодизація когезії та сепаратизації на лінгвокультурологічній основі……. 125

Висновки до першого розділу …….. 130

РОЗДІЛ 2. Методологічні засади дослідження когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові……..... 137

2.1. Загальні принципи, методологія та методи вивчення когезії/ сепаратизації у лінгвокультурологічному аспекті…….. 137

2.2. Термінологічний апарат дослідження…….. 148

2.3. Специфіка комплексної методики аналізу когезії та сепаратизації у світлі лінгвокультурологічного підходу……..…… 155

Висновки до другого розділу ……. 158

РОЗДІЛ 3. Динаміка розвитку когезії та особливості її реалізації у французькій літературі першої половини XX ст. ……..... 161

3.1. Структурно-композиційні типи когезії…… 162

3.2. Експліцитні засоби вираження когезії……... 175

3.2.1. Граматичні засоби когезії…….. 176

3.2.2. Лексико-семантичні засоби когезії……... 183

3.3. Імпліцитні засоби вираження когезії……..... 186

3.3.1. Імпліцитні засоби когезії з повною / частковою кореляцією з частинами тексту…….. 187

3.3.2. Імпліцитні засоби когезії з нульовою кореляцією з частинами тексту……... 193

3.4. Перший рівень динаміки когезії……... 197

3.4.1. Засоби когезії в структурі оповіді та опису художньої літератури реалізму (на матеріалі прози Р. Роллана)…… 200

3.4.2. Особливості когезії першого рівня в різних типах внутрішнього мовлення (на матеріалі психологічного роману Ф. Моріака)……... 211

3.4.3. Характеристики когезії в структурі художнього діалогу реалістичної літератури (на матеріалі сімейного роману Р. Мартен дю Гара)……. 220

3.5. Другий рівень динаміки когезії…… 231
3.5.1. Ознаки когезії в зразках «автоматичного письма» французького сюрреалізму XX ст. (на матеріалі творів А. Бретона)…….. 233
3.5.2. Особливості когезії в літературі «потоку свідомості» (на матеріалі роману М. Пруста)…….. 245
3.5.3. Своєрідність когезії другого рівня у французькій екзистенціалістській прозі (на матеріалі романів А. Камю)…….. 253
Висновки до третього розділу ……. 268

РОЗДІЛ 4. Динаміка розвитку сепаратизації та особливості її функціонування у французькій літературі першої половини XX ст. ..… 271
4.1. Зумовленість зв'язку між засадами модернізму й виникненням синтаксичної сепаратизації…… 271
4.2. Кваліфікаційні ознаки синтаксичної сепаратизації……... 279
4.3. Структурно-семантичні характеристики сепаратизованих структур…... 290
4.4. Просодичні особливості та графічний аспект використання сепаратизованих структур……... 297
4.5. Перший рівень динаміки сепаратизації……... 307
4.5.1. Значення сепаратизації та її реалізація у творчості французьких поетів-модерністів…….. 307
4.5.2. Сепаратизація в літературі французького сюрреалізму (на матеріалі творів А. Бретона, Л. Арагона)…….. 324
4.6. Другий рівень динаміки сепаратизації……..... 334
4.6.1. Особливості сепаратизації в літературі «потоку свідомості» (на матеріалі психологічного роману М. Пруста «У пошуках утраченого часу»)…… 335
4.6.2. Функції сепаратизації у французькій екзистенціалістській прозі (на матеріалі творчості Ж.-П. Сартра, А. Камю, А. Жида)…… 341

4.6.3. Сутність синтаксичної сепаратизації другого рівня динаміки в екзистенціалістській драмі (на матеріалі драми Ж.-П. Сартра «Мухи»)… 352

4.6.4. Значення сепаратизації в літературі реалізму першої половини XX ст. (на матеріалі сімейного роману Е. Базена «Гадюка в кулаці»)…….. 360

Висновки до четвертого розділу…… 366

РОЗДІЛ 5. Динаміка когезії та сепаратизації у французькій літературі другої половини XX ст. …… 372

5.1. Значення когезії у французькому «театрі абсурду» та «новому романі» (на матеріалі творів С. Беккета, Е. Йонеско, А. Роба-Ґрієє, М. Бютора)…… 372

5.2. Сепаратизація другого рівня динаміки у французькому «театрі абсурду» та «новому романі» (на матеріалі творів С. Беккета, Е. Йонеско, Н. Саррот)…… 400

5.3. Третій рівень динаміки когезії та сепаратизації…….. 417

5.3.1. Лінгвокультурологічні передумови подальшої еволюції когезії та сепаратизації…….. 417

5.3.2. Когезія та сепаратизація в літературі постмодернізму…….. 425

5.4. Типологія і кореляція відношень між когезією та сепаратизацією у сучасній французькій мові…… 436

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…… ……. 459

Висновки до п’ятого розділу …… 442

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ…….. 447
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ…… 505

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ..... 507

ДОДАТКИ…….. 508

ВСТУП

В епоху інтеграції різноманітних гуманітарних та суспільних наук єдиним об'єктом багатостороннього вивчення постає людина (її культура, буття в соціумі, менталітет, мовлення тощо). Вектор новітніх досліджень зміщується в епіцентр ідеї антропоцентричності. Антропоцентрична парадигма виводить на перше місце людину, а мову розглядає як її головну характеристику; мова й культура – сутності, що слугують людині та без неї не мають ніякого значення. Людина – мова – культура на сьогодні залишаються фундаментальними поняттями гуманітарних дисциплін.

На межі тисячоліть нова антропоцентрична парадигма ставить нові цілі й завдання у вивченні мови, вимагає сучасних методик її опису, новітніх підходів до аналізу мовних одиниць, структур, понять і категорій. Сучасна лінгвістика загалом окреслюється як антропологічна наука, яка фокусується не на об'єкті пізнання, не на характеристиках мовної системи, а на суб'єкті, аналізі людини в мові й мови в людині.

Мова являє собою надскладне комплексне утворення. Відомий французький антрополог, культуролог К. Леві-Стросс відзначав, що мова є одночасно і продуктом культури, і її важливою складовою частиною, і умовою існування. Отже, мова – це не просто засіб комунікації, а вагомий фактор формування культурних кодів нації. Усі тонкощі культури того чи того народу відображаються в його мові, яка є специфічною та унікальною, оскільки по-різному фіксує в собі світ та людину в ньому. У такому контексті поняття «мова й культура», «мова та людина» як загальні мовознавчі проблеми набувають особливого значення й актуальності.

Перші спроби розв'язання цих проблем окреслено в працях В. фон Гумбольдта. Положення його концепції взаємозв'язку та взаємодії мови й культури отримали свій

подальший розвиток у наукових студіях Ш. Баллі, І. Бодуена де Куртене, Ж. Вандрієса, О. О. Потебні, Р. О. Якобсона та інших учених.

У мовознавстві кінця минулого сторіччя започатковано новий лінгвокультурологічний напрям досліджень. Наукові розвідки кінця 80–х – початку 90–х років розглядали мову як тезаурус культури, а мовознавство – як науку, що вивчає закодовану в мові інформацію про культуру народу (Н. Д. Арутюнова, В. А. Маслова, Г. Г. Почепцов, Ю. С. Степанов, В. М. Телія, О. С. Яковлєва).

Крім того, установлено тісний зв'язок мови й культури в процесі аналізу мови як матеріалу одного з видів культури – художньої літератури. Мовними засобами виразності творяться текст літературного твору, його художня своєрідність та культурна цінність. Ця сторона лінгвокультурологічної проблематики пов'язана з іменами М. Ф. Алефіренка, Ф. С. Бацевича, В. В. Виноградова, Г. Д. Винокура, В. В. Воробйова, Б. В. Ейхенбаума, Ю. М. Лотмана, В. І. Кононенко, О. І. Потапенко, Ю. С. Скрєбнєва, Р. О. Якобсона й інших.

Уважаємо, що вивчення культурно-мовних зв'язків визначають як один із важливих новітніх аспектів лінгвістичного дослідження, як один з актуальних напрямів розвитку науки. **Актуальність** цієї студії пояснюємо підвищенням інтересу вітчизняних і зарубіжних мовознавців до розкриття зв'язку між виникненням, розвитком, функціонуванням тих чи інших мовних явищ і паралельними, збіжними процесами у сфері культури, науки, мистецтві.

Проблематика роботи визначається об'єктивною потребою обґрунтування такого зв'язку з метою формування цілісного уявлення про мовну картину світу як феномен національної культури. Дослідження динаміки когезії та сепаратизації у французькій мові в межах лінгвокультурологічного підходу вможливлює глибше розуміння структурної подібності системи мови й феноменів культури. Структура мови (у нашому випадку – синтаксичні когезія та сепаратизація) може прирівнюватися до структури дійсності (явищ культури, науки, світоглядних поглядів, різних видів мистецтва) або ж деформувати її відображення.

Актуальність теми пропонованого дослідження зумовлено також орієнтацією мовознавчих робіт на комплексне та різноаспектне студіювання мовних явищ; на потребу поєднання традиційних принципів вивчення проблем синтаксису (структурний аналіз, семантичний, функціональний, стилістичний, когнітивний) і сучасних методологічних підходів до його розгляду (лінгвокультурологічний, семіотичний, соціолінгвістичний тощо).

Синтаксичні зв'язки в романістиці глибоко й усебічно досліджували О. О. Андрієвська, Н. Д. Арутюнова, Р. О. Будагов, В. Б. Бурбело, Л. Г. Веденіна, В. Г. Гак, З. О. Гетьман, К. Долінін, Л. І. Ілія, О. М. Кагановська, О. В. Литвиненко, Р. Г. Піотровський, М. М. Попович, Є. А. Реферовська, А. М. Рочняк, І. В. Смущинська, О. О. Соломарська, Ю. С. Степанов, Л. І. Ступакова, Н. О. Шигаревська, Н. Г. Філоненко, J.-M. Adam, Ch. Bally, Ch. Berthelon, F. Brunot, D. Cohen, J. Damourette, J. Dubois, O. Ducrot, Y. Frei, A. J. Greimas, L. Hébert, A. Martinet, M.-L. Muller-Hauser, F. Rastier, F. Saussure, A. Sauvageot, A. Séchehaye, L. Senean, L. Tesnière, T. Todorov, R.-L. Wagner та ін. Учені детально й ґрунтовно описали зв'язки слів у словосполученні, простому й складному реченнях, дослідили проблеми синтаксису в різних аспектах (структурному, прагматичному, семантичному, стилістичному, когнітивному, у площині теорії тексту, аналізу художнього мовлення та ін.).

Гіпотеза дослідження ґрунтується на припущенні про те, що зміни, які відбуваються в мові й синтаксисі зокрема, зумовлені лінгвокультурологічними чинниками. Мова як одна з форм духовної культури народу – невід'ємна складова частина загальнокультурної парадигми. Культура формує мислення мовної особистості, організовує та стимулює розвиток мовних явищ, категорій, реалізовуючи тим самим одну з фундаментальних функцій мови – бути засобом творення, розвитку, збереження та трансляції культури. Зміна культурних, наукових парадигм неминуча, і саме вона визначає виникнення, динаміку, активізацію та особливості функціонування тих чи інших мовних явищ.

Розгортання схеми «людина – мова – культура» окреслило основну стратегію встановлення динаміки когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові.

Мета роботи – визначення динаміки когезії й сепаратизації в синтаксисі французької літератури XX ст. в лінгвокультурологічному аспекті.

Поставлена мета передбачає виконання таких **завдань:**

– визначити основні закономірності та тенденції розвитку синтаксичної системи французької мови;

– обґрунтувати наявність зв'язку між тенденціями еволюції різних феноменів культури французького народу і його мови як частини духовної сфери;

– розкрити зміст понять «когезія» та «сепаратизація» в контексті лінгвокультурологічного аналізу;

– визначити на лінгвокультурологічній основі етапи динаміки когезії й сепаратизації у сучасній французькій мові;

– розробити методологічну базу для аналізу когезії та сепаратизації як мовних та культурологічних одиниць;

– розглянути когезію й сепаратизацію як внутрішньотекстові синтаксичні зв'язки сучасної французької мови, що мають текстоутворювальне значення;

– описати основні композиційно-структурні типи синтаксичної когезії, ключові експліцитні й імпліцитні засоби її вираження;

– схарактеризувати синхронічну динаміку когезії на матеріалі французької літератури XX ст.;

– виявити причини та передумови виникнення синтаксичної сепаратизації у сучасній французькій мові;

– з'ясувати структурні особливості, семантичну сутність, графічне та інтонаційне оформлення, функціональне значення синтаксичної сепаратизації;

– схарактеризувати синхронічну динаміку сепаратизації на матеріалі французької літератури XX ст.;

– установити типологічні й корелятивні відношення між когезією та сепаратизацією на різних рівнях динаміки;

– обґрунтувати, що когезія та сепаратизація – це лінгвокультуреми, оскільки поєднують у собі як мовні характеристики, так і ознаки культури.

Об'єкт нашого дослідження – когезія та сепаратизація як асиметричні синтаксичні зв'язки, що забезпечують механізми ієрархічного (структурного) й актуалізувального синтаксису. Вони тісно взаємодіють у межах синтаксичної структури, урівноважують її й утворюють певну рівноважну силу. Завдяки цьому асиметричному дуалізму, антиномії структури знаків, синтаксична система французької мови може еволюціонувати.

Предмет дослідження – динаміка когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові в світлі лінгвокультурологічного підходу.

Методи дослідження. Концепція, мета та завдання наукової праці зумовили трьохрівневу методологію дослідження: філософську (фундаментальну), загальнонаукову та спеціально-наукову. У дисертації використано такі *універсальні філософські закони,* категорії та методи пізнання природи, суспільства, мислення, мови та культури, як «закон єдності та боротьби протилежностей» (у порівняльному аналізі характеристик загальнокультурних парадигм епохи, визначенні принципів художніх напрямів, особливостей вираження, функціонального значення ієрархічного й актуалізувального типів синтаксису, у зіставному аналізі когезії та сепаратизації), закон «заперечення заперечення» (для пояснення механізмів динаміки когезії та сепаратизації), закон «переходу кількості в якість» (з метою обґрунтування основ виникнення нових якостей когезії та сепаратизації у ході еволюції). На всіх етапах дослідження ми послуговувалися *філософськими категоріями* загального й часткового, необхідності та ймовірності, причини та наслідку, зв'язку теорії й практики, взаємодії зовнішнього та внутрішнього, одиничного й загального, об'єктивного та суб'єктивного тощо. В роботі застосовано *філософські принципи* логічності, зв'язності, структурної ієрархії, взаємозв'язку мови й мислення, мови та свідомості. Під час розгляду, аналізу, систематизації мовного й позамовного матеріалу ми активно використовували такі філософські методи, як індукція й дедукція, аналіз і синтез.

У дослідженні застосовано низку загальнонаукових методів: *спостереження* (для отримання первинної інформації про предмет дослідження), *описовий* (уможливив якісний аналіз когезії та сепаратизації, встановлення їхніх структурних, семантичних, стилістичних, образно-художніх характеристик), *методи систематизації і порівняння* (для визначення зв'язків між одиницями мови й культури, зіставлення їхніх структур, механізмів функціонування та вираження), *узагальнення* (під час установлення проміжних і загальних результатів дослідження) та ін.

Спеціально-наукову методологію в дисертаційній роботі представлено лінгвокультурологічною методикою *співвіднесення мовних знаків* (одиниць, явищ, категорій) *зі знаками культури*, яка окреслилась основним способом експлікації загальнокультурного значення, еволюції та подальших перспектив функціонування когезії та сепаратизації.

У межах лінгвокультурологічної методики виокремлено семіотичний, інтерпретаційний і герменевтичний підходи як спеціальні методи дослідження. *Семіотичний підхід* підтвердив структурну подібність семіотично різних систем – мови й культури; *герменевтичний* – уможлив більш глибинне розуміння, усвідомлення культурних і мовних феноменів; *інтерпретаційний* – роз'яснення творів мистецтва, фактів культури, художніх творів, їхньої ідейно-естетичної, смислової й емоційної інформації на підставі відтворення авторського світогляду, у контексті загальнокультурної парадигми часу.

Матеріалом дисертаційного дослідження обрано твори французьких письменників XX ст., які виразно віддзеркалюють домінанти культурних парадигм епохи, а їхні автори удостоєні найпрестижніших національних та міжнародних нагород у галузі літератури (значна частина літераторів – лауреати Нобелівської премії): «Jean-Christophe» Р. Роллана, «Les Thibault» Р. М. дю Гара, «Champs magnétiques», «Nadija», «Manifeste du surréalisme», «Poisson soluble» А. Бретона, «Le Paysan de Paris», «Traité du style», «Une vague de rêves» Л. Арагона, «Alcools», «Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913–1916» Г. Аполлінера, «Les épaves du ciel perdu»

П. Реверді, «Sable de lune» Ж. Г. Арпа, «L'homme approximatif» Т. Тцари, «Poèmes saturniens» П. Верлена, «La peste», «L'Étranger» А. Камю, «À la recherche du temps perdu» М. Пруста, «La nausée», «Les mouches» Ж.-П. Сартра, «Les Faux-Monnayeurs» А. Жида, «Le geste d'Ève», «La rencontre», «Faux jour», «Le marchand de masques» А. Труайя, «Climats» А. Моруа, «Le nœud de vipères» Ф. Моріака, «Terre des hommes», «Le Petit Prince» А. де Сент-Екзюпері, «Tropismes», «Le Planétarium» Н. Саррот, «Vipère au poing», «Au nom du fils», «Cri de la chouette» Е. Базена, «Le veuf joyeux» П. Даніноса, «En attendant Godot», «Oh les beaux jours» С. Беккета, «La cantatrice chauve», «Les Rhinocéros», Е. Йонеско, «La Modification» М. Бютора, «Dans le labyrinthe» А. Роба-Ґріє, «Les rois maudits» М. Дрюона, «Les particules élémentaires» М. Уельбека. З указаних вище художніх творів методом суцільної вибірки із використанням логіко-інтуїтивного методу виокремлено 1200 інтерпретаційних фрагментів, які слугували матеріалом для аналізу динаміки когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові.

Наше дослідження обмежено XX ст. як історичним періодом, що вже відійшов, однак потребує підбиття підсумків, висновків, осмислення досягнутого. XX ст. – найбільш динамічна, бурхлива та суперечлива епоха як у культурологічному, так і в лінгвістичному відношенні. Це час, коли творилися нове мислення, нова картина світу, нова мовна картина. Саме тепер XX ст. постає як випуклий, цілісний образ, у якому відображено і сутність минулої історичної доби, і образ сучасної культури, і стан сьогоднішньої французької мови. Мова й культура XX ст. ще не стали історією, а проблеми не втратили своєї актуальності й на сьогодні, а тому аналіз динаміки когезії та сепаратизації як різновидів синтаксичного зв'язку на матеріалі конкретного хронологічного зрізу набуває особливого значення, оскільки вможливлює встановлення загальних тенденцій еволюції не лише в синтаксичній структурі мови, а й у суспільному, духовному, культурному житті народу, його мовно-культурній картині в цілому.

Наукова новизна одержаних результатів роботи полягає в тому, що в ній *уперше зроблено спробу узагальнити* теоретичні основи синтаксичних розвідок,

синтезувати знання в галузі сучасної французької літератури, філософії, лінгвістики, культурології, мистецтвознавства та крізь призму лінгвокультурологічного аналізу запропонувати новий погляд на проблему синтаксичних зв'язків. Власне, у новому методологічному (полідисциплінарному) підході до розв'язання означеної мовознавчої проблеми полягає новизна нашого дослідження.

Уперше запропоновано періодизацію динаміки когезії й сепаратизації у французькій літературі XX ст. на основі теорії коливання маятника загальнокультурних парадигм. *Набули подальшого розвитку* теоретичні положення комунікативного синтаксису сучасної французької мови (теорія актуального членування речення, синтаксичних міжфразових зв'язків, засобів актуалізації висловлення); у контексті дослідження *доповнено та уточнено* термінологічні поняття «когезія» й «сепаратизація».

Уперше проведено синхронічний аналіз когезії й сепаратизації на одному хронологічному зрізі (XX ст.) з урахуванням домінанти загальнокультурної парадигми. У площині лінгвокультурологічного аналізу *виокремлено* рівні динаміки когезії та сепаратизації, *установлено* їхні функціональні позиції й особливості використання.

На основі здійсненого аналізу *розроблено* критерії визначення динаміки когезії й сепаратизації як синтаксичних зв'язків у надфразній єдності, тексті. *Встановлено*, що у ході еволюції когезія та сепаратизація у художньому тексті набувають значення текстоутворювальних і текстоформувальних одиниць художнього мовлення сучасної французької мови.

Обґрунтовано, що динаміка когезії та сепаратизації – це віддзеркалення (пряме або опосередковане) в мові тих суспільних процесів, світоглядних напрямів, художніх тенденцій розвитку, що відбувались у житті французького народу XX ст. *Визначено* корелятивні відношення між когезією й сепаратизацією залежно від рівня їхньої динаміки в синтаксисі сучасної французької літератури.

Розкрито механізм динаміки когезії та сепаратизації, який відтворює філософську діалектичну тріаду: теза – антитеза – синтез. *Умотивовано*, що когезія

й сепаратизація – це лінгвокультуреми, оскільки поєднують у собі як мовні характеристики, так і ознаки культури, мовними (синтаксичними) засобами створюють культурні образи, визначають ключові ідеї, зумовлюють символи народу, його мовно-культурну картину світу.

На захист винесено такі **положення:**

1. Синтаксис сучасної французької мови – це складна мовна підсистема, що характеризується гнучкістю, відкритістю, динамічністю; вона не є абсолютно збалансованою, прагне рівноваги та перебуває в постійному генезисі. Ключовим у синтаксисі залишається поняття «зв'язку», який становить базис, зміст і форму всієї синтаксичної системи. Комунікативний синтаксис сучасної французької мови представлено такими різновидами зв'язку, як когезія та сепаратизація. Статусу когезії й сепаратизації ці синтаксичні зв'язки набувають у межах динамічної синтаксичної структури – надфразної єдності, тексту.

2. Когезія втілює принципи класичного, ієрархічного, структурного синтаксису, є мовною нормою. Вона забезпечує міжфразові структурно-граматичні зв'язки висловлень у надфразній єдності, тексті. Це категорія логічного плану, яка регулюється в синтагматичному розрізі, характеризується відповідністю актуального членування висловлення його граматичній структурі. Сепаратизація належить до актуалізувального типу синтаксису, якому властиві відносний аграматизм, алогізм, порушення структури, розчленованість, ослаблення й розпад синтаксичних зв'язків, невідповідність граматичних, інтонаційних меж висловлення його актуальному членуванню.

3. У культурологічному плані динаміка когезії та сепаратизації має *циклічний характер* (функціонують почергово, за принципом маятника, залежно від домінанти культурної парадигми). Перша половина XX ст. – чергування антропоцентричної й біокосмічної культурних парадигм, що зумовлює відносно паралельний розвиток синтаксичних зв'язків (когезії та сепаратизації) із домінантними перевагами то когезії (у літературі реалістичного напряму), то сепаратизації (у літературі

модернізму). Друга половина XX ст. – синтаксичні зв'язки не розвиваються паралельно, а перетинаються, перехрещуються в одному текстовому фрагменті, відображаючи специфіку літератури постмодернізму й лінгвокультурні зміни епохи.

4. У синхронічному плані когезія та сепаратизація проходять кілька рівнів динаміки, яка розгортається у двох напрямках: вертикальному й горизонтальному. *Вертикальна* динаміка активізує видозміни когезії й сепаратизації згори донизу: від синтаксичних різновидів міжфразового зв'язку до внутрішньотекстових, що мають текстоутворювальне значення та лінгвокультурем. *Горизонтальна* (лінеарна) направленість когезії та сепаратизації засвідчує, що на *першому* рівні динаміки когезія/сепаратизація належать мові літератури певного художнього напряму (реалізму/модернізму) або характеризують ідіостилі лише окремих авторів; виступають ключовими, важливими синтаксичними зв'язками, що мають високий рівень стилістичної виразності; перебувають у сильній функціональній позиції. На *другому* – проникають у мову літератури незалежно від її художньої спрямованості, виявляються у творчості письменників різних напрямів, стилів, жанрів; не втрачаючи свого афективного значення, вони виступають допоміжними, додатковими синтаксичними зв'язками; перебувають в ослабленій функціональній позиції. *Третім* рівнем динаміки когезії та сепаратизації окреслено їх функціонування в літературі постмодернізму; неможливо визначити, який із синтаксичних зв'язків основний, первинний, а який вторинний, додатковий; зберігаючи стилістичне забарвлення, якісно оновлюючись, когезія та сепаратизація перебувають у нейтральній функціональній позиції.

5. Мовна картина й картина світу – це різні семіотичні системи, однак вони характеризуються *структурною подібністю*. Лінгвокультурологічна методика дослідження вможливлює аналіз структури мовних явищ за допомогою декодування, інтерпретації інформації культурного рівня. Світоглядні зміни, трансформації у свідомості та духовному житті народу, розвиток науки й мистецтва, нові культурні змісти епохи прямо чи опосередковано віддзеркалюються на структурі мови, зумовлюють динаміку внутрішньотекстових синтаксичних зв'язків,

визначають структуру тексту, активізують ті чи інші синтаксичні конструкції, мотивують виникнення нових способів структурування думки тощо. Когезія та сепаратизація уподібнюються до структури дійсності (явищ культури, науки, світоглядних поглядів і т. ін.) або ж деформують її відображення.

6. На збереження й удосконалення принципів класичного, традиційного зображення дійсності як у живописі, музиці, театрі, кіно, архітектурі, скульптурі, так і в літературі (мові) зорієнтовано «оновлений реалізм». Техніка зв'язку, яка встановлювала ієрархічну підпорядкованість частин, логічність, точність вираження, забезпечувала пропорційність, цілісність, завершеність структури, загальну гармонію твору, співвідносилася з першою (антропоцентричною) культурною парадигмою, принципами ієрархічного (структурного) синтаксису та когезією.

7. На винайдення нових експресивних прийомів і методів вираження, пошук власної художньої мови, руйнування стандартів, новаторство, спрощеність форм, порушення ієрархії, антитрадиціоналізм, алогізм, аграматизм, суб'єктивізм спрямовано модерністську художню тенденцію. Техніка актуалізації образу, яка висунула поняття монтажу, колажу, фрагментарності, розчленованості, зміщення пропорцій, розриву цілісності, виділення окремих деталей, виокремлення елементів, частин цілого, безсистемності, структурної незавершеності, корелювала з другою (біокосмічною) культурною парадигмою, принципами актуалізувального синтаксису й сепаратизацією.

8. Постмодернізм кінця XX ст. на засадах плюралізму об'єднав різні типи мислення, різні форми світосприйняття, домінанти антропоцентричної та біокосмічної культурних парадигм. На основі такого синтезу ідей і принципів епоха постмодернізму уможливила гармонійне співіснування минулого культури з її теперішнім, урівноваживши реалізм та модернізм, конкретику й абстрактність, експеримент й узвичаєність, новаторство та традиції. Синтаксис постмодерністської прози не можна вважати повною мірою ні ієрархічним, ні актуалізувальним. У синтаксичній тканині постмодерністського художнього тексту окреслено динаміку

до синтаксичного як злиття, так і розчленування. Сплетіння різних синтаксичних зв'язків – когезії та сепаратизації, – що водночас органічно поєднуються в одному текстовому фрагменті, приводить у рівновагу тенденції до компресії й декомпресії, забезпечуючи збалансованість синтаксичних традицій та інновацій.

9. Динаміка когезії й сепаратизації вписується у філософську діалектичну тріаду: теза – антитеза – синтез. Домінанти першої антропоцентричної культурної парадигми, художній реалізм, ієрархічний (структурний) синтаксис, когезія – це теза, вихідний момент у процесі діалектичного розвитку. Перехід до принципів другої біокосмічної культурної парадигми, виникнення модернізму, активізація актуалізувального синтаксису, використання сепаратизації – це антитеза, заперечення, протилежність, опозиція до тези, що зумовлює еволюцію. Епоха постмодернізму – зближення відмінних літературних жанрів, вільне поєднання різних засобів вираження, гармонійне використання протилежних синтаксичних зв'язків, стильовий плюралізм, поліфонія й т. ін. – окреслюється як синтез тези та антитези, третій етап філософської діалектичної тріади.

10. Когезія й сепаратизація – лінгвокультуреми, оскільки поєднують у собі як мовні, так і культурні тенденції, принципи, ознаки епохи. Як культурні знаки – це фрагменти дійсності, що, зазвичай, створюють національну, ідейну, світоглядну маркованість народу (відображені у філософських поглядах, наукових теоріях, творах мистецтва тощо). Як мовні знаки – це синтаксичні зв'язки, що набувають текстоутворювального значення. Текст – це істинний перетин лінгвістики й культурології, оскільки належить мові, є її вищим ярусом і водночас формою існування культури. Когезія та сепаратизація як мовні й культурні одиниці мають спільну понятійну основу, на якій ґрунтуються мовлення, мислення та культура. Лінгвокультуреми формують (мовними засобами) ядро культурного образу, ключові ідеї, визначальні символи нації й часу.

Теоретичне та практичне значення праці. Основні положення й висновки дослідження є певним внеском у сучасне романське мовознавство: в теорію тексту,

комунікативну лінгвістику, інтерпретацію тексту, дискурсологію, лінгвістику тексту, синтаксис.

У роботі розвинуто й удосконалено положення лінгвокультурології, лінгвостилістики, лінгвокраїнознавства, соціолінгвістики, зокрема концепції «єдності мови й культури», «мови та людини», «мови й менталітету народу», такі домінанти гуманітарної парадигми, як «антропоцентризм», «функціоналізм», «прагматизм».

Результати дослідження можуть стати підґрунтям для подальших лінгвокультурологічних розвідок на матеріалі мовних одиниць інших рівнів (лексико-семантичного, синтаксичного, стилістичного) сучасної французької мови. Основні результати дослідження можуть бути використані в теоретичних курсах зі стилістики французької мови (розділи «Лінгвостилістичний аналіз тексту», «Жанри й стилі», «Засоби образності в мовленні», «Аналіз художнього мовлення»), теоретичної граматики французької мови (розділи «Синтаксис», «Прагматичні аспекти речення»), загального мовознавства (розділи «Мова й суспільство», «Мова та культура» «Мова й мовлення»), історії французької літератури XX ст.; у межах вивчення світової культури, історії культури Франції, лінгвокультурології.

Отримані результати можна застосовувати під час викладання інших спецкурсів, пов'язаних із проблемами мови, семантики, синтаксису, літератури, філософії, культури. Теоретичні постулати наукової розвідки, методи й методики роботи з мовленнєвим матеріалом можна творчо використовувати в науковій діяльності як учених-теоретиків, так і викладачів-практиків філологічних спеціальностей.

Апробацію результатів дослідження здійснено на науково-методичних семінарах і засіданнях кафедри романської філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедри романських мов та інтерлінгвістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки; основні положення, проблематику дисертації оприлюднено на *сорока* всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях: «Мови і світ: дослідження та викладання» (Кіровоград, 2012, 2013, 2015, 2016); «Іноземна філологія у XXI столітті»

(Запоріжжя, 2012); «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (Острог, 2012, 2013, 2014); «Фестиваль науки» ВНУ ім. Лесі Українки (Луцьк, 2012, 2014); «Пріоритети германського та романського мовознавства» (Луцьк; Світязь, 2012, 2015); «Мова і культура» імені Сергія Бураго (Київ, 2012, 2014); «Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації» (Острог, 2012, 2015); «Нова лінгвістична парадигма: теоретичні і прикладні аспекти» (Одеса, 2012); «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і культурної комунікації» (Івано-Франківськ, 2013); «Взаємодія етнічних і планованих мов у контексті європейської інтеграції» (Луцьк, 2013); «Языки и мир: исследование и преподавание» (Кіровоград, 2014); «Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення» (Одеса, 2015); «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури» (Львів, 2015); «Розвиток іншомовної компетентності: методичні, психологічні, лінгвістичні аспекти» (Тернопіль, 2015); «Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку» (Одеса, 2015); «Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів» (Львів, 2015); «Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук» (Одеса, 2015); «Актуальні питання розвитку філологічних наук у XX столітті» (Одеса, 2016); «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури» (Львів, 2016); «Освіта і наука у вимірах XXI століття» (Дніпропетровськ, 2016); «Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі» (Львів, 2016); «Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи» (Переяслав-Хмельницький, 2016, 2017); «Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії» (Одеса, 2016); «Новітні методи навчання мов і літератур у сучасній вищій та середній школі» (Луцьк, 2016); «Філологія: сучасний погляд на вивчення актуальних проблем» (Запоріжжя, 2017); «Ключові аспекти розвитку сучасної науки» (Ужгород, 2017); «Мова у світлі класичної спадщини та сучасних парадигм» (Львів, 2017); «Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні парадигми сучасного романського мовознавства» (Чернівці, 2017); «Мови, Науки та Практики» (Київ, 2017); на *п'яти* закордонних конференціях:

«Гуманитарные и общественно-экономические науки в эпоху глобализации и универсализации» (Будапешт, Угорщина, 2013); «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Москва, Росія, 2013); «The Top Actual Researches in Modern Science» (Аджман, ОАЕ, 2015); «Розвиток країн Азії, Африки та Європи: минуле, сучасне, майбутнє» (Сеул, Південна Корея, 2015), «La dimension culturelle en Didactique, en Littérature et en Sciences du langage» (M'Сіла, Алжир, 2017).

Публікації. Основні положення, теоретичні та практичні результати дисертаційного дослідження висвітлено в *сорока* публікаціях, серед яких – *одна* монографія: «Особливості когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові: лінгвокультурологічний аспект», *тридцять три* статті, надруковані у фахових наукових виданнях України, *шість* статей у зарубіжних періодичних наукових виданнях, що мають міжнародний стандартний серійний номер (ISSN), а також тези доповідей на міжнародних і всеукраїнських лінгвістичних конференціях. Загальний обсяг публікацій за темою дисертації – *45 друк. арк.* Монографія та статті, опубліковані у фахових та інших виданнях, написані автором одноосібно.

Обсяг і структура дисертації. Робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків до них та загальних висновків, списку використаних джерел (555 позицій, 155 із яких – іноземними мовами), довідкової літератури (18 найменувань), джерел ілюстративного матеріалу (40). Додаток до дисертації містить список публікацій за темою дослідження та відомості про апробацію результатів дисертації. Загальний обсяг роботи – 518 сторінок, основний текст – 425.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми та її актуальність; визначено мету, завдання, предмет та об'єкт наукового студіювання; розкрито наукову новизну й сформульовано положення, що винесені на захист; представлено методи дослідження; висвітлено теоретичне та практичне значення праці; подано відомості про форми апробації, а також описано структуру дисертаційного дослідження.

У першому розділі **«Синтаксичні когезія та сепаратизація в історико-лінгвокультурологічній перспективі дослідження»** розглянуто

теоретичні засади вивчення синтаксису в сучасній лінгвістиці; визначено основні закономірності та тенденції розвитку синтаксичної системи французької мови. Стверджено наявність взаємозв'язку, зумовленості між тенденціями розвитку різних феноменів культури французького народу і його мови як частини духовної сфери. Встановлено, що існує тісний зв'язок, взаємозалежність між явищами духовної сфери, науки, філософії, живопису, музики, театру, кіно, архітектури, скульптури, літератури Франції XX ст. та динамікою когезії й сепаратизації у французькій мові. Запропоновано новий вимір динаміки когезії та сепаратизації в площині лінгвокультурологічного аналізу; доведено, що в лінгвокультурологічному плані динаміка сепаратизації й когезії має циклічний характер.

У другому розділі **«Методологічні засади дослідження когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові»** вироблено загальну стратегію та методологічні основи проведення наукової розвідки; означено термінологічний апарат дослідження; розроблено комплексну методику аналізу когезії та сепаратизації у світлі лінгвокультурологічного підходу. Обґрунтовано необхідність комплексного, системного підходу до вивчення взаємозв'язку одиниць мови та одиниць культури. Вмотивовано використання інтеграційного, синтезувального методу до розв'язання поставлених завдань.

У третьому розділі **«Динаміка розвитку когезії та особливості її реалізації у французькій літературі першої половини XX ст.»** встановлено основні композиційно-структурні типи синтаксичної когезії; систематизовано головні експліцитні й імпліцитні засоби її вираження; окреслено синхронічну динаміку когезії на матеріалі французької літератури першої половини XX ст. в лінгвокультурологічному аспекті. Обґрунтовано тезу про пряму кореляцію між когезією та художніми принципами першої (антропоцентричної) культурної парадигми.

Установлено, що на першому рівні динаміки когезія являє собою ієрархічний (структурний) тип синтаксису; віддзеркалює на синтаксичному рівні основні принципи літератури реалізму; виражає домінанти першої культурної парадигми.

На другому рівні динаміки, у літературі модернізму, когезія зазнає оновлення, уточнення, наповнюється додатковими характеристиками; співвідноситься з принципами другої (біокосмічної) культурної парадигми.

У четвертому розділі **«Динаміка розвитку сепаратизації та особливості її функціонування у французькій літературі першої половини XX ст.»** визначено причини, передумови виникнення синтаксичної сепаратизації в сучасній французькій мові; з'ясовано структурні особливості та семантичну сутність сепаратизованих структур; проаналізовано їхнє інтонаційне й графічне оформлення; установлено функціональне значення.

Досліджено та проаналізовано динаміку розвитку синтаксичної сепаратизації в площині тих лінгвокультурологічних процесів, що відбувались у французькій літературі, суспільстві й культурі впродовж першої половини XX ст.

Виявлено, що на першому рівні динаміки сепаратизовані синтаксичні структури – одиничні, нечасто вживані, однак вони закладають основи входження сепаратизації в синтаксис французької художньої літератури; виступають одним із проявів актуалізації синтаксису; відтворюють стиль епохи модернізму та дух другої (біокосмічної) культурної парадигми.

На другому рівні динаміки сепаратизацію визначено як спеціальний синтаксично-стилістичний прийом художнього увиразнення тексту та ефективний текстоутворювальний засіб. Обґрунтовано, що, проникаючи в літературу різних художніх напрямів, сепаратизація другого рівня динаміки виходить на новий якісний рівень свого розвитку.

У п'ятому розділі **«Динаміка когезії та сепаратизації у французькій літературі другої половини XX ст.»** з'ясовано, що в п'єсах «театру абсурду» й текстах «нового роману» когезія та сепаратизація зберігають свою динаміку на другому рівні розвитку, перебувають в ослабленій функціональній позиції й відображають принципи другої культурної парадигми. На цьому етапі генезису синтаксичні зв'язки набувають нових властивостей та характеризуються як текстоутворювальні одиниці художнього мовлення.

Виявлено, що синтаксичну специфіку постмодерністського художнього тексту складає можливість одночасного поєднання різних видів зв'язку в одному текстовому фрагменті. Установлено, що когезія та сепаратизація в синтаксичній структурі постмодерністського тексту займають нейтральну позицію та перебувають на третьому рівні динаміки.

Аналіз типологічних й корелятивних відношень між когезією та сепаратизацією на різних рівнях їхньої динаміки засвідчив, що вони можуть перебувати в опозиційних / комплементарних / рівнозначних взаємозв'язках.

У ***загальних висновках*** підсумовано результати проведеного дослідження та окреслено перспективи подальших наукових розвідок.

РОЗДІЛ 1

СИНТАКСИЧНІ КОГЕЗІЯ ТА СЕПАРАТИЗАЦІЯ В ІСТОРИКО-ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Основні закономірності та тенденції розвитку синтаксичної системи французької мови

Уся синтаксична система французької мови повністю й усебічно слугує в художньому тексті одним із суттєвих та виразних засобів передачі не лише логічного, інтелектуального, але й психологічного, емоційного, суб'єктивного змісту. Можливість переосмислення слова в художньому тексті, багатоплановість його звучання, здатність передавати змістові, експресивні, інтонаційні тонкощі повсякчас спонукають нас до вивчення структурних, семантичних особливостей синтаксису, його необмежених функціональних можливостей.

Роль синтаксису в мові загалом важко переоцінити, адже він є головним організуючим началом будь-якого типу висловлення, будь-якого комунікативного акту. Р.-Л. Вагнер називав синтаксис «ядром мови» [548, с. 128], а Н. Д. Арутюнова зазначала, що саме синтаксис приводить у рух усі сили слова й саме за посередництвом синтаксису всі форми мови отримують живе відношення [18, с. 192]. «З усіх елементів, що надають осмисленість висловлюванню, наймогутнішим є синтаксис, який контролює порядок, за яким надходять враження, і передає відношення, що стоять за ланцюгами слів», – цитувала відому дослідницю У. Новотну у своїй монографії В. А. Кухаренко [171, с. 59]. Н. О. Шигаревська, говорячи про тенденції розвитку синтаксису сучасної французької мови, зауважувала, що саме синтаксис є найрухомішою частиною граматичної будови мови [386, с. 3].

Сучасний стан мовознавчої науки утворює складне багатовекторне сплетіння різноманітних шкіл, течій, напрямів дослідження. Це пов'язано, передусім, зі складністю, багатоаспектністю та різними рівнями функціонування самої мови як знакової системи. Щоб осягнути, зрозуміти, охопити у всій цілісності картину розвитку синтаксичної думки у французькому мовознавстві, уважаємо за необхідне хоча б побіжно зробити огляд основних теоретичних засад вивчення синтаксису французької мови, з'ясувати ключові положення, проблематику й спрогнозувати подальші тенденції його розвитку.

Наше дослідження ґрунтується на студіях таких відомих вітчизняних і зарубіжних романістів, як О. О. Андрієвська, Ш. Баллі, Е. Бенвеніст, В. Б. Бурбело, Л. Г. Веденіна, В. Г. Гак, Ж. Галіше, М. Десент, К. А. Долінін, Ж. Дюбуа, Г. М. Костюшкіна, З. М. Левіт, М. Мамудян, А. Мартіне, О. О. Реферовська, А. Сеше, Ф. де Соссюр, Ю. С. Степанов, Л. Теньєр, Т. Тодоров, Н. О. Шигаревська, Н. Г. Філоненко та ін.

Термін «синтаксис» запозичено з військової лексики. Він означав розташування, розміщення, розподіл частин. Нині під ***синтаксисом*** (від гр. *syntaxis* – побудова, сполучення, порядок) розуміють 1) граматичну побудову речень і словосполучень у мові та закономірності їх функціонування в мовленні; 2) галузь мовознавства, розділ граматики, що вивчає особливості сполучення слів і предикативних одиниць у реченні; будову, ознаки й типи речень і висловлень.

Нагадаймо, що об'єктом синтаксису як царини мовознавства виступають ті механізми мови (фонетичні, морфологічні, композиційні й т. ін.), які забезпечують перехід мовних явищ у явища мовленнєві; інакше кажучи, синтаксис досліджує та формулює правила творення мовлення. У цьому контексті французькі функціоналісти визначали синтаксис як механізм, що управляє комбінацією знаків під час утворення висловлення [158, с. 26].

Відповідно до етапів синтезування мовлення, у фокусі дослідження синтаксистів постають мовні одиниці дедалі вищих ярусів із новими якостями та характеристиками. Зважаючи на це, у синтаксисі виокремлюють комплексні

розділи: *синтаксис словосполучень*, який установлює синтаксичні властивості слів як частин мови, тобто правила їхньої сполучуваності з іншими словами; *синтаксис простого речення*, що спрямований на дослідження комунікативних типів, ознак речень, зв'язків слів у складі речення, розгляд головних і другорядних членів речення; *синтаксис складного речення*, що має на меті аналіз структури, видів, типів зв'язку двох чи більше предикативних одиниць у складі одного речення; а також *синтаксис тексту*, який вивчає правила адаптації речення до контексту, до мовної ситуації тощо.

Розвиток мовних явищ відбувається циклічно, поетапно, а тому важливо звернутися до витоків синтаксичної науки, простежити, як із плином часу змінювалися підходи до розгляду проблем синтаксичного рівня, та визначати напрями дослідження, перспективи розвитку синтаксису як науки в цілому.

Вивчення синтаксису сягало часів античності, коли здійснено першу класифікацію речень за комунікативною метою (Протагор, Аристотель) і поділ речення на дві частини – ім'я й дієслово (Платон).

Термін «синтаксис» уперше використано стоїками (III ст. до н. е.), які були засновниками європейської синтаксичної традиції й застосували його для аналізу логічного змісту речень [261, с. 546]. Філософи й лінгвісти вважали найсуттєвішою рисою речення його здатність формулювати та виражати думку. Беззаперечна заслуга стоїків – те, що вони розрізняли три види думки: думку-повідомлення, думку-запитання й думку-спонукання. На засаді цього положення стоїки виокремили комунікативні типи речень (розповідне, питальне, спонукальне), установили специфіку складного речення та типи відношень між його частинами (каузальні, умовні, наслідкові, сполучникові й т. ін.). Аналізуючи структуру думки, в основі якої – речення, стоїки встановили синтаксичне членування речення (рівень членування думки зумовлює рівень членування речення).

Отже, синтаксичні класифікації стоїків ґрунтувалися на *логічних* та *структурних* характеристиках висловлення. Виокремлення логічного й структурного аспектів

вивчення речення мало в подальшому неабияке значення для розвитку синтаксичних теорій.

Істотну зміну в принципах синтаксичного аналізу зафіксовано в працях Аполлонія Дискола (III ст.). Синтаксис філософа мав морфологічну основу, його визначальним пунктом було слово. Аполлоній Дискол розглядав синтаксичні зв'язки слів і їхніх форм у реченні; так започатковано синтаксис частин мови. Учений заклав підґрунтя *формально-граматичного* підходу до аналізу синтаксичних явищ, на відміну від логічного підходу стоїків.

Відомо, що в ранній лінгвістичній традиції епохи універсальних, філософських граматик і концепцій раціоналізму XVII ст. («Граматика Пор-Рояля») синтаксис розглядали як учення про способи вираження думки. Він ґрунтувався на описі речення та його членів. Категорії синтаксису вважались універсальними, на відміну від морфологічних форм. Синтаксис як змістова частина граматики протиставлявся фонетиці й морфології, які досліджували сторону вираження мови. Логічний підхід зумовив розгляд синтаксичних категорій як засобів вираження категорії логіки: речення розглядали як мовне вираження судження, підмет – вираження суб'єкта, присудок – предиката, складне речення – умовиводу, висновку.

На цьому історичному етапі розвитку мовознавства відзначаємо тісний зв'язок синтаксичних питань із процесами мислення. Означена лінія розвитку науки зумовила розуміння синтаксису як частини граматики, у якій синтаксичні явища аналізують у напрямку від значення (функції) до форми.

У XIX ст. в мовознавчій науці відзначено психологізацію європейських теорій синтаксису в концепціях В. Вундта, Г. Пауля, О. О. Потебні, Г. Штейнталя. *Психологічний напрям*, хоча й протиставляв себе логічному, однак за своєю сутністю був дуже близьким до нього [262, с. 454]. Основна відмінність полягала в тому, що логічна інтерпретація змісту речень і його складових частини отримала психологічне спрямування. Речення визначали як появу в психіці мовця певних уявлень, що аналогічно виникають у свідомості реципієнта (слухача).

Основним досягненням психологічного напряму вважають виокремлення психологічного суб'єкта, предиката й граматичних членів речення – підмета й присудка. У той самий період пробуджуються посилений інтерес, зацікавленість лінгвістів до вивчення національної специфіки різних мов і дослідження морфології. Синтаксис стали визначати як учення про функції слів у реченні. Як результат, з'явився окремий, самостійний розділ граматики – синтаксис частин мови, який був логічним продовженням морфології.

Новий важливий період у розвитку синтаксичної думки настав із приходом XX ст. Почесне місце в європейському мовознавстві цього часу належить таким теоретикам, як Фердинан де Соссюр, Шарль Баллі та Альбер Сеше.

Представники Женевської школи означили засади розвитку майбутнього французького структуралізму. Ф. Соссюр у «Курсі загальної лінгвістики» (1916 р.) розглядав мову як цілісну систему знаків, у якій кожен елемент визначається всіма іншими; він розрізняв мову (абстракція, система лінгвістичних відношень) і мовлення (явище індивідуальне, сповнене особливостей) [281, с. 86–89].

Ш. Баллі, учень і послідовник Ф. Соссюра, сформулював теорію граматичних (у тому числі й синтаксичних) актуалізаторів висловлення; розробив проблему граматичної транспозиції (випадки функціональних переходів одних частин мови або речень в інші частини речення чи в інші види речень); описав типи зв'язків слів у реченні тощо (« Linguistique générale et linguistique française », 1932).

А. Сеше звернув увагу на психологічний характер мовних і мовленнєвих одиниць; розглянув співвідношення логічної й синтаксичної структур речення, які на той час ототожнювались. Учений мав намір вибудувати «лінгвістику організованого мовлення» (« Essai sur la structure logique de la phrase », 1926).

Можна стверджувати, що мовознавці визначили синтаксис як систему мовних засобів вираження, сполучуваності слів, комбінації мовних одиниць (структурний аспект), що використовуються з метою мовленнєвої діяльності (функціональний аспект). Формально-граматичний підхід разом із психологічними вченнями слугували поштовхом до виникнення теорії про функціональність синтаксичних

явищ, синтаксичні валентності, до формулювання структуралістських розробок дистрибутивного синтаксису тощо [284, с. 168]. Дослідники намагалися наблизити лінгвістику до точних наук, які б могли об'єктивно описати складну, багаторівневу будову мови, пояснити взаємозв'язок мовних одиниць.

Увага до структури синтаксичних одиниць сприяла виникненню у французькому мовознавстві низки таких напрямів, як функціональна граматика, структурний синтаксис, формальна граматика, психологічний структуралізм, які заразом об'єднували одна теорія, одна ідея – структуралізм. Своїм основним завданням структуралісти вважали розробку синтаксичних схем, моделей, типових зразків (стереотипів), за якими будуються одиниці різних ярусів синтаксичної системи.

Функціональні граматики у французькому мовознавстві пов'язують, передусім, з ім'ям Андре Мартіне – засновника й першого голови Міжнародного товариства функціональної лінгвістики. До цієї спілки входили такі відомі лінгвісти, як М. Мамудян (Швейцарія), Ж. Мунен (Франція), Е. Бюйсанс і Ж. Поль (Бельгія), К. Жермен, П. Леон (Канада) та інші знані дослідники.

Французька школа функціоналізму успадкувала кращі традиції, положення загальної функціональної теорії, розвиваючи й удосконалюючи їх. Синтаксис функціоналісти визначали як механізм, який управляє комбінуванням знаків під час утворення висловлення. Лінгвісти встановили, що складовими компонентами висловлення є монеми, а також елементи, які виражають змістові зв'язки між ними. У висловленні простежено ієрархію сполучуваності монем, а тому синтаксичний опис (згідно з М. Мамудян) передбачає такі операції [194, с. 167]:

- членування (поділ) висловлення на монеми,
- вивчення логічних зв'язків між монемами у висловленні,
- установлення функцій монем і визначення інших синтаксичних відношень у висловленні.

У функціональному синтаксисі (« Syntaxe générale ») А. Мартіне розробив варіанти синтаксичних структур, описав їхню структуру та визначив функції [506].

Серед синтаксичних функцій мовознавець вирізнив обов'язкові (функція підмета) і факультативні (функція додатка).

Досліджуючи синтаксичні структури, він з'ясував, що синтаксис установлює типологію висловлень:

- прості висловлення (наприклад вигуки),
- контекстні висловлення (наприклад відповідь *Oui !* на запитання),
- ситуативні висловлення (наприклад імператив *Parle !*),
- автономні висловлення, що не залежать ні від контексту, ні від ситуації,
- мінімальні висловлення.

Заслугою А. Мартіне є загальновідомий закон про мінімальні зусилля мовця, на якому ґрунтується принцип мовної економії. На переконання А. Мартіне, між потребами спілкування людини і її намаганнями звести до мінімуму свої розумові й фізичні старання спостерігається постійна суперечність, що може розглядатися як рушійна сила мовних змін [505, с. 129].

М. Мамудян – ще один яскравий представник функціональної граматики в межах структурного напряму розвитку французького синтаксису – активно досліджував семантичний бік синтаксису. Учений звернув увагу дослідників на необхідність аналізу контексту й ситуації (комунікативний аспект) [194, с. 166]. Хоча синтаксис і А. Мартіне, і М. Мамудяна не становив завершеної системи, проте був вагомим доробком у сфері синтаксичних студій у функціонально-структурному напрямі.

Одну з базових та визначальних спроб описати синтаксис у межах *структурного напряму* представлено в роботах французького вченого Люсьєна Теньєра. Автор «Основ структурного синтаксису» (« Éléments de syntaxe structurale », 1959) указував на важливість та первинність синтаксису в мові. Л. Теньєр визначив синтаксичну сполучуваність елементів як основу структурного синтаксису. Побудувати речення, – писав він, означає вдихнути життя в аморфну масу слів, установивши сукупність, ієрархію синтаксичних зв'язків [542, с. 364].

Сутність теорії Л. Теньєра полягала в тому, що поряд із лінійним, статичним

синтаксисом (тобто логічним порядком слів у реченні, який закладено у свідомості мовця) існує синтаксис структурний (динамічний), який є багатомірним, де кожен головний (керуючий) елемент структури може мати кілька залежних від нього елементів; динамічний синтаксис пов'язаний із мовленнєвою діяльністю, функціональністю синтаксичних структур.

Л. Теньєр розробив у наочній формі спосіб представлення структурних зв'язків у реченні, який він назвав стемами (stemma). Стема, за Л. Теньєром, – це сукупність ліній, пучків, вузлів, що утворюють ієрархію зв'язків і схематично показують їхнє взаємовідношення. Центром (вузлом) усякого речення є дієслово. Дієслово описує дію; при ньому можуть бути діючі особи (актанти) й обставини (сірконстанти) – місця, часу, причини, способу дії й т. ін., у яких розгортається процес. Дієслово володіє різною кількістю актантів, а також може бути безактантним (наприклад безособові вирази, безособові речення). Залежно від того, скільки дійових осіб міститься при дієслові, воно може бути одноактантним, двоактантним, триактантним і т. ін.; здатність дієслова приєднувати актанти називається *валентністю* [Там само, с. 410].

Уважаємо за необхідне зазначити, що розробка структурних схем (стем) Л. Теньєра та його однодумців мала позитивний вплив на розвиток синтаксису в цілому, оскільки було розглянуто механізми побудови висловлювань, описано компоненти, складові частини синтаксичних одиниць та їхню сполучуваність.

Проте структуралісти не приділяли належної уваги семантичному аспекту дослідження синтаксичних явищ: їх цікавила лише форма, у якій виражено думку, а не сама думка, що наповнює змістом форму. Ось чому спостерігаємо деяку спрощеність і схематизацію в підході до аналізу синтаксису мовленнєвих структур.

Важливим кроком у розвитку французьких синтаксичних теорій стали *формальні граматики* (М. Гросса, Ж. Дюбуа, Ж. Жирі-Шнейдер, Л. Пікабіа, Н. Рюве), які функціонували в межах структурного напряму. Найбільш значеннєвими були дистрибутивна та трансформаційна (генеративна) граматики.

Дистрибутивний синтаксис у французькій лінгвістиці представлений роботами Жана Дюбуа. Учений виокремив три основні принципи дистрибутивної методики: 1) закритий характер корпусу висловлень, що слугують комунікації; 2) сутність мовного повідомлення визначається комунікативною ситуацією, поведінкою-реакцією; 3) як лінгвістичний метод виступає синтагматичний аналіз сегментів, тобто опис елементів за їхньою позицією в мовному потоці [447, с . 139–146].

Ж. Дюбуа визначив рівні лінгвістичного аналізу (монема, слово, синтагма, фраза, висловлення), синтагматичні класи слів, схеми їхньої дистрибуції. На базі дистрибутивного методу в перспективі розроблено комп'ютерні програми, машинний переклад, закладено основи програмування тощо.

Однак як лінгвістична теорія дистрибуціоналізм обмежений синтагматичним аналізом лінійності мовлення: висловлення розглядали як ланцюг, у якому кожен сегмент передбачає зв'язок із наступним елементом. Поза межами розгляду залишився комунікативний аспект творення висловлень. Для усунення цієї прогалини засновується новий метод синтаксичного аналізу, а з ним і новий напрям структуралізму – трансформаційна (генеративна) граматика.

Визначальними складниками *генеративної лінгвістики* є мова як компетенція (*compétence*) та мовлення як перформанс (*performance*). Першу частину складає сукупність правил (граматика), де виокремлюють *синтагматичну модель* із ядерними фразами (глибинними структурами) і *трансформаційну модель* із поверховими структурами. Унаслідок обов'язкових та факультативних трансформацій із ядерних фраз генерується велика кількість поверхових структур. Ядерні фрази містять семантичний складник, а поверхові – фонологічний. Глибинна структура слугує для представлення структурних відношень залежності лексичних елементів. Поверхова структура – абстрактне вираження ієрархічних і лінійних синтаксичних відношень між елементами фрази. Другу частину генеративної граматики формує *модель реалізації*, куди входять моделі мовця й ситуації (комунікативний аспект дослідження синтаксису) [158, с. 63–65].

Представники генеративного синтаксису рухались у напрямі структурно-семантичного, комунікативного аналізу синтаксичних явищ. Серед найвідоміших їхніх теорій – теорії керування, відмінка, зв'язності, бар'єрів та ін., в основі яких лежала теза про первинність лексичного (семантичного) значення, що визначає синтаксичні форми.

Новою суттєвою фазою розвитку французького синтаксису став *психологічний структуралізм*, який сформувався на ґрунті психологічних і структуралістських теорій. Психологічний напрям у площині структуралізму опирався на положення про мову як психологічне явище.

Основоположник французького психологічного структуралізму Жорж Галіше стверджував: наша думка – це наше внутрішнє мовлення; мова є і тіло, і душа заразом (« La langue est à la fois corps et esprit ») [461, с. 7]. Під тілом розуміємо матеріальну оболонку мови, яку чуємо або бачимо, а під душею – ідеальну, змістову її частину; без них обох мова не може існувати.

Психологічний підхід до вивчення синтаксису дав змогу здійснити часткову внутрішню впорядкованість синтаксичних одиниць, наблизитися до об'єктивного розуміння багатьох граматичних явищ і категорій. Ж. Галіше вирізнив п'ять основних структурних елементів у мові:

1) загальна думка (із неї бере початок будь-яка комунікація, до неї додають різні психічні феномени, такі як уявлення, емоційність, інтелектуальність – усе те, що утворює «потік свідомості»);

2) семантичний план (аналізуючи зміст акту передачі думки, дослідник звертається насамперед до семантики, елементів значення);

3) план інфралінгвістичних концептів (установлюючи зв'язок між семантичними одиницями, потрібно визначати місця їхнього перетину, з□єднання, які досягаються у виявленні онтологічного ядра семантичної одиниці, фундаментального концепту, який утворює субстрат для вираження думки);

4) план граматичних значень (семантичне значення одиниць імпліцитно спирається на їхню класифікацію; виразити думку означає знайти її елементам визначене місце);

5) морфологічний план (семантичне й граматичне значення передаються словами, словоформами, синтаксичними конструкціями).

У системі синтаксису, зазначав Ж. Галіше, усі плани дуже тісно пов'язані, переплітаються, доповнюють, взаємодіють та впливають один на одного [461, с. 5–28]. Отже, учений вирізнив структурну й психологічну складові частини синтаксису.

Ще далі в цьому напрямі просунувся його послідовник, прихильник психологічного структуралізму Моріс Дессент. Теорія вченого являє собою синтез психологічного, функціонального й дескриптивного підходів до вивчення мови [443]. Лінгвіст протиставляв мову та мовлення як явище соціальне явищу індивідуальному. Послуговуючись цією тезою, він виокремив чотири основні психологічні функції мови:

1) соціальну (інструмент спілкування: передає думки),

2) логічну (інструмент пізнання),

3) естетичну (інструмент творчості),

4) моральну (інструмент звільнення від почуттів).

За структурою М. Дессент розглядав такі ключові моделі фрази:

- одночленна (містить предикат, виражений одним головним словом або словом і його сателітом);
- двочленна (включає суб'єкт і предикат, виражений двома головними словами або двома словами із сателітами);
- тричленна (складається з підмета, дієслова, атрибута / об'єкта / агенса), яка виражена трьома головними словами або трьома словами із сателітами;
- чотиричленна (фраза з подвійним доповненням об'єкта або атрибута доповнення об'єкта) [443, с. 45–56].

За граматичною функцією слів у реченні М. Дессент указував на первинні (обов'язкові) і другорядні (вторинні) функції. Класифікуючи слова за частинами мови, він послуговувався семантичним критерієм, установивши певну закономірність між семантикою слова, його формою й функцією.

Ці спостереження дали йому підставу виокремити такі граматичні класи слів:

- повнозначні слова (імена, дієслова, кваліфікативи);
- слова із залежною від контексту семантикою (займенники, прислівники, вигуки);
- десемантизовані лексичні одиниці (детермінативи, транслятиви, прийменники, підрядні сполучники, сурядні сполучники) [Там само, с. 69–80].

Підсумовуючи огляд розвитку наукових поглядів на проблематику синтаксису першої половини XX ст. у Франції, можна констатувати впевнене домінування структуралізму в таких його кращих проявах, як функціональна лінгвістика, структурний синтаксис, формальні граматики, психологічний структуралізм тощо.

У другій половині XX ст. поряд зі структуралізмом окреслюють нові тенденції в дослідженні синтаксичних явищ. У центрі наукових розвідок постають питання семантичних особливостей висловлення як одиниці мовлення, комунікативної організації речення. Спостерігаємо успішне студіювання синтаксису в семантичному та комунікативному напрямах.

На розробки в галузі *семантичного синтаксису* значний вплив мала двокомпонентна модель пропозиції Ш. Баллі, яка містила константний компонент – диктум і суб'єктивну змінну – модус. Семантична (або, радше, функціонально-семантична) школа синтаксису вивчала семантичне значення предикативності речень, їхні синонімічні перетворення, пропозиційну відповідність, позиційні схеми, варіювання в мовленні, типи функцій синтаксем як складників речення, імпліцитність предикативних одиниць та низку інших важливих питань, пов'язаних із семантичною природою речень.

У межах *комунікативного підходу* вчені описали синтаксичні структури залежно від їх змісту, функціонального значення, а не формальної будови.

Прибічники цього напряму довели, що оскільки основна функція мови – комунікативна, то вона може реалізуватися лише через синтаксис, позаяк тільки на цьому рівні мовної структури формується зв'язне мовлення.

Значним внеском комунікативної школи дослідження стала теорія актуального членування речення, що вперше була сформульована в працях чеського вченого Вілема Матезіуса – лідера Празького лінгвістичного гуртка, який спирався на ідеї французького лінгвіста Генрі Вейля (Weil).

Для Г. Вейля підмет виступає вихідним пунктом висловлення, а присудок – власне висловленням, що й мотивує відповідне їхнє розміщення: підмет ↔ присудок. Учений умотивував, що на першому місці може опинитися будь-який член речення, якщо він виконує функцію початкового пункту висловлення. На цьому етапі студіювання синтаксису ще не досягнуто розуміння сутності актуального членування речення, але заявлено, що закони порядку слів пов'язані не лише з формально-граматичним членуванням речення, але й із темо-рематичними відношеннями [117, с. 147].

За В. Матезіусом, актуальне членування речення протиставлялося його формальному членуванню. Залежно від актуальності, важливості того чи того змісту, значення для комунікації, речення можна розділити на дві частини. Одна частина – головна, обов'язкова для існування речення – рема; без неї воно втрачає будь-яке значення. Рема – компонент комунікативної структури, який конструює мовленнєвий акт. Друга частина речення – тема, вона не є обов'язковою, представляє фон для реми. Очевидно, що в розмовному мовленні зазвичай використовують синтаксичні конструкції, що складаються лише з реми.

Учений назвав таке членування актуальним, оскільки воно залежить від того, як уключається речення в ту чи іншу мовленнєву ситуацію. Його заслуга полягає в тому, що він суттєво поглибив уявлення про основні поняття актуального членування й визначив місце цього вчення в системі ономасіологічної (функціональної) граматики загалом.

Важливо вказати, що ці напрацювання (в основі яких лежить теорія про актуальне членування речення) сприяли в майбутньому розробленню питань синтаксису розмовного мовлення, експресивного, актуалізувального синтаксису, лінгвістики мовлення, мовленнєзнавства, конверсаційного аналізу, дискурсології тощо. Істотним є також те, що комунікативний синтаксис, вивчаючи особливості актуального членування висловлень з урахуванням комунікативної ситуації та контексту, спрямований на динамічний бік синтаксичних структур.

На нашу думку, опис функціонування висловлень у мовленні, який розроблений ученими другої половини XX ст., вивів синтаксис на новий рівень розвитку. З'явилися терміни «суперсинтаксис» (В. Дресслер), «макросинтаксис» (З. Харрис), «гіперсинтаксис» (Б. Палек), «граматика контексту» (Т. ван Дейк) й т. ін.

Синтаксична наука вийшла за межі граматики та проникла у сферу тексту, прагматики, теорії комунікації, когнітивістики й інших дотичних наук [261, с. 544]. Окреслено такі вектори сучасних досліджень синтаксису, як комунікативно-дискурсивний, мовленнєвий синтаксис, прагматичний, когнітивний, стилістичний, синтаксис тексту, комп'ютерний і т. ін. У форматі нашої розвідки здійснимо лише поверховий аналіз означених новітніх площин дослідження.

Комунікативно-дискурсивний, мовленнєвий синтаксис спрямовано на вивчення особливостей висловлень у конкретних комунікативних ситуаціях, на встановлення мовленнєвих варіантів речень, комунікативної парадигматики, особливостей модальності й перформативності, ролі порядку слів та інтонації у формуванні змісту висловлень і т. ін.

Прагматична спрямованість студіювання синтаксису передбачає вивчення умов функціонування мовленнєвих висловлювань, можливостей їхнього використання з різними комунікативними цілями. Поняття висловлення розширюється до мовленнєвого акту, який аналізується в тісному зв'язку з мовленнєвою ситуацією та комунікативним контекстом.

Розробки *когнітивного* синтаксису спрямовано на опрацювання проекції синтаксичних конструкцій на структури знань людини. Особливу увагу дослідників

зосереджено на списках трансформацій структурних схем, міжсхемних видозмін, синонімії, варіативності чи кореферентності поверхових структур певних пропозицій, позиційних схемах висловлення тощо.

Крім того, актуальним у сфері синтаксису для когнітивістів є створення нових нелінійних когнітивних моделей, які б мали високу пояснювальну здатність і могли адекватно описати механізми побудови висловлень із метафорично-образними компонентами та їх поєднання з буквальною інформацією в тексті, оскільки без такого поєднання адресатові важко декодувати чужий алюзивний світ, зрозуміти його концептуальну сутність.

Стилістичний синтаксис має на меті вивчення функціонування синтаксичних конструкцій у різних функціональних стилях мовлення, їхню стилістичну синонімію, варіантність синтаксичних зв'язків між різними членами речення, синтаксичні стилістичні фігури тощо.

В останні десятиліття окремим аспектом дослідження стилістичного синтаксису постають питання експресивності, афективності висловлення. Традиційно експресивний синтаксис розглядає афективні функції парцеляції, сегментації, вставних конструкцій, еліпсису, усічення й ін.

Завдання *синтаксису тексту* – аналіз правил адаптації та зв'язності речень у контексті й ситуації мовлення, референційної природи висловлень у конкретних текстових масивах, ролі синтаксичних одиниць у формуванні концепту тексту, його тематичних ліній, образності тощо.

Комп'ютерний синтаксис сьогодення зорієнтований на моделювання синтаксичних структур як реальних мовленнєвих продуктів логічної природи, так і моделювання синтаксичних структур, що не вкладаються в традиційні пропозиційні межі синтаксичних схем, а мають особливу нелінійну, образну, метафоричну, парадоксальну природу.

Отже, на основі наявних напрацювань у сфері досліджень французького синтаксису ми здійснили певні теоретичні узагальнення та спробу осмислити розвиток синтаксичної думки на зламі тисячоліть.

Підсумовуючи, ще раз укажемо, що залежно від вихідної одиниці синтаксичного аналізу, об'єкта дослідження в сучасній синтаксичній науці виокремлено:

- синтаксис словосполучення,
- синтаксис простого речення,
- синтаксис складного речення,
- синтаксис тексту.

Аналіз матеріалу засвідчив, що конститутивними для розвитку французької синтаксичної науки були наукові положення загальної лінгвістики Ф. Соссюра, Ш. Баллі, А. Сеше; функціональної лінгвістики А. Мартіне, М. Мамудяна; структурного синтаксису Л. Теньєра; формальної граматики Ж. Дюбуа; психологічного структуралізму Ж. Галіше, М. Дессента, їхніх адептів та послідовників.

У ході дослідження обґрунтовано, що науковці у своїх розвідках орієнтувалися на:

1) опис форми мови (план вираження),

2) семантичне значення мови (план змісту),

3) функціональне призначення мови (комунікативний план).

На основі цього у французькому мовознавстві окреслено численні напрями та підходи до вивчення синтаксису. Вирізнення різних аспектів дослідження й урахування особливостей їхнього перетину дає підставу стверджувати, що визначальними для французького синтаксису є структурний (формальний) і семантико-функціональний (комунікативний) підходи.

У площинах цих ключових напрямів студіювання класичного синтаксису успішно розвиваються новітні течії та школи, які засвідчують еволюційні тенденції синтаксису (прагматичний, когнітивний, стилістичний, комп'ютерний синтаксис, синтаксис тексту й ін.).

Диференціація аспектів, підходів до вивчення синтаксичної будови мови дає підставу усвідомити, наскільки багатогранною є мова в цілому та її синтаксична будова зокрема. Виділені напрями, їх кількість, розгалуженість, різноплановість

далеко не вичерпують усього різноманіття підходів до вивчення синтаксичних одиниць. Однак усі ці процеси, що відбуваються у французькому синтаксисі, виразно підтверджують відкритий, гнучкий, інтеграційний і водночас диференційний характер сучасної синтаксичної науки.

Ґрунтуючись на кращих традиціях французьких синтаксичних теорій, лінгвістична наука сьогодення збагачується щораз новими ідеями, положеннями, принципами, які застосовують нову оптику бачення проблем синтаксису.

Сучасна лінгвістична теорія пронизана ідеєю системності мовних і мовленнєвих фактів, яка полягає в розгляді мови як цілісної системи, де всі елементи взаємопов'язані й взаємозумовлені.

З огляду на це, уважаємо за потрібне відзначити, що істотною особливістю новітніх досліджень є можливість поєднувати заразом різні аспекти вивчення синтаксису (форму, значення, функції); підходити до питань системно, комплексно, а отже, більш глибоко трактувати синтаксичні явища.

Перспективними проблемами дослідження у сфері синтаксису залишаються:

- вивчення відношення речення до позначуваної ним ситуації (від форми до змісту синтаксичних одиниць) – семантичний аспект;
- вихід за межі речення в площину тексту, дискурсу (аналіз надфразних єдностей, абзаців, цілісних текстів) – теорія комунікації;
- розгляд комунікативних установок й умов використання мовленнєвих синтаксичних структур – сфера прагматики;
- аналіз суб'єктивної інтерпретації висловлення (вивчення мовленнєвих смислів) – психологічний, стилістичний, когнітивний підходи;
- дослідження процесів функціонування й перетворення синтаксичних одиниць (від синтаксису статичного до динамічного) – комунікативна площина;
- розроблення правил породження (трансформації) синтаксичних одиниць – логічний аспект [300, с. 205–208].

Крім того, активно опрацьовуються також питання системних зв'язків у синтаксисі, функціональних характеристик явищ й одиниць синтаксису;

розробляються формули, схеми речень автономних синтаксичних структур; формулюються правила синтаксичної деривації; виявляються закономірності синтаксису розмовного мовлення; вивчається синтаксична типологія мов; у синтаксис уводяться акцентні та інтонаційні параметри мови. Перспективною є розробка питань синтаксису у фокусі соціо-, етно-, психолінгвістичних, лінгвокультурологічних розвідок тощо [283, с. 27].

На нашу думку, сучасний стан теоретико-синтаксичного мислення уможливлює, з одного боку, об'єднувати різні плани дослідження, виконувати розвідки на основі органічного синтезу знань як гуманітарних, так і негуманітарних наук, вести пошук мовних універсалій, співвідносних структур, що властиві подібним (або неподібним) мовам; а з другого – установлювати мовно-національні моделі, які суттєво вирізняють синтаксис окремої мови на загальномовному тлі й відображають повною мірою синтаксичний рівень окремої культурно-національної картини світу.

1.2. Зв'язок мови (синтаксичних зв'язків) і культури в загальнокультурній парадигмі

Сучасні лінгвістичні концепції розглядають мову як складну, нелінійну, постійно еволюціонувальну, відкриту для зовнішнього впливу (культури, соціуму, мовленнєвої діяльності етносу) структуру. У період інтеграції знань різних галузей (як гуманітарних, так і негуманітарних) закладаються основи нових дисциплін, що ведуть пошуки не лише на межі дотичних наук, але й на їх органічному синтезі. Такі розвідки дають змогу поглянути всеохопніше на спільний об'єкт дослідження – Людину – із позицій її культури, менталітету, буття в соціумі, мовленнєвих компетенцій тощо. Такий підхід уможливлює, з одного боку, представлення спільної, загальної моделі єдиних загальнокультурних процесів; з другого – новий підхід до розв'язання вузькоспеціальних проблем.

Питання взаємозв'язку мови й культури розглядали М. Ф. Алефіренко, Н. Д. Арутюнова, Ш. Баллі, М. М. Бахтін, М. О. Бердяєв, Ф. Боас, Н. Бор, Л. Вайсгербер, Ж. Вандрієс, А. Вежбицька, В. І. Вернадський, Г. Д. Винокур,

В. фон Гумбольдт, Ю. М. Караулов, В. Г. Костомаров, О. С. Кубрякова, Ю. М. Лотман, О. О. Потебня, О. Г. Почепцов, Е. Сепір, Ю. С. Степанов, Б. Уорф, О. І. Чередниченко, Р. О. Якобсон та ін.

Основа цих поглядів – в ідеях В. фон Гумбольдта про мову як дух народу. Розуміння мови як прямого відображення культури було в подальшому розвинуто й доведено до крайнього вираження американськими релятивістами (Ф. Боасом, Е. Сепіром, Б. Уорфом). Вони стверджували, що кожен народ обмежений володінням своєю рідною мовою, а отже, у баченні світу в цілому. Згідно з їхньою теорією, мова наділена абсолютною й усеохопною владою, вона визначає мислення, норми поведінки, культуру людини, проникає в усі сфери її суспільного й особистого життя.

Сучасна наука, відмовившись від крайностей таких підходів, намагається виявити тонкі взаємозв'язки та взаємозалежності мови й культури. Лінгвісти вбачають специфіку відношень між мовою та культурою в тому, що мова – це інструмент вираження культури й утворення, що саме впливає на культуру. Інакше кажучи, мова водночас визначає й визначається культурою народу – носієм мови. Мова виступає тезаурусом культурного фонду нації, найкращим джерелом його вивчення та збереження.

У новітніх студіях активно дискутуються питання про єдині процеси розвитку мови та різних видів і мистецтва XX ст. зокрема. Крім того, у полі зору науковців перебувають явища, що відбуваються паралельно в гуманітарних, природничих науках, інших сферах духовної культури.

Авангардист В. В. Кандинський ще в 1911 р. писав, що всяке мистецтво має свою мову, свій особливий світ, тому засоби вираження різні. Звук, фарба, слово. Хоча в основі своїй вони однакові, тому що кінцева мета стирає зовнішні відмінності й відкриває внутрішню тотожність [139, с. 68].

Попри те, що мова й культура – це різні семіотичні системи, вони мають багато спільного. Ураховуючи аналіз зв'язку мови та культури В. А. Маслової, укажемо, що

1) це форми свідомості, які відображають світогляд людини;

2) мова й культура співіснують у діалозі між собою;

3) вони мають спільний суб'єкт – людину, індивід, соціум;

4) мові та культурі властива антиномія «динаміка – статика»;

5) вони беруть участь у комунікативних процесах, формують мовленнєві компетенції людини;

6) мова й культура мають подібні структури,

7) вони постійно еволюціонують [198, с. 59].

Співвідношення мови та культури становить надзвичайно складну й багатоаспектну проблему, яка потребує всебічного розгляду.

У цьому параграфі за допомогою своєрідної проекції тих подій, які переживала Франція XX ст., намагатимемося представити цілісну загальнокультурну картину французького суспільства, тенденції розвитку гуманітарної сфери та передумови тих мовних змін, що відбувались у художньому мовленні.

Ми абсолютно свідомі того, що не варто намагатись охопити те, що охопити неможливо. Однак ми зробимо спробу проаналізувати когезію та сепаратизацію в лінгвокультурологічному контексті, тобто визначити їхнє місце в загально-культурній парадигмі; обґрунтувати певну зумовленість, закономірність їхнього виникнення в мовній картині французького народу; показати спільність процесів розвитку різних форм мистецтва XX ст., науки, мови, духовності загалом, які складають єдину культурну ауру французького суспільства.

1.2.1. Об'єктивація світоглядних напрямів у мові

Уся історія XX ст. – це безпрецедентна за масштабами й динамізмом змін в усіх сферах життя епоха, у тому числі й у духовній, світоглядній. Ідеї, «стан умів» (за Аристотелем) завжди мали значний вплив на розвиток суспільства, на його стабільність або ж змінність. У всі часи (XX ст. у цьому плані не виняток) перед тим, як визрілі зміни знайдуть своє реальне втілення в політичних діях, соціальних перетвореннях, ідеї про необхідність таких трансформацій повинні сформуватись у суспільстві.

Особливість XX ст. полягає у дедалі більшій ролі духовної культури як інструмента відображення нових суперечливих реальностей світу, осмислення певних тенденцій у соціальній і політичній поведінці людей. У цьому контексті важливо зазначити, що культура сучасної Франції, як і культурне життя більшості європейських країн, мали ознаки процесу взаємовпливу, взаємопроникнення та взаємоповаги до духовних інтересів інших народів, що цілком зрозуміло в епоху повної інтеграції й успішної співпраці різних країн у різних сферах людського буття.

Політична й економічна кризи початку XX ст. призвели до падіння естетичних принципів минулої епохи й водночас зумовили появу нових ідей, поглядів, розумінь щодо необхідності змін у суспільстві. У колах творчої еліти зростали настрої песимізму, стурбованості майбутнім, проявлялося прагнення до переосмислення минулого, історико-культурної спадщини, відбувалися пошуки людиною свого місця в цьому складному, безмежному та багатогранному світі.

XX ст. змінило уявлення індивіда про світ і себе. Успіхи природничих наук зруйнували примітивні матеріалістичні думки про простоту влаштування всесвіту.

Із розвитком культурології, психології, філософії значний вплив на спосіб мислення, світосприйняття інтелектуалів мало подолання спрощених поглядів на саму людину; її почали розглядати як особистість, індивідуальність, неповторність [329, с. 85].

У духовній сфері буття XX ст. виокремилися два основні світоглядні напрями – раціоналістичний та ірраціоналістичний.

Ірраціоналізм спирався на досягнення науки, зокрема на висновки австрійського психіатра З. Фройда (1856–1939), який стверджував, що психіка людини має надскладну структуру, яка включає кілька рівнів. Окрім усвідомленого, індивідуального «я», вирізняється «понад-я» – засвоєні від батьків моральні, ціннісні настанови, що визначають поведінку людини в суспільстві й «воно» – основа психіки, яку складають інстинкти та нахили.

Найважливішим серед усіх інстинктів З. Фройд визнавав сексуальний потяг, енергія якого може сублімуватися (утілюватись) у різних видах людської діяльності й, зокрема, у творчості. На думку вченого, межа між «нормальним» і «ненормальним» у культурі дуже умовна, оскільки вона визначається самими людьми залежно від їхніх суджень, обізнаності, які змінюються з плином часу та є неоднаковими в різних суспільних колах [370, с. 83–90].

Розвиваючи ідеї З. Фройда, швейцарський психіатр К. Юнг (1875–1961) уважав, що саме в культурі знаходить своє вираження ставлення людини до буття, до сенсу життя, добра й зла, справедливості та несправедливості, нормальності й ненормальності.

К. Юнг увів в обіг науки таке поняття, як «колективне несвідоме», і вже в цьому спостерігаємо очевидну відмову від антропоцентризму. На його переконання, в основі мислення, уяви особистості лежать деякі первинні образи – архетипи, однакові в усіх людей, що сформувалися з незапам'ятних часів, коли людина жила в єдності з природою.

Архетипи виражали себе в міфології, релігії, магії, мистецтві. Чим більше розвивалася сфера свідомості, особливо в умовах індустріальної європейської цивілізації, тим менше свідомість ставала сприйнятливою до архетипів несвідомого. Наслідком цього стало поширення індивідуальних та масових психозів, бунтів, революцій, війн, утрати психологічної рівноваги, гармонії й т. ін.

Це, за К. Юнгом, свідчило про вторгнення в культурне життя людей ірраціональних сил, «колективного несвідомого» в найбільш грубих і примітивних формах. «Технічна цивілізація – куплена ціною відмови від єднання з «душею» природи, від символу як образу несвідомої енергії, життєвої сили» [396, с. 112].

Один із засновників філософського екзистенціоналізму М. Гайдеггер розвінчував гуманістичні настанови з позиції деконструкції європейської культури. Важливим моментом у його естетиці була думка про відчуження людини, яка розумілася як поглинання суб'єктивності об'єктивними стереотипами буття, що зводили нанівець особистісну унікальність і знеособлювали до анонімного «ми».

Навіть Ж.-П. Сартр визнавав кризу гуманістичної культури, зазначаючи, що індивідуальність розчинилася в тотальності єдиного людства, якщо наслідувати гуманістичну світоглядну домінанту.

Інший відомий представник філософії існування – Г. Марсель – уважав, що цивілізаційний процес містив у собі небезпеку перетворення індивідуальності на добре оброблений інструмент покори, анонімну виробничу силу, а отже, йшов урозріз із гуманістичним ідеалом культурного вдосконалення людини. Г. Марселя лякав розум, який виконував нормативну, стандартизувальну функцію; людина маси, яка втратила особистісне начало, підпорядкувалася механічним законам соціального життя, сприймала одномірно світ та існувала за межами духу любові й інтелекту.

На думку багатьох філософів того часу (наприклад Й. Гейзинга (1872–1945), Х. Ортеґи-і-Ґассета (1889–1955)), утилітарний, матеріалістичний підхід до життя руйнував дух істинної культури; сурогат, що був призначений для неосвічених мас, витісняв її; справжня культура, реальна духовність розумілися лише елітою. Х. Ортеґа-і-Ґассет також був дуже стурбований кризовим буттям особистості в сучасному масовому суспільстві, де система цінностей утратила свою очевидність, привабливість та імперативність.

Цікавою для лінгвіста, який досліджує синтаксис XX ст., видається концепція ігрової культури, запропонована Й. Гейзингою і розвинута Х. Ортеґою-і-Ґассетом та Г. Гессе.

Вочевидь, що актуальний лінгвістичний інтерес до дослідження мовної гри бере свої онтологічні витоки з ідеї ігрової культури Й. Гейзинга й тісно пов'язаний з ідеєю карнавальної культури М. М. Бахтіна [29, с. 386–578]. Ключовою думкою цієї концепції є гра – старша за культуру; гра творить культуру; будь-який твір мистецтва – це гра; гра – це культурно-історична універсалія, своєрідна образна модель культури, яка ґрунтується на гуманістичних цінностях, що суперечать реальності XX ст.

Основоположником раціоналістичного (прагматичного) підходу до культурного життя вважають американського філософа Д. Дьюі (1859–1952). На думку вченого,

пізнання й творчість – це не більше ніж інструменти для виконання нагальних щоденних завдань, узагальнена форма життєвого досвіду; людина лише тоді досягає успіху, коли почувається в гармонії з навколишнім світом, отримуючи при цьому естетичну насолоду, задоволення. Якщо культура не пов'язана з повсякденним досвідом людини, то вона має лише музейну цінність.

Своєрідними формами прагматизму (раціональності) у XX ст. стало ставлення до культури, мистецтва як до інструмента для досягнення певних ідейно-політичних цілей.

Крах гуманізму – центральна тема повоєнної культурфілософії. Формувалася теоретична версія антигуманізму, за якою проголошувалася смерть людини в культурі XX ст. Основними тенденціями духовного життя цього періоду стали також спроби винайти нові, універсальніші способи осягнути феномени соціального розвитку, установити роль особистості в цих процесах засобами науки й мистецтва – ірраціональне начало.

У другій половині XX ст. новий імпульс отримали суспільно-політичні, соціальні науки, що пояснюється появою комп'ютерних технологій, можливістю моделювати соціальні, економічні та інші ситуації. Бурхливий розвиток економічних теорій (Д. Кейнс, М. Фрідман, Й. Шумпетер) уможливив глибше усвідомлення ролі й можливостей держави в економічній сфері.

Визначальними напрямами розвитку теорій суспільного генезису стали ідеї цивілізаційних фаз, стадій (Д. Белл, Дж. Гелбрейт, У. Ростоу, О. Тоффлер) – від примітивної до аграрної, індустріальної й інформаційної. Важливим є те, що, відповідно до цих теорій, перспектива досягнення кожною з цивілізаційних спільнот чергової фази розвитку пояснювалася необхідністю як матеріальних, так і духовних передумов.

На основі цих учень розроблено теорії правлячих еліт, функціонування політичних систем, демократії тощо. Потрібно зазначити, що науці другої половини минулого століття загалом було властиве акцентування на особистості, мотивах її поведінки, стосунках у соціумі.

Посилаючись на ідеї фройдизму, теоретики філософської думки розвинули принцип структурного підходу до вивчення будь-якого явища (суспільства, мови, свідомості людини). Французький культуролог і філософ К. Леві-Стросс, якого вважають «батьком структуралізму», на основі порівняння різних культур і міфологічних систем, зробив висновок про те, що власне проекція структур несвідомого на рівень свідомого й визначає сприйняття людиною соціальної дійсності, її поведінки в соціумі.

Для нас важливо зазначити, що К. Леві-Стросс як автор «Структурної антропології» у своїй теорії використав методику структурної лінгвістики. Він уважав, що, оскільки мова – це одна з численних форм культури, то це дає підставу лінгвістичну структурну методику прийняти за еталон аналізу культурних феноменів.

На думку К. Леві-Стросса, у культурі й суспільному житті загалом отримує першість не творчий індивідуум, а «об'єктивні духовні несвідомі структури». Філософ уважав свою теорію гуманістичною, хоча й розумів гуманізм не як визнання самоцінності людської особистості та її творчих потенцій, а як «боротьбу проти руйнівного впливу на природу сучасної цивілізації» [494, с. 3–36], виступав за рівноцінність різних культур.

Питанням стосунків людини й влади з використанням методів структуралізму та лінгвістичних учень надавав особливу увагу інший французький філософ – Мішель Фуко (1926–1984). Він увів важливі для сучасної гуманітарної науки в цілому й для лінгвістики зокрема поняття «дискурсу», «дискурсивної практики», «дискурсивних формацій».

М. Фуко вибудував свою концепцію «влади – знання». На його думку, людина та влада за сталого порядку речей – поняття нероздільні; влада структурує, дисциплінує індивідів, які, будучи її породженням, без неї не існують. М. Фуко звертався також до питання зв'язку знань, знакових систем, технологій влади, використовуючи при цьому дискурсивні практики й формації.

Він указував на тісний зв'язок мови з потребами різних соціальних груп, із владними структурами, стверджуючи, що дисципліна є формою контролю дискурсу [372; 373].

Із позицій прагматичного, раціонального підходу структуралізм став основою популярної в 60–70-ті роки концепції «кінця ідеології». Вона передбачала, що універсальність наукових знань про макроекономічні, соціальні процеси, технології адміністративного управління, методики вирішення криз зведуть до мінімуму вплив духовних факторів на соціальне життя. Негативне ставлення до терміна «ідеологія» в країнах демократії пов'язано ще й із тим, що він асоціювався з тоталітаризмом, який розв'язав Другу світову війну.

Наприкінці XX ст. представники постструктуралізму (Ж. Бодріяр, Ж. Дерріда) намагалися пояснити ірраціоналізм, що з'явився в суспільстві, у поведінці людей, окремих політичних лідерів; установити причини трагічної ситуації, у якій опинилася сучасна людина.

Вони заперечували здатність людей осягнути раціональні основи всесвіту, якщо вони взагалі існують, за допомогою інтелекту. На їхнє переконання, реальний, матеріальний світ і його відображення свідомістю через поняття, символи, образи – це не одне й те саме. Будь-які символи, включаючи написані слова й тексти, так чи інакше несуть на собі віддзеркалення культури, соціального середовища, життєвого досвіду автора.

Неможливо віднайти такі символи, які б описували те чи те явище й були ідентично зрозумілими як для автора, так і для людей з іншим життєвим досвідом, представниками інших культур тощо. Сучасний світ, на відміну від природи, створений людиною, наповнений її символами, які є реальними, матеріальними, і водночас – продуктом її власної уяви.

Ж. Дерріда так само, як і М. Фуко, звертався до мови як до інструмента влади. Він стверджував, що, класифікуючи, створюючи системи, забороняючи вимовляти окремі слова, мова здійснює функцію насилля. Власне такий деконструктивний пафос творчості, пошук першооснов сучасного стилю мислення – зробили його діяльність

привабливою для багатьох представників художнього авангарду. Відомо, що Ж. Дерріда в перспективі став одним із визнаних ідейних основоположників постмодернізму.

Культурфілософія XX ст. окреслилась у світлі трагічного досвіду двох світових воєн, тоталітарних режимів, що призвело до загальної кризи гуманістичних ідеалів, домінування ірраціоналістичних основ. Зруйновано модель культури, яка орієнтувалася на людину – творця Світу, й особистість, котра вдосконалює цей Світ і себе в ньому. Саме такі ідеї, погляди, настрої формували «стиль часу» (термін Д. С. Лихачова), духовну ауру французького народу минулого сторіччя.

Світоглядні процеси зумовлювали зміни в різних сферах духовного життя суспільства: у науці, мистецтві, культурі, мові. Одні з них розвивали традиції минулого сторіччя, інші виникали в результаті творчих пошуків сучасників. Трагічні події й суперечності – війни, революції, науково-технічний прогрес, тоталітаризм і демократія – загострили душевні переживання людей, а теми життя та смерті, самопізнання особистості стали ключовими, наскрізними темами часу.

Як бачимо, короткий огляд світоглядних, філософських ідей у Європі XX ст. (і у Франції в тому ж числі) відображає вічну боротьбу раціоналізму й ірраціоналізму, духовного та матеріального начал. На основі цих двох світоглядних напрямів, що об'єктивувалися в мові, формувалася мовна картина світу французького суспільства.

Раціоналістичний напрям уможливлював подальший розвиток ієрархічної організації одиниць у мові, підтримував нормативність мови, пропорційність частин у межах цілого, чіткість, точність, причинно-наслідкову послідовність, логічну зв'язність мовних структур.

Ірраціоналістичний світоглядний напрям зумовлював порушення ієрархічної піраміди в мові, розпад зв'язків, спричиняв алогізм, аграматизм мовних структур тощо. Духовна (світоглядна) сфера й мова як форми свідомості перебували в тісному взаємозв'язку та відображали менталітет французького народу, його мовно-культурну картину, загальні тенденції розвитку суспільства.

1.2.2. Взаємозумовленість розвитку науки, культури й мови

У культурному плані європейське суспільство XX ст. вступило в пору розхитування формальних систем, писаних і неписаних правил; почався новий період «відкритих» істин; стали рухомими усталені критерії багатьох понять, оцінок; під сумнів потрапили такі абсолюти, як добро й зло, краса та потворність, шляхетність і гріховність. Відбулися непомітні, але достатньо глибокі зміни в психології більшості людей, які тепер уже не так швидко були схильні довіряти готовим рішенням, кінцевим результатам, звичним образам, ідеям, поняттям.

Діячі культури побачили світ, у якому причаїлися безумство, абсурд, непередбачуваність навіть в очевидних, узвичаєних, сакраментальних речах. Як наслідок, виявилася потреба в оновленні художньої мови (у широкому сенсі), яка збудила гостру жагу до оригінальності, викликала бажання порушувати правила та стандарти, переходити заборонені межі.

Узагальнюючи, вкажемо, що в тогочасній культурі, визначальними стали такі напрями, як модернізм (перша половина XX ст.), постмодернізм (друга половина століття) та реалізм, що розвивався паралельно протягом усього століття.

Культуру модернізму та постмодернізму XX ст. називають «культурою навпаки (наперекір)», культурою нігілізму, яка переосмислила багато традиційних цінностей, що поспіхом вивільнялися від «занадто людяного» й занурювались у глибини ірраціонального хаосу.

У більшості випадків творча особистість уже не шукала способу виразити себе, вона хотіла значно більшого: оперувати світами та світобудовами. Не людина, а людство, не історія, а трансісторичні сутності, не реалізм конкретної події в просторі й часі, а пошук вічних істин буття, тяжіння до універсальності художньої мови – ось культурологічні домінанти всіх видів мистецтва XX ст. [333, с. 64].

Отож, відстежимо наявність / відсутність подібних, загальних, аналогічних тенденцій розвитку точних наук ХХ ст., тогочасної культури, мистецтва та мови й установимо точки їхнього перетину, що ствердять спільність ментальних і творчих процесів.

Відомо, що фізики ХХ ст., які були стурбовані проблемою математизації знань, розробляли способи зближення різних фізичних явищ, використовуючи при цьому закони симетрії.

Сучасний «суворий фізик» прагнув логіки, точного розрахунку, конкретики (на відміну від сучасної творчої особистості) – це те, що розрізняло «фізика» і «лірика» ХХ ст. Одним із найбільших відкриттів ХХ ст. в точних науках уважають теорію відносності Альберта Ейнштейна (1905 р.), яка здійснила революцію в усій науці, спричинила значний науково-технічний прорив в усіх сферах життя. Наукові роботи А. Ейнштейна мали фундаментальний вплив на все, починаючи з квантової теорії й закінчуючи ядерною енергією та атомною бомбою. Великий фізик якісно змінив усю науку та погляди на природу речей.

Між науковими відкриттями минулого сторіччя, тенденціями розвитку культури й мови є багато спільного, а тому висловимо думку про те, що розвиток науки, мови та художньої творчості проходив в одному світоглядному полі епохи. Посилаючись на дослідження С. П. Батракової [28, с. 162–170], виокремимо їхні спільні риси.

1. Об'єднувальним науку, мову й мистецтво виступав *метод дедукції*. Сучасний фізик давно вже не покладався на науковий досвід (велике відкриття XVI–XVII ст.), так само, як і сучасний митець не прив'язаний, як раніше, до натури, схеми, шаблону творення.

Науковий експеримент, що становив чітко розроблений поетапний план дій, тепер стає дедалі більш непередбачуваним, як і творчий метод, наприклад, сучасного літератора, який порушив усі правила роботи над художнім твором. Рух думки й уяви від часткового до загального (від спостереження до узагальнення, від аналізу до синтезу) усе частіше і у фізиці, і в мистецтві поступається місцем

дедуктивному методу, коли до ключового вирішення веде ідея (задум) ученого або письменника (від загального до часткового).

2. *Філософія Сходу та принцип універсальності.* Прикметно, що у XX ст. багато вчених і митців пристрасно захопилися культурою Сходу. У східній мудрості ще в XIX ст. шукали порятунку від раціонально спрямованого мислення західної людини та від її невтримної гордині завойовника, підкорювача, володаря.

Протиставляючи Логос і Дао, Грецію (Європу) та Китай (Схід), люди європейської науки й мистецтва захоплювалися східною філософією споглядання, яка віддавала перевагу не боротьбі протилежностей, а їхній єдності, не розчленованому аналізу, а об'єднувальному синтезу, не раціо, а інтуїції, не боротьбі з природою та із собою подібними, а проникненню, укоріненню людини у світовій єдності.

Т. П. Григор'єва у своїй книзі «Дао і Логос (зустріч культур)» зазначала, що для давньогрецьких філософів вихідним началом, основою світу була не якась матеріальна субстанція, як у древніх греків, а процес, взаємодія стихій, першоелементів, станів, що були неподільними у своїх розбіжностях та єдності. Світ розуміли як вічну взаємодію «усього» з «усім».

Сучасні фізики вбачали в такому світорозумінні пояснення багатьох явищ мікросвіту. Адже саме квантова механіка, яка замінила старе уявлення про незалежність одного від іншого фізичних об'єктів системою взаємодій, засвідчила принципову єдність Усесвіту. Немає речовини – є кругообіг (коловорот) сили, немає твердості тіла – є натяг струменів, немає атома – є поле напруги [93, с. 65].

Аналогічний образ Усесвіту спостерігаємо і в мистецтві XX ст., де можливі метаморфози, монтаж і колаж, зміщення простору й часу (наприклад «театр абсурду», «новий роман»). «Одне в усьому і все в одному» – постулат давньогрецької мудрості, що з часом, можливо, дещо втратив глибинність філософської сутності, однак отримав безліч образних, ігрових, фантастичних інтерпретацій.

Легко з'єднуючи міф і реальність, казку й бувальщину, архаїку та сучасність, захід і схід, художник XX ст. свідомо чи несвідомо пройшов важливі повороти, зміни у своїй свідомості.

3. *Відкритість, незамкнутість систем.* Зміст творів сучасних письменників, художників, драматургів, композиторів, архітекторів, режисерів видається рухомим, завершеним і незавершеним водночас, передбачає саморозвиток, самоорганізацію, подальшу динаміку. Митці творять ніби як на ходу, у присутності глядачів (читачів, слухачів) (Г. Аполлінер, А. Бретон, Л. Арагон, А. Жид, Ж. Ануй, М. Пруст, джазова музика, театр Б. Брехта, картини С. Далі, скульптури О. Родена й т. ін.), руйнуючи класичні ідеали, що передбачали єдине розв'язання проблеми, єдину ідею, єдність простору та часу.

Аналогія в науці – поняття «біфуркації», що означає роздвоєння динамічного процесу в одній із його точок, інакше кажучи, поява кількох варіантів, кількох способів подальшого розвитку явища, процесу.

4. *Принцип серійності, ймовірності.* Хоча це і не відкриття XX ст. (уже існували твори О. де Бальзака, Е. Золя, К. Моне – «Руанські собори»), однак сучасні художники, представляючи багатообразність, складність світу, змушували героя, подію, автора (оповідача) двоїтися, троїтися, множитися.

Наприклад, багатоликість художника – головного героя серій П. Пікассо «Художник і модель». Такі твори засвідчують можливість багатоваріантної структури художнього твору.

Можна провести паралель з ейнштейнівськими фізичними величинами, із поведінкою хвиль у мікросвіті, що породжують відчуття несумірності звичних законів порядку та багатоскладного хаосу. Художники (у широкому розумінні цього слова) винаходять щось на зразок своєї власної мови, коду, який не прив'язаний до реальності, міфу, історії, символу й т. ін., уключаючи елемент довільності, а отже, можливість вільного варіювання.

Імовірність, невизначеність, випадковість, що наростають, як у науковому знанні, так і в художній творчості, пояснюються, звісно, не особистими

вподобаннями чи традиціями часу, а пов'язані з глибинними процесами змін картини світу загалом.

5. *Прийом «патерну».* У сучасну науку надійно увійшло поняття «патерн» у значенні можливого зразка або моделі якогось явища, процесу тощо. Іноді для того, щоб більш виразно, цілісно побачити картину, кілька патернів накладають один на одного, кілька ймовірностей сполучають, суміщають воєдино й таким чином отримують різні можливості, різні варіанти результату.

У живописі подібний прийом використовував пізній П. Пікассо, який у своїх малюнках, гравюрах накреслював два, три, чотири профілі або контури фігури, залишаючи недоторканими ці «спроби», своєрідні «помилки». Художник таким чином створював свої рухомі «патерни» – зображення, у яких поєднано кілька задумів і рішень.

6. *Принцип «театр у театрі»* був завжди властивий народним видовищам. Зазвичай, у пародійній формі, у комічному ключі, з іронією обігравалися різні ситуації, колізії, пристрасті. У XX ст., ураховуючи досвід образного самопізнання, цей прийом вийшов далеко за межі простого бажання посміятися над самим собою.

Ігровий, парадоксальний образ світу, що був створений художниками XX ст., хвилював своєю незавершеністю, недосконалістю так само, як і світ протонів та нейронів, що вийшли з-під контролю фізиків.

Отже, підсумовуючи, можемо стверджувати, що і в сучасній точній науці, і в сучасному мистецтві, і в мові відбуваються суттєві зміни, які, якщо не аналогічні, то дуже подібні. І «фізики», і «лірики» ставлять собі запитання: якою мовою потрібно вести діалог із природою людині XX ст.?

Наука сьогодення критично ставиться до антропоморфної картини світу, що характерна для постренесансної епохи, коли людина була центром Усесвіту й мірою всіх речей.

Зокрема, йдеться про пошук істини, ідеї, концепції, образу, конструкції, які б могли відповідати універсальним цілям та ідеалам сучасної людини. Людині XXI ст. вже не

годиться мислити себе володарем природи; людина й природа – це одне-єдине, абсолютне та непорушне ціле [307, с. 317].

Нелінійний, відкритий характер нової науки, мистецтва, мови визначив важливу роль образного мислення. Недаремно фізики приглядаються до художніх творів, шукаючи відповіді для розв'язання своїх проблем. А художники, бажаючи розсунути межі образного мислення, не раз звернуться до міфу, ритуалу, містики, антропософії, теософії, культури Сходу.

Як відомо, А. Ейнштейн так і не зможе змиритися з усезростаючим релятивізмом фізичної науки, яка накопичила великий досвід, проте не могла (принаймні на той момент) охопити всі явища однією-єдиною теорією або одним загальним законом [333, с. 62–66].

Наприкінці XX ст., коли людство опинилося на порозі нового, уже постнеокласичного етапу в історії мислення й творчості, ейнштейнівське хвилювання щодо відсутності єдиної теорії «великого об'єднання», загального закону турбуватиме багатьох теоретиків науки. «Теорію всього» фізики розуміють як спільну, єдину концепцію всіх видів взаємодії в мікро- та макросвіті.

І наука, і мистецтво тяжіють до універсального знання, прагнуть відкривати загальні й вічні закони у творчості .

Східне споглядання та європейський активний розум, людська смиренність перед природою й антропність культури, розум і фантазія, логіка й інтуїція, наука та культура (реалізм і модернізм, класика й новаторство) нерозривні у своїй єдності, як нерозривні інь і янь, сила знання та сила творчості.

Очевидно також і те, що мова науки й культури – це відкриті, динамічні, часто далекі від логіки структури, які допускають елементи непередбачуваності, випадковості, асистемності, варіативності, імпровізації, гри.

Історія – це не плинний, розмірений рух від міфу до Логосу, від утопії до науки, від класичних методів мислення – до некласичних. XX ст. – час перемін, зламу, коли нові принципи діалогу людини з природою визрівають у ході експериментів, відкриттів за допомогою «спроб» і «помилок».

У контексті нашого дослідження важливо акцентувати увагу на взаємозумовленості, наявності спільних тенденцій розвитку науки, культури й мови, які у ХХ ст. ведуть постійний, нерозривний діалог у площині загальнокультурної парадигми часу.

1.2.3. Мова живопису й синтаксичні зв'язки – різні засоби вираження єдиних культурних процесів

У французькому живописі початку ХХ ст., розвиваючи традиції класичного реалізму, продовжили свою творчість імпресіоністи (Е. Деґа, К. Моне, О. Ренуар та ін.). Вони намагалися за допомогою гри фарб, світла відобразити красу світу в простих явищах і предметах, що оточують людину.

Водночас відбувалися пошуки нових підходів щодо відтворення сутності буття. Так, їхній послідовник постімпресіоніст П. Сезанн робив спроби розсунути горизонти простору; представники іншого модерністського напряму примітивізму (наприклад ранній А. Матісс) намагалися поглянути на світ дитячими очима, виразити найбільш загальні, усім зрозумілі почуття.

Наприклад, для своєї книги «Джаз» А. Матісс винайшов нову техніку малювання – декупаж. Художник складав із різнобарвних вирізок своєрідні композиції, привертаючи увагу глядача до змістоутворювальних елементів у складі цілої композиції, а не до кольорової гами. А. Матісс прагнув, з одного боку, примітивізувати мову мистецтва, з другого – наповнити художні твори широким спектром багатоманітних емоцій, відчуттів, афективних станів.

Кубісти (Ж. Брак, А. Дерен, М. Жако, Ф. Леже, П. Пікассо) передавали не образ, а конструкцію, архітектоніку предмета, акцентуючи увагу на його стереометрії. Вони нехтували кольором, повністю занурюючись у геометричні підрахунки.

Художники цього напряму любили підкреслювати, що вони пишуть не як бачать, а як знають, тобто малюють те, що зір не може охопити [340, с. 176]. Улюбленими геометричними формами були конуси, циліндри, піраміди, куби, комбінуючи які, митці творили новий простір, новий фокус бачення буденних речей.

Найбільшу популярність здобув П. Пікассо своїми портретними шедеврами в стилі кубізму та композицією «Герніка» (1937 р.), що стосується трагедії іспанського міста, яке було вщент зруйноване бомбами німецької авіації під час громадянської війни в Іспанії.

Характерними явищами живопису початку XX ст. стали також такі творчі модерністські напрями, як футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, експресіонізм, сюрреалізм та інші, що відповідали духу епохи й відображали «стиль часу» (за Д. С. Лихачовим).

Футуристи повністю заперечували мистецтво минулого, ідеалізували те нове, що принесла в життя людства індустріальна епоха, і зображали культуру майбутнього. Вони мріяли про нові міста, техніку, нових людей, зміни у всьому. Наприклад, «Механічні елементи» Ф. Леже являли собою комбінацію з механічних, геометричних форм (на зразок труб, дисків і т. ін.) на червоному тлі. Предмет, що розкладений на площині; рух, який розчленований на елементи; деконструктивність, алогічність композиції, дисгармонія кольору визначають футуристичні полотнища.

Найбільш крайнім проявом модернізму став абстракціонізм, що сформувався як напрям у 10-х рр. XX ст. Абстракціоністи створювали абстрактні композиції з геометричних форм; уважали за потрібне повністю вивільнити мистецтво від необхідності відображення реальності, оскільки це обмежує свободу творчості художника.

Вершиною абстракціонізму прийнято вважати «Чорний квадрат» на білому фоні К. Малевича (1913 р.).

Дадаїсти, такі, як М. Дюшан, Т. Тцара, заперечували основні цінності цивілізації; у їхній творчості переважали гротеск, скептицизм, прагнення шокувати публіку максимально антиестетичними зображеннями. Після того, як центр дадаїстів перемістився до Парижа, до нього приєдналися поети Л. Арагон, А. Бретон, П. Елюар.

Дадаїзм – найбільш хаотичний, розмаїтий, короткочасний і позбавлений усякої програми напрям художнього мистецтва. У 1917 р. М. Дюшан на виставці

представив свої колажі – наклеєні на полотно готові вироби, газети, недопалки, тирсу, фонтан і т. ін. За цими «художніми витівками» стояло неприйняття духовних цінностей, законів моралі, етики, релігії, бажання епатажу, ствердження нігілізму, хаосу, свавілля.

Експресіонізм визначали як вираження емоціонального, почуттєвого стану художника або змальованих ним образів; як внутрішній вияв перемоги духу над матерією. Експресіонізм у живописі представлено яскравістю кольорів, зверненням до тем апокаліпсису, запереченням емпіричного життєвого досвіду, ствердженням ірраціональності.

Художники-експресіоністи намагалися виразити драматичну пригніченість людини у світі за допомогою спрощених геометричних, грубих форм, повної відмови від зображення простору в живописі, негармонійного поєднання тонів. Їхня творчість сповнена песимізму, страху перед реальною дійсністю й майбутнім, відчуттям власної недосконалості, безнадійності, незахищеності в цьому світі, який побудований на деформації та раціональності.

Цей художній напрям знайшов свій подальший розвиток у літературі, кінематографі, музиці, архітектурі тощо.

Одним із популярних мистецьких напрямів став сюрреалізм, що сформувався у Франції на початку 20-х рр. Сюрреалістичний напрям у мистецтві зародився як філософія «утраченого покоління», чия молодість збіглася з Першою світовою війною. Теорія сюрреалізму будувалася на інтуїтивізмі Г. Бергсона, психоаналізі З. Фройда, на філософії ідеалізму В. Дільтея.

Естетичні погляди сюрреалістів зводилися до того, що художник, письменник, митець загалом – це творець, який вибудовує власний світ, надреальність (сюрреальність). Ця надреальність непідвладна законам буденного життя, вона ірраціональна, символічна, відкрита фантазіям, маренням, чуду, містиці, сну. Проголошуючи принципом своєї творчості «вивільнені асоціації», сюрреалісти впровадили засадниче «правило невідповідності» та можливості «поєднання непоєднаного» (представники – С. Далі, А. Массон, П. Пікассо).

Щоб зобразити мінливість, марево, миттєвість, деякі художники-сюрреалісти використовували техніку ташизму (роздільні виокремлені мазки фарб), алюзій, колажу, поєднання парадоксальних форм [330, с. 130–133].

Відомо, що у Франції першої половини XX ст. успішно розвивалося мистецтво плаката (А. Тулуз-Лотрек, П. Боннар), карикатури (Ж. Ефель). Їхня популярність була безпосередньо зумовлена тими політичним проблемами та процесами, що відбувалися тоді в суспільстві.

Друга половина минулого століття характеризується стрімкими змінами в суспільному житті, появою нових цінностей і принципів світобачення. Ці тенденції природно відображено і в живописі, у якому почав домінувати непередбачуваний та норовливий постмодернізм. Він не вкладався в жодну відому систему відображення й діяв за своїми законами: відкидав усе, що створено раніше, і виступав проти сучасності. З'явилося так зване концептуальне мистецтво, а для більшості художників визначальним принципом став мінімалізм.

У 50-ті рр. у Франції знову простежено захоплення абстрактним мистецтвом. Суперником американського абстракціоніста Джексона Поллока, який увів термін і техніку «дрипінг» (у французькому варіанті – «ташизм») – розприскування фарб на полотні без використання пензля, виступає Жорж Матьє. Він проводив свої сеанси творчості в присутності публіки з музикою й маскарадним переодяганням.

Цей мистецький напрям об'єднав усіх артистів, які проголосили принципом своєї творчості повну свободу самовираження. Ташизм дуже співзвучний із літературним сюрреалізмом («автоматичним письмом»): пишу, що відчуваю в цю мить.

На противагу імпресіонізму та як закономірна реакція на глобалізацію, засилля утилітарності й засобів масової інформації з'явився новий вид живопису – поп-арт (популярне мистецтво), у французькій інтерпретації – «новий модерн», або «новий реалізм» (А. Ерро). Потрібно відзначити, що популярне мистецтво знову змістило акценти й повернуло предмету, речам повсякденного побуту першочергове значення.

На зміну поп-арту прийшов нео-поп, який іще більше став залежати від мінливих віянь сучасного світу. У 60-ті рр. виникає такий напрям сучасного мистецтва, як оп-арт (оптичне мистецтво). Його сутність полягає в ефектах світла й кольору, які утворюються за допомогою оптичних приладів. Оп-арт слугував удалому розвитку такого напряму сучасного живопису, як гіперреалізм (фотореалізм).

Гіперреалізм виник на початку 80-х у США й знайшов своє успішне продовження у французькому живописі. Завдання художника полягало в тому, щоб передати дійсність у миті, зробити її максимально життєвою і яскравою. Прихильником цього методу зображення у Франції вважали Бертрана Меніеля. Гіперреалізм називають квінтесенцією масової культури з її штампами, відсутністю почуття міри, витісненням великої європейської культури з її духовними цінностями – цивілізацією, гуманістичних ідеалів – прагматизмом, матеріалізмом і технократією сучасної доби.

Французький живопис кінця XX ст. – бурхливий, стрімкий та різноманітний, як і саме життя. Він відображає нестандартні ідеї художників, їхній унікальний світогляд та світовідчуття; характеризується словосполученням «необмежна творчість». Роботи сучасників (Френсіса Неллі, Роже Сюро, Ерве Луальє, Магалі Лютфала) сповнені життя, оптимізму, яскравих фарб; вони глибоко філософські й виключно позитивні.

Важливо вказати, що, попри велике різноманіття новітніх художніх напрямів, течій живопису, протягом усього XX ст. жило та розвивалося мистецтво, яке не поривало з реалістичним баченням світу, змушувало думати про долю людства, продовжуючи кращі академічні традиції. Французький мистецький реалізм XX ст. простежуємо, наприклад, у ліричних пейзажах Моріса Утрільо, Альбера Марке.

Отже, французький живопис минулого століття – це, з одного боку, певна відмова від узвичаєних, загальних традицій та постійний пошук таких форм самовираження художника, які б могли відобразити духовний світ епохи в цілому, а надто емоційний стан кожної людини; а з другого – це збереження й удосконалення

принципів класичного, реалістичного зображення дійсності з головним героєм в ідейному фокусі – пересічною людиною.

Аналогічні процеси відбувались і в розвитку синтаксичних зв'язків французької мови. Когезія як різновид синтаксичного зв'язку елементів у межах синтаксичної структури зорієнтована на традицію, логічність, точність, синтагматичну сполучуваність синтаксичних структур; сепаратизація – навпаки, на новизну, актуалізацію окремих деталей, розчленованість, спрощеність, скороченість структур. Спільний суб'єкт змалювання (людина, індивід, соціум), подібність структур, антиномія «динаміка – статика» стверджують тісний зв'язок мови (синтаксичних зв'язків) й живопису в загальнокультурній парадигмі французького суспільства XX ст.

1.2.4. Невіддільність розвитку музичних традицій від розвитку мови

XX ст. в музичному житті Франції відзначилось активізацією пошуку нових стилів і нових прийомів музичної інтерпретації. Французькі композитори повністю переглянули свої музичні традиційні та академічні основи, інтегруючи в музиці новітні науково-технічні досягнення, інновації європейських композиторів.

Французька класична музика розвивалась у загальному руслі європейської й світової культури. Як і в живописі, у музиці започатковано імпресіонізм – напрям, що мав на меті передати всі тонкощі та складнощі відчуттів за допомогою елегантності, вишуканості звучання. Композитори-імпресіоністи ідейно були дуже близькі до літературного символізму, досліджували сфери невідомого, таємничого, створювали свій «ідеальний світ».

Основоположником французького музичного імпресіонізму вважають композитора й диригента Клода Дебюсі. У його творчості на першому плані – гармонія; важлива роль належала мальовничості, виразності звучання мелодії, яка відображала різноманітні відтінки почуттів і вражень. У гармонії для композитора важливим насамперед був колористичний ефект, що досягався завдяки ладовій

свободі, використанню сміливих паралелізмів, нанизуванню заборонених яскравих співзвучностей, перевазі чистих, акварельних звукових фарб.

К. Дебюсі написав твори високої художньої цінності, що вирізнялися безмежною мінливістю звукових образів. Новаторство композитора здійснило великий вплив на подальший розвиток усієї світової музики XX ст.

Під впливом естетики імпресіонізму перебував ще один дуже відомий французький композитор епохи – Моріс Равель. У його творчості переплелися різні естетико-стилістичні тенденції – класичні, романтичні, імпресіоністські, із часом – неокласичні.

Велика свобода в передачі музичної думки гармонійно поєднувалася з вірністю класичним формам. Використовуючи прийоми політональності, поліритмії, елементи джазу, М. Равель проклав шляхи новим стилістичним течіям у музиці XX ст. [328, с. 394].

Паралельно продовжували свій розвиток музичні академічні традиції К. Сен-Санса, С. Франка. Охоронцем цих традицій був Г. Форе. Він писав вокальні (романси), фортепіанні, камерно-інструментальні твори, що відзначались особливим ліризмом, щирістю, мелодійністю та задушевністю.

Перша світова війна спричинила докорінні зміни в поглядах людей на життя, у смаках, у ставленні до мистецтва. Через усю музичну творчість цього часу проходила тема великих змін, які повинні зруйнувати старий, несправедливий соціальний устрій.

Композитори активно експериментували у своїх творах і відкривали нові грані й можливості музичної мови, образів, фігур. Новий зміст потребував нових музичних форм утілення, а тому логічною була поява таких модерністських стилів, як експресіонізм, авангардизм, джаз та ін.

Представники експресіонізму віддзеркалювали у своїх творах складні, важкі світовідчуття людства, його біль і страждання, відчай та страх самотності. Через трагічний дух музики, глибокі переживання, емоційність музичний експресіонізм волів відродити релігійні, моральні ідеали, що були втрачені більшістю сучасників.

Основою нового методу написання музики стала додекафонна система, яка протиставлялася традиційній європейській системі ладів і тональностей. У мистецьких колах з'явилося поняття «атональної музики». Сутність її полягала в тому, що акордові співзвуччя (гармонії) зв'язувалися між собою довільно, без дотримання суворих правил.

Експресіоністські музичні тенденції продовжили розвивати композитори-модерністи (авангардисти), які проголосили своїм творчим кредо повну свободу вираження. Музиканти, ігноруючи точні звукові зв'язки, розробляли новаторську музичну мову, часто недоступну, складну для сприйняття.

Спробу втілити в музиці світ несвідомого, нереального за допомогою нових прийомів здійснили композитори-сюрреалісти. Вони вбачали в музиці стихійний вибух емоцій, можливість зобразити свій мінливий внутрішній стан.

На противагу їхній творчості з'явився стиль музичного конструювання. У середовищі молодих діячів культури виник протест проти буржуазної моралі, проти всіх музичних авторитетів, за естетику урбанізму, за мистецтво «сьогоднішнього дня».

Цей напрям у французькому музичному мистецтві уособлювали Л. Дюррей, Ж. Мійо, Ф. Пуленк з Е. Саті на чолі, які повністю заперечували емоційність у музиці. У результаті народилися незвичні мелодії, які відтворювали вуличний шум машин, автомобільні сигнали, стукіт друкарської машинки й т. ін.

Постановку балету Е. Саті «Парад» (1917 р., сценарист Ж. Кокто, художник П. Пікассо) супроводжував публічний скандал, спровокований як екстравагантною музикою, так і неординарною постановою та кубофутуристичними принципами сценічного оформлення.

Проте композиторська молодь вітала й підтримувала такі художні ідеї. Е. Саті та Ж. Кокто організували творчу спілку, відому в історії як «Шістка». Її учасники дотримувалися спільних ідейно-естетичних поглядів, прагнули новизни й простоти водночас, любили французьку культуру й американський джаз.

У 20–30-ті роки прискорилося формування національних музичних шкіл.

Справжнім музичним відкриттям XX ст. став джаз, який представляв нову естетику, новий образ світосприйняття, «діалог» різних художніх культур, органічне злиття європейських, африканських й американських традицій. Джаз – це, передусім, імпровізація, мистецтво гри, комунікації, різностороннього спілкування мовою музики. Його сутність полягала не в результаті, а в процесі творення.

Говорячи про джазову імпровізацію, можна провести аналогію із живою, розмовною мовою. Джазова музика – це своєрідне музичне мовлення, яке також має свій «словник», свої правила використання тих чи тих мотивів, інтонацій, способів та прийомів їхнього поєднання. Однак найважливіше призначення джазової музики, її найбільша заслуга полягали в тому, що це – засіб, мова живого спілкування людей.

Франція XX ст., як ніколи, відчувала потребу в нових формах спілкування, у новій «комунікативній» музиці, і власне джаз ідеально відповідав таким прагненням. Найвідомішим представником цього музичного напряму у Франції став Стефан Граппеллі.

Вагомий внесок у камерно-вокальні жанри та оперне мистецтво Франції зробив композитор із особливим мелодійним даром – Ф. Пуленк. Усім його творам властиві виключно французька легкість і шарм. У роки німецької окупації цей прогресивний митець писав патріотичні кантати та твори гуманістичного спрямування.

Потрібно відзначити, що в 30–40-ві рр. в музичному мистецтві Франції паралельно з модерністськими тенденціями розвивалося реалістичне мистецтво, ідейно наближене до демократичного антифашистського Народного фронту. До нього приєдналася більшість учасників «Шістки», які своєю музикою відгукнулися на гострі проблеми сучасності.

У 1935 р. виникло творче об'єднання «Молода Франція». Композитори цієї групи вбачали своє завдання у створенні живої музики, яка пронизана гуманізмом, ідеєю відродження національних традицій. Для їхнього стилю характерний особливий інтерес до душевного стану людини. Вони намагалися «розбудити в людині музику» й «виражати в музиці людину»; уважали себе провісниками нового гуманізму.

Під час німецької окупації в роки Другої світової війни (1939–1945 рр.) музичне життя Франції було частково паралізоване; передові музиканти писали твори, які відобразили всі жахіття війни, героїчний дух народу, сподівання на визволення. По завершенні війни розпочалося відродження музичної культури, активна творча діяльність композиторів.

Як і в живописі, усередині XX ст. успішно розвивалася популярна музика, що зумовлено широким доступом до творів культури, впливом засобів масової інформації, реклами тощо. Однак потрібно відзначити, що французька поп-музика йшла дещо іншим шляхом, аніж англомовна.

Для ритму французької пісні завжди важливо було слідувати ритму мови, це проявилось у жанрі «шансону». У ньому все мало значення: і слова, і музика. У цьому жанрі надзвичайної популярності досягли Едіт Піаф, Шарль Азнавур. Багато шансоньє самі писали вірші до пісень, як-от: Жорж Брассенс, Жак Брель, Жільбер Беко, кіноактори Бурвіль та Ів Монтан.

У багатьох регіонах Франції відроджувалася народна музика, що засвідчувало музичну тенденцію до збереження традицій і національної самобутності. Зазвичай, фольк-групи виконували композиції початку епохи, використовуючи фортепіано й акордеон.

Друга половина XX ст. у Франції позначилася поширенням естрадної музики (Мірей Матьє, Даліда, Джо Дассен, Патрісія Каас, Мілен Фармер, Лара Фабіан, Лемаршаль Грегорі та ін.).

Особливий внесок у розвиток музичного мистецтва зробив Жан-Мішель Жарр зі своїми групами, які працювали в стилі електронної музики. На початках у французькій електронній музиці центральну роль відігравали синтезатор, а також естетика наукової фантастики й космосу.

У 90-ті роки електронна музика отримала своє продовження в нових жанрах, наприклад нью-ейдж, хаус і т. ін. У музиці (як і в інших видах мистецтва кінця епохи) спостерігалося зміщення акцентів у бік музичної форми твору, ефектного видовища самої музичної композиції, від її змістового наповнення.

На французькій сцені гідно представляли такі сучасні музичні жанри, як рок, пост-панк, реп, хіп-хоп. Композитори виступали за розумне оновлення музики, закликаючи поєднувати найновіші засоби музичної виразності з національними традиціями.

Отже, аналіз засвідчив, що ХХ ст. перед композиторами розширило та поглибило художні завдання, відкрило перспективи пошуку нових, оригінальних творчих рішень.

Французькі композитори цієї епохи, постійно оновлюючи засоби та способи музичного вираження, розвивали музичне національне мистецтво. У музичній картині Франції розглянутого вище періоду простежено процес взаємодії, взаємовпливу новітніх жанрів, стилів музики й академічних, класичних традицій.

Проводячи аналогію між розвитком музичного мистецтва й тенденціями розвитку мови, синтаксичними зв'язками, відзначаємо структурну подібність, схожість.

Когезія розвивала структури традиційного, класичного синтаксису була спрямована на логіку та гармонію, на зразок класичних музичних творів; сепаратизація – на скорочення, розчленування синтаксичних структур, уведення в художній текст елементів розмовного мовлення, оновлення синтаксичної будови мови в цілому, на кшталт атональної музики, імпровізації, джазу.

Мова й музика вели наскрізний діалог між собою і кожна своїми засобами формували суспільну комунікацію, віддзеркалюючи загальнокультурні тенденції минулого століття та мовно-культурну картину французького народу.

1.2.5. Театр, кіно й мова: взаємодія та взаємовплив

Театральне мистецтво в період між двома світовими війнами пережило період розквіту. Реалістична тенденція розвитку театру, що асоціюється, передусім, з ім'ям російського театрального режисера К. Станіславського, отримала своє визнання в багатьох країнах світу, у тому числі й у Франції. Прихильником та абсолютним адептом

ідей К. Станіславського був французький актор, режисер, керівник театру, театральний і кінокритик Андре Антуан (1858–1943).

А. Антуан розвинув теорію «четвертої стіни», згідно з якою на сцені повинні бути лише значущі, найнеобхідніші декорації, які можуть змусити глядача забути, що це артефакт. Театральні декорації, аксесуари – це четверта стіна, через яку глядач пізнає персонажів п'єси, занурюється в реальний світ драматичних героїв, відчуває глибину постанови. А. Антуана вважають творцем сучасної театральної системи, великим новатором та реформатором.

Зберігаючи академічні, класичні драматургічні традиції, початок XX ст. заразом відзначається розробленням сучасних, нестандартних форм театрального мистецтва, пов'язаних із відмовою від традиційного трактування авторського прочитання тексту, уведенням нових символічних персонажів, широким використанням своєрідних прийомів оформлення сцени.

У 1926 р. група театральних режисерів (Жак Копо, Луї Жеве, Шарль Дюллен, Гастон Баті та інші) об'єдналась у творчу спілку «Картель». Їхні зусилля спрямовані на те, щоб протистояти бездарності, низькопробності, вульгарності, рутині, застарілим прийомам гри.

Натомість митці запропонували театр високої ідеї й художньої правди, який заснований на першорядній драматургії – класичній і сучасній, на психологічній, філософській, поетичній осмисленості акторської гри, на створенні гармонії, тобто побудові спектаклю як єдиного цілісного організму, на пошуках новітніх театральних форм. Режисери «Картелю» відкрили французькому глядачу Г. Ібсена, А. Чехова, Б. Шоу.

Під час Другої світової війни на окупованій німцями території Франції майже всі театри були закриті або підлягали жорстокій цензурі. Проте ряд прогресивних режисерів, котрі уособлювали совість нації, знаходили в собі мужність навіть у таких важких умовах здійснювати постановки спектаклів антифашистського, патріотичного звучання. Серед таких вистав – «Мухи» Ж.-П. Сартра (режисер – Ш. Дюллен), «Антігона» Ж. Ануя (режисер – А. Барсак).

У післявоєнний період французький театр розвивався в руслі демократизації своєї структури. На театральних підмостках ставили філософські п'єси Ж.-П. Сартра, А. Камю, які намагалися представити публіці відчай, розчарування, гнів, проблему смерті новими засобами театрального мистецтва.

На початку 50-х рр. XX ст. у французькій драматургії виник незвичайний, своєрідний напрям театрального мистецтва – «новий театр», або «театр абсурду». П'єси Артюра Адамова, Ежена Йонеско, Жака Жене, Семюела Беккета виражали трагічне передчуття загибелі, прийдешньої катастрофи, людської незахищеності. Автори п'єс протиставляли своїх героїв суспільству в цілому.

Такий метод антитези індивідуального й суспільного драматурги запозичили з філософії екзистенціалізму, яка склала основу їхньої творчості. Письменники-абсурдисти та філософи-екзистенціалісти вважали, що люди безсилі й не можуть протистояти навколишньому середовищу, а суспільство, зі свого боку, не повинно впливати на життя людини. Винахідливо використовуючи різні мистецькі прийоми, нехтуючи драматургічними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями, діячі театру абсурду шокували глядачів і критиків своїми постановками. Підкреслений алогізм, ірраціоналізм у вчинках персонажів, мозаїчна композиція творів, гротеск стали стрижневими ознаками цього мистецтва.

У п'єсах театру абсурду поєдналися не лише елементи різних драматичних жанрів, але й елементи інших видів мистецтва, таких як пантоміма, цирк, спів, кіно тощо. Крізь очевидний абсурд письменники висвітлювали надважливі філософські проблеми: сутність людського буття, можливість людини протистояти злу й несправедливості, тоталітаризм, акомунікабельність сучасників, нівелювання особистості.

Безсумнівно, що театр абсурду – це знаменне явище театрального модернізму Франції другої половини XX ст. Саме цей художній напрям звернув увагу на абсурдність людського існування, розкріпачив театр, озброїв драматургію новітньою технікою, новітніми прийомами та засобами, вніс у літературу нові теми й нових героїв, зрештою – став класикою світової літератури.

У 60–70-ті роки під впливом драматургії Б. Брехта у Франції активно розвивався політичний театр, якому властива активна реакція публіки на все те, що відбувалося на сцені. Нова концепція Б. Брехта стверджувала, що театральна постановка – це сценічна (декорації, костюми, рухи, кольори, світло) та драматургічна творчість автора (текст п'єси). Якщо сценічні елементи можуть залишатися незмінними, то драматична творчість (власне постановка, репліки, гра акторів) – це завжди експеримент, спроба прочитання й представлення п'єси по-новому.

Розвиток популярного, масового мистецтва в театрі позначився появою легкого жанрового театру, зокрема мюзиклу. У 1964 р. Аріана Мнушкіна та Філіпп Леотар створили новий вид театралізованої вистави – «новий цирк», «Театр дю Солей». Театральні постановки, зроблені на основі циркового мистецтва, мали на меті усунути межу між акторами, драматургом і глядачами.

Спостерігаємо синтез різних видів мистецтва: театрального, циркового, музичного, живописного, декоративного та ін. – залучення до одного дійства виражальних засобів різних жанрів, що всебічно впливають на глядача.

Отже, французький театр XX ст., такий різноманітний у своїх проявах, розвивався в різних напрямах і наслідував загальні тенденції еволюції мистецтва цієї епохи в цілому. Збіжні процеси проходили й у сучасній французькій мові, зокрема динаміці синтаксичної когезії та сепаратизації.

Синтаксичну когезію, прямо чи опосередковано, можна співвіднести з театральним мистецтвом, яке прагнуло збереження академічних форм гри, удосконалення класичних драматургічних основ, сепаратизацію із розробкою нових, сучасних, нестандартних форм театрального дійства, новітніми темами, героями, алогізмом, ірраціоналізмом, монтажністю постановок, уведенням реплік розмовного мовлення тощо.

У нерозривній взаємодії та взаємовпливі театр і мова організовували різносторонню комунікацію із суспільством та впливали на індивідуальні мовленнєві компетенції окремої людини. Тісний зв□язок театрального мистецтва й мови

пояснюється також їхньою спільною функціональною спрямованістю на людину, її внутрішній світ, свідомість та почуття.

Розглядаючи стрижневі факти художнього світу ХХ ст., неможливо оминути подію 28 грудня 1895 р., яка повністю змінила бачення й сприйняття світу людьми – народження нового виду мистецтва – кіно. Ця дата відкрила нову епоху в культурі. Винахід кінематографа відкрив перед людиною нові перспективи розвитку, нові горизонти, уможливив глибше пізнання Всесвіту в усій його різноманітності та багатогранності, розширив владу людини над простором і часом.

Кіно – це водночас і мистецтво, і технічний винахід, і мова, і культура народу в цілому. Історія французького кіномистецтва – це шалений успіх та біль утрат, нові сміливі напрями розвитку й періоди творчої депресії й, безсумнівно, незабутній, незрівнянний внесок у світовий кінематограф.

Кіно досить швидко вийшло за межі документальних фільмів, хроніки та стало найпопулярнішим видом мистецтва. На початку ХХ ст. кіномистецтво (як і живопис, музика, театр) освоювало експресіоністський стиль, зверталося до ірраціональних сюжетів, містики, показу духовної сфери життя людей, розроблялася також і соціальна проблематика. З’явилися перші ігрові фільми, типовими жанрами яких стали мелодрами та кінокомедії. Виникли комбінована, трюкова, панорамна зйомки, зйомка крупним планом, що значно розширило творчі можливості кіно.

У Франції початку століття успішно розвивався комедійний жанр кіно. Андре Дід і Макс Ліндер, використовуючи досвід пантоміми, французький гумор, фантазію, безпосередність гри, стали улюбленцями публіки й здобули світову славу.

У 20–30-ті рр. французьке кіномистецтво охопили модерністські (авангардні) художні напрями (абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм тощо). Адепти кіноавангарду стали бунтівниками, виступаючи проти сюжету в літературі, мелодії – у музиці, принципу відображення навколишнього світу – у живописі; вони проголосили себе поборниками старих традицій та урочисто заявили про народження «нового мистецтва». Режисери намагались експериментувати щодо форми, нерідко ігноруючи зміст, зводячи виражальні засоби до абсолюту.

Один із французьких режисерів, відомий кінокритик цього періоду Луї Деллюк боровся за художню реформу французького кіномистецтва; у своїх аналітичних статтях він критикував твори режисерів-традиціоналістів. Л. Деллюк представляв новий напрям у французькому кіно – імпресіонізм. Він умів передати глибокі переживання своїх героїв, створити рухому атмосферу, глибоко відчуваючи природу кіноімпресіонізму.

Першим фільмом дадаїстичного напряму вважають «Механічний балет» Фернана Леже. Будучи видатним художником-кубістом, Ф. Леже ніби оживляв свої мальовничі композиції, розглядаючи з різних ракурсів світ машин і механізмів, які було знято в русі. Зрозуміти «Механічний балет» та інші модерністські фільми цього часу (наприклад «Антракт» режисера Р. Клера) можливо лише в контексті тодішніх мистецьких течій. Обидва вищезгадані фільми виражали ідеї дадаїзму, який сформувався в роки війни у Швейцарії Трістаном Тцара, французьким поетом румунського походження.

Серед прихильників дадаїзму були А. Бретон (у подальшому творець сюрреалізму), поет Л. Арагон, художник Ф. Піккабія. Вони виступали проти всіх і всього, не визнавали ніяких авторитетів, висміювали традиції й логіку, сповідували філософію абсурду та заперечення.

Дадаїзм поступився місцем сюрреалізму. Американський фотограф Манн Рей у співпраці з поетом-сюрреалістом Робером Десносом створили цілу серію сюрреалістичних фільмів. Кіно переконливіше порівняно з іншими видами мистецтва стирало межі між мрією й реальністю, вивільняло від необхідності логічного виправдання вчинків. Темний зал для перегляду фільмів, ірреальна обстановка сприйняття кіно глядачами уможливлювали проведення сюрреалістичних експериментів у кіномистецтві.

Усі модерністські кіношколи, починаючи з імпресіоністів і закінчуючи сюрреалістами, мали спільну рису: фільми, створені ними, призначалися не для широкої публіки, не для пересічного глядача, а для вузького кола знавців нового мистецтва.

У 1928 р. у Франції з'явилося звукове кіно. Багато творчих кіноособистостей розцінювали появу звуку як катастрофу. Вони вважали, що на екрані знову відродяться театральні традиції, а закони кінематографічної виразності, над відкриттям яких так довго трудилися Л. Деллюк і його послідовники, будуть зневажені, знехтувані.

Ось чому перехід до звукового кіно дуже чуттєво відобразився на режисерах-модерністах, які не володіли необхідними художніми засобами для подальших експериментів у галузі постанови звукових фільмів. Більшість із них припинили свою творчу діяльність, поступаючись місцем новаторам, пошукувачам.

Заради справедливості потрібно сказати: попри те, що саме Франція є батьківщиною кіно, сучасний образ французького кінематографа сформувався вже після Другої світової війни. У цей період відбулося певне переосмислення сутності, цінності людського життя та важливе звернення кінематографа до гуманістичних ідей. Поряд з екранізацією французької класики успішно розвивалося новаторське кіномистецтво (А. Рене).

Пік «нової хвилі» популярності французького кінематографа припав на 50–60-ті рр. За короткий термін близько 150 нових французьких режисерів зняли свої фільми та зайняли передові місця в кіноіндустрії. Не можна не згадати Жан-Люка Годара, Франсуа Трюффо, Клода Лелюша, Клода Шаброля, Луї Маля, Жака Демі. Франція стала одним із центрів світового кіно, приваблюючи кращих кінематографістів з усього світу.

У 60–70-ті рр. французьке кіно збагатилося плеядою відомих акторів, серед яких Жанна Моро, Жан-Луї Трентіньян, Жан-Поль Бельмондо, Жерар Депардьє, Катрін Деньов, Ален Делон, Анні Жирардо, П'єр Рішар, М. Колюш.

Сучасне французьке кіно – це досить витончене мистецтво, у якому психологія й драматизм сюжету гармонійно поєднувалися з певною пікантністю та художньою красою зйомок.

Сучасне французьке кіно – це полілог художніх стилів і жанрів, симбіоз технічних можливостей, музики, кольору, гри акторів, спеціальних ефектів та ін.

Французьке кіномистецтво XX ст. пройшло не один виток свого розвитку й відчуло на собі певною мірою вплив усіх художніх течій і напрямів; кінематограф назавжди залишиться «дивом XX ст.».

Кіно та мова перебували в постійному взаємозв'язку й взаємодії. Вони здійснили справжній переворот у свідомості, світогляді та світовідчутті сучасника. Кіно й мова уможливили по-новому відчувати реальність, сприймати просторові та часові площини, експериментувати з формою, структурою, мовою, впливати на внутрішній світ (ментальний, духовний, емоціональний) людини, її мовлення тощо.

1.2.6. Спільність структур у мові, архітектурі, скульптурі

Не залишився осторонь єдиних загальнокультурних процесів і такий прагматичний вид мистецтва, як архітектура. Незважаючи на те, що архітектурний витвір повинен бути, передусім, функціональним (у цьому його відмінність від усіх інших видів мистецтва), його естетичний складник цілком відповідав духові часу. Власне функціональний аспект – це те, що найбільше поєднує архітектуру та мову художньої літератури.

Зміни в архітектурі, як і в мові, не можуть відбуватися настільки швидко й радикально, як, наприклад, у музиці або живописі. Твори художньої літератури та архітектури, перебуваючи в центрі авангардних, модерністських тенденцій, продовжували виконувати свої визначальні функції: мова, як засіб комунікації – формувати й виражати думки; архітектура – проектувати споруди для експлуатації.

На початку XX ст. у французькій архітектурі розвивався раціоналізм, який відзначався боротьбою з еклектикою та надмірним декором. Однак вплив модерністських тенденцій був настільки вагомим, що паралельно відроджувалася пафосна «модернізована» еклектика, яка найяскравіше виявилась у декоративному оформленні зовнішнього вигляду окремих паризьких фасадів й інтер'єрів, як-от павільйони Всесвітньої виставки, Великий палац (архітектори – Г. Деглан, А. Тома, А. Луве).

Подальший розвиток раціоналістичних ідей у французькій архітектурі пов'язаний із використанням у будівництві винайденого у Франції нового будівельного матеріалу – залізобетону.

Визначна роль в його упровадженні в сучасну архітектуру не лише як конструктивного елемента, але і як матеріалу, що мав неабиякі художні можливості, належить Огюсту Перре (1874–1954), чия архітектурна естетика ґрунтувалася на принципах статики, монолітності, прямолінійності конструкції. О. Перре намагався поєднати у своїй творчості нову функціонально-конструктивну основу споруди з прийомами архітектурно-художньої композиції, які властиві класиці.

Насправді Франція цього періоду стала одним із центрів, де формувалися творчі принципи західноєвропейської архітектури. У 20–30-х рр. утіленням таких новаторських ідей став конструктивізм (функціоналізм), який намагався максимально зблизити культуру й інженерну творчість.

Найяскравіший представник конструктивізму та найвпливовіша фігура в архітектурному мистецтві першої половини XX ст. – Ш.-Е. Ж.- Ґ. Ле Корбюзьє (1887–1965). Новатор Ле Корбюзьє ставив метою вивільнення мислення архітекторів із полону традиційних уявлень та догм. У 20-ті рр. він створив низку сучасних за задумом і блискучих за формою проектів. У його архітектурних планах, теоретичних напрацюваннях містилися не лише сміливі функціонально-технічні пропозиції й формально-естетичні пошуки, але й спроби вийти за вузькі межі дійсності.

На відміну від інших архітекторів того часу, теоретичні погляди та творче кредо Ле Корбюзьє являли собою єдину творчу платформу, яка містила в собі проблеми міста в цілому й конкретного житлового комплексу зокрема. Пошуки нової художньої форми, намагання по-новому підійти до проблеми архітектурної організації простору складали ідеологію майстра. Художній талант Ле Корбюзьє уможлив створення визначних пам'яток сучасної архітектури, значення яких часто перевершує їх конкретне функціональне призначення.

У 1922 р. створено проект «Міста майбутнього» на 3 млн жителів, у якому відсутній традиційний поділ на центральну частину й околиці міста. Ідея полягала в тому, що істинну красу спроможний створити лише геній людини, який організовує простір більш раціонально й естетично, ніж природа.

Кінець 30-х рр. в архітектурі Франції позначився перевагою неокласики та навіть відвертого консерватизму. Песимізм у ставленні до технологічності світу знайшов своє вираження в стилі «модерн».

Індустрія широко використовувала популярність цього стилю, застосовуючи створені ним орнаменти, елементи декору в предметах широкого вжитку. Це забезпечило модерну довготриваліть існування, хоча й призвело до творчої деградації. В архітектурі цей стиль намагався відійти від узвичаєної симетрії та створити різноманітність, нестандартність форм.

Друга половина XX ст. у французькій архітектурі – це намагання встановити рівновагу між художньою традицією й новими технічними можливостями (використання скла та пластику). Архітектурна естетика відзначилася багатством й різноманітністю вираження (палац ЮНЕСКО в 1958 р. – М. Брюера, П. Л. Нерві, будинок ОРТФ у 1962 р. – А. Бернара та ін.).

Наприкінці століття в 70–80-х рр. реалізувалися великі проекти сучасних споруд, що втілювали дух нової архітектури. Кожен президент V-ї Республіки бажав уписати своє ім'я в архітектурний пейзаж столиці. Започаткував тенденцію Жорж Помпіду (роки правління – 1969–1974) з культурним центром у Бобурі (1977 р., архітектори – Р. Піано й Р. Роджерс). Цей архітектурний витвір зі сталі та скла, було виконано у стилі високих технологій. Його особлива відзнака – те, що всі комунікації, уключаючи ліфт, винесені назовні будівлі.

Валері Жискар д'Естен (роки правління – 1974–1981) ініціював реконструкцію старого вокзалу в місті Орсеї, який було побудовано у 1900 р. для Всесвітньої виставки, у великий художній музей, де представлено всі види сучасного мистецтва (1986 р., архітектори – Р. Бардон, П. Кольбок, Гає Ауленті та ін.). За його

президентства розпочато будівництво Інституту арабської культури, який вражав своєю монументальністю й самобутністю.

За Жака Ширака (президент республіки в 1995 р.) архітектурний Париж збагатився Палацом у Берсі (1983 р., архітектори – М. Андро та П. Пара). Палац мав форму грандіозної піраміди висотою 36 м, яка займала площу більше двох гектарів. Тут можна було розмістити від 12 000 до 16 000 тис. глядачів. Принциповою оригінальністю споруди було те, що будь-які декорації, необхідне спорядження, обладнання могли бути швидко, мобільно адаптовані, прилаштовані згідно з потребами спектаклю, концерту, всякого сучасного видовища.

Ці традиції продовжили представники молодого покоління архітекторів, які увійшли в історію французької архітектури Аркою Дефанс (1988 р.), Оперним театром на площі Бастилії (14 липня 1989 р.), Міністерством фінансів у Берсі (1988 р.), Пірамідами Лувра (1988–1992 рр.) та іншими епохальними пам'ятками архітектурного мистецтва.

Відомий архітектор і теоретик у цій сфері Юхані Палласмаа констатував, що в багатьох архітектурних проектах епохи відображено чіткий перехід від класичного Евклідового підходу до естетичних законів хаосу й випадковості. У мові архітектури, зазначав він, відбувся «атомний вибух» [223, с. 95].

Прямокутний лад був замінений безладом, косими кутами, що накладались один на одного осями координат. Навмисне безладдя, незавершеність, недосконалість замінили замкнену, завершену, досконалу форму. Своєрідною рисою сучасної архітектури стала можливість поєднання логічних та алогічних, структурних і неструктурних, функціональних та нефункціональних елементів [Там само, с. 102].

Простеживши тісний зв'язок між сучасною архітектурою й іншими видами мистецтва, він зазначав, що основними методами стали розчленованість, колажність чужорідних елементів, фрагментарність. Ю. Палласмаа пов'язував такі художні вияви з «мозаїкою нової інформаційної реальності та потоком свідомості» [Там само, с. 102].

Поряд із новітніми тенденціями розвитку архітектури, скульптури такі французькі майстри, яскраві творчі особистості, як О. Роден, А. Майоль, А. Бурдель, Ш. Деспіо, залишалися вірними реалістичним традиціям. Їх поєднувало спільне художнє розуміння форми, дотримання суворих законів пластичного мистецтва.

О. Родена вважали скульптором усіх часів за досконалість форм, пропорцій, реалізм відтворення. Його твори «Мислитель», «Поцілунок», «Рука піаніста», «Буржуазія міста Кале» є всесвітньо відомими скульптурними шедеврами. Творчість А. Майоля – це монументальність форми, цілісність, виразність силуету, кожної деталі, відсутність будь-яких деформацій.

Роботи А. Бурделя вирізняються динамікою, експресією, енергією, що не виключає жодним чином чіткої конструктивності та ясної архітектоніки. Як скульптор Ш. Деспіо завжди працював із натури, намагаючись віднайти й передати такі невловимі риси моделей, які роблять їх неповторними та винятковими.

У скульптурі другої половини XX ст. визначальну роль відіграв матеріал, він і диктував креативні ідеї, напрями, мотиви творчості. Скульптори шукали новітні форми передачі динамізму, ритму конструкції, застосовували технічні засоби (наприклад використовували мотори), захоплювалися монументальністю.

Відомий французький скульптор епохи Б. Сезар (1921–1998) як творчий матеріал використовував різні метали, у тому числі й дорогоцінні, тканину, папір, побутові речі. Відомий своїм «Вказівним пальцем», він продовжив традиції кубіста та сюрреаліста П. Пікассо, акцентуючи увагу на ізольованих, окремих деталях, виокремлюючи частину з цілого, укладаючи свою філософію в бачення сучасного світу.

Отже, розвиток архітектури й скульптури відбувався за кількома паралельними напрямами: раціоналістичним і конструктивно-функціональним, модерністським та реалістичним. Взаємодіючи між собою, взаємодоповнюючи один одного, вони формували цілісну картину культури країни.

Історія мистецтва архітектури й скульптури XX ст., як і мови та культури Франції, позначилася різноманітністю, суперечливістю, протестом проти академізму,

намаганнями модифікувати й трансформувати традиції, віднайти нові форми, структури вираження та водночас зберегти старі ідеали.

1.2.7. Органічна взаємозалежність мовних та літературних процесів

Нові віяння у сфері духовного життя, науки, французького мистецтва XX ст. не оминули й художню літературу. Унаслідок соціальних, технічних змін відбулася переоцінка естетичних цінностей, художнє мислення стало глибшим, з'явилися нові можливості зображення дійсності. Ускладнення самого життя та власні закони розвитку культури вели до появи нових художніх напрямів, течій, шкіл. У цілому французька література XX ст. розвивалась у руслі таких основних напрямів, як реалізм, модернізм та постмодернізм.

У Франції кінця XIX ст. – початку XX ст. зародився новий літературний (як і в інших видах мистецтва) напрям – модернізм. Письменники-модерністи проголосили своїм кредом суб'єктивізм, інтуїцію, творче прозріння. Вони виступали проти норм і традицій, відмовлялися від класичного художнього досвіду, намагалися відійти від звичних сюжетних ліній, зобразити дійсність через підсвідоме, прагнули новаторства за будь-яку ціну.

Як заперечення розуму й логіки, у їхній творчості проявилися риси фрагментарності та безсистемності, руйнувалися класичні синтаксичні структури, порушувалася граматична впорядкованість, з'явилися колажність і розчленованість (порівняйте: ірраціоналізм – у світоглядних поглядах; нелінійний, відкритий характер наукових систем; кубізм, ташизм, дрипінг – у живописі; джаз, атональність, дисонанс – у музиці; нестандартні форми гри, відкритий фінал п'єси, різновекторність дії – у театрі; монтажні принципи, фрагментарність, вільні маніпуляції з простором і часом, рух дії по колу або по спіралі – у кіно; порушення симетрії, архітектоніки, структурна незавершеність, дисгармонія – в архітектурі, скульптурі й т. ін.).

Із цього приводу слушна думка мистецтвознавця Н. Гур'янової, яка шукала те спільне, що об'єднувало художників і літераторів-авангардистів. Вона вважала, що

цим спільним є внутрішня свобода особистості й творчості, свобода від метафізичної раціональності, яка виражалась у створенні моделі, канона світу як закритої системи, завершеної структури.

Для митців цього часу властива естетична анархія – деконструкція археоснов, безкінечний процес оновлення й одночасного повернення до більш глибокої, недосяжної прасуті буття. Дослідниця, аналізуючи особливості перцепції простору та часу письменниками, провела паралель із тогочасними дослідженнями в природничих науках, коли був спростований закон сприйняття часу як поступального руху [98, с. 92–108].

Для лінгвіста, який шукає уподібнень, зіставлень, порівнянь між процесами, що відбувались у культурі й мові, значущою є теза Н. Гур'янової про дві особливості всього мистецтва XX ст.: по-перше, це незавершеність, фрагментарність, розчленованість, які дають безкінечну можливість домислювати, припускати, уявляти; по-друге, це явище дисонансу, дисгармонії, неправильності як прояву живого, наскрізного плину мистецтва й буття.

Письменництво початку XX ст. винаходило нові виражальні засоби, руйнувало канонічні тропи, фігури та стереотипи, розширювало діапазон жанрів, трансформувало композицію й структуру творів, удосконалювало стильові прийоми, розробляло новітні естетичні принципи, шукало сучасні форми графічного оформлення тексту тощо.

Знамените «бачити, відчувати, виражати» братів Гонкурів – ось завдання будь-якого митця (художника, композитора, архітектора, літератора, актора), котрий опановував нові можливості відтворення світу зовнішнього в безкінечних вібраціях, мінливості й світу внутрішнього, що оголював потік емоційності, свідомості та несвідомості.

Потрібно зазначити, що французький модернізм не був однорідною літературною течією – він представлений різноманітними напрямами, школами й угрупуваннями. Не вдаючись у відмінності їхніх програм та маніфестів, назвемо лише основні з них: кубізм, дадаїзм, унанімізм, сюрреалізм, експресіонізм,

екзистенціоналізм, абстракціонізм та інші, що пов'язані з різними концепціями ідеалізму. Французький модернізм представлений таким яскравими постатями, як Г. Аполлінер, Л. Арагон, А. Бретон, Р. Деснос (дадаїсти), П. Реверді, Т. Тцара, (сюрреалісти), М. Пруст (модерністський імпресіоніст), А. Жид, А. Камю, Ж.-П. Сартр (екзистенціалісти).

Мовознавець В. Руднєв зазначав, що в модерністському тексті панує стиль «потоку свідомості», який відтворює ментальне життя за допомогою поєднання асоціацій, прямолінійності, обірваності синтаксису, що імітує усне мовлення, внутрішній монолог. Антитрадиціоналізм, алогізм як принципи мистецтва цього періоду знаходять своє безпосереднє відображення в модерністській літературній прозі [СК XX века 1997, с. 237].

Художня література французьких модерністів відзначилася виразною синтаксичною специфікою. Власне в синтаксисі реалізувались основні принципи модернізму: створення індивідуальної картини світу, відображення винятково внутрішнього стану художника, його «я», котре стає центром художнього всесвіту, відмова від раціонального, алогізм, фрагментарність, дисгармонія тощо.

Розчленовані конструкції створюють розірваність тексту, його аритмію, дисонанс. Оскільки синтаксично зв'язані компоненти позиційно ставали дистанційованими, то тим самим вони ускладнювали сприйняття, робили неоднозначною суть висловлення. Будучи засобом вираження суб'єктивної модальності, сепаратизовані конструкції імітували спонтанність формування й вираження думки, асоціативність мислення [13, с. 98].

Розчленовані структури розмовного синтаксису в текстах письменників-модерністів мали на меті змоделювати позицію автора, котрий творив свій світ, у якому все спонтанно, безпосередньо; світ, який народжувався тут і зараз, на очах читача, глядача (як і картини імпресіоністів, кубістів чи то ташистів, музичний джаз, драматичні п'єси А. Жида, Ж.-П. Сартра, фільми Л. Деллюка, скульптури Б. Сезара й т. ін.).

У французькій літературі ХХ ст. паралельно розвивався реалізм, який зазнав багатоаспектних змін, по-різному проявляючи себе у вигляді філософсько-моралістичної прози (Ф. Моріак, Р. Роллан, А. Франс), психологічного роману (А. де Сент-Екзюпері), сімейної саги (Е. Базен, М. Дрюон, Ф. Еріа, А. Труайя) тощо.

У традиційному підході до відображення реальності в літературі ХХ ст. також відбулися певні злами. Реалізм допускав сміливі експерименти, використання нових художніх форм та прийомів із метою більш глибокого осягнення дійсності. Це відзначилось у намаганнях до узагальнення образу, зникненні деталізації, у спрощенні або перебільшенні окремих деталей, зміщенні центру уваги автора в бік внутрішнього стану героя, акцентуванні на індивідуальному баченні художника.

У літературі другої половини ХХ ст., як і в музиці, живописі та інших видах мистецтва, настає епоха постмодернізму. Наскільки талант композитора виявляється в здатності чути звуки від їх механічного творення з інструментів, художника – бачити оригінальність кольору від удару пензлем по полотну (дрипінг), настільки й твори письменників-постмодерністів зберігають глибинні ланцюги асоціацій, що виникають лише в індивідуальному сприйнятті.

Оповідь постмодерністів – поліфонічна, композиція будується на монтажі спогадів та асоціацій, ускладнюється відчуття часу, мовлення насичене культурними символами. Фрагментарність і полістилістика – органічні риси постмодернізму. У межах постмодернізму сформувалися цікаві літературні течії й напрями, як-от «театр абсурду» або в іншій інтерпретації – «антидрама» (С. Беккет, Е. Йонеско, А. Адамов), «новий роман» чи «антироман» (М. Бютор, А. Роб-Ґріє, Н. Саррот, К. Сімон) та ін.

Можна стверджувати, що літературі ХХ ст. властиві стильова й жанрова різноманітність, заперечення та збереження художніх традицій, нестандартність літературних напрямів, що перебували в складних відношеннях, інтелектуалізація, вплив філософських ідей, тяжіння до психологічного аналізу, прагнення оновлення форм вираження. Тенденції розвитку новітньої французької літератури зумовлювали

тенденції розвитку мови, засвідчуючи тим самим їхній нерозривний зв'язок у загальнокультурній парадигмі.

1.2.8. Синтез усіх видів мистецтва й мови як вираження єдиного світоглядного поля

Зазвичай, під синтезом мистецтв розуміють поєднання, об'єднання різних видів мистецтва в межах одного художнього жанру. Очевидно, що такі видовищні види мистецтва, як театр, кіно, телебачення, цирк та ін., за своєю сутністю передбачають використання різноманітних художніх засобів із різних сфер мистецтва. У теорії мистецтвознавства синтез мистецтв – це природна єдність, взаємозв'язок різних видів мистецтва в межах цілісного художнього твору. Справжній синтез досягається тоді, коли елементи різних мистецтв гармонійно погоджені спільністю ідейного задуму, що створює передумови для стилістичної єдності.

Однак, окрім вищезгаданих видів мистецтва, де синтез відбувся органічно, усередині самих художніх жанрів, виокремлюється також синтез як використання різних за жанровими, стильовими ознаками видів мистецтва в одному художньому творі. Явище синтезу мистецтв вперше осмислено в працях філософів І. Канта, Г. Гегеля, Г. Є. Лессінга, Ф. Шлегеля, Ф. Шеллінга, Ф. Новаліса, В. Г. Вакенродера. У науці XX ст. до проблем синтезу зверталися філософи, мистецтвознавці, літературознавці (М. О. Бердяєв, І. Я. Франко, С. Нагорна, П. О. Флоренський, Д. С. Лихачов, О. Ф. Лосєв, В. В. Ванслов, Ю. Б. Борев, А. В. Гулига, М. С. Каган, Е. Й. Неізвєстний, В. Б. Шкловський, С. С. Аверинцев, Ю. М. Тинянов); ці питання залишаються в центрі уваги багатьох провідних сучасних літературознавців і критиків, зокрема українських (Н. Малашенко, І. І. Демченко, І. О. Денисюка, О. О. Рисака, Л. О. Кияновської, Н. В. Науменко та ін.).

Значною активізацією інтеграційних процесів у мистецтві позначені особливо переломні етапи в історії суспільства й художньої культури. XX ст. є чи не найяскравішим утіленням, виразником тенденції. Нагадаймо, що естетика XIX ст. цілком задовольнялася поділом мистецтва на просторові (архітектура, скульптура,

живопис) і часові (музика, література) форми. Наступна епоха поставила все це під сумнів.

У пошуках істини, способів вираження нової реальності, нового духу часу, намагаючись передати «оголену думку», ще на початку ХХ ст. Г. Аполлінер вигадував нові форми їх відображення, поєднуючи слово, малюнок, графіку. Прикладом цього слугували його каліграми (вірші-малюнки) і згодом повна відмова від пунктуації як засобу «примусового регулювання ритму вірша». Новатор Г. Аполлінер розробив нову поетику, яка синтезувала словесні й графічні образи, спонукала звучати текст. Графічне зображення, на його думку, повинно адекватно відповідати словесній динаміці поезії, тому що це не звичайна ілюстрація, доповнення до вірша, а його ідейно-художній центр.

Художники-модерністи використовували у своїй творчості реальні предмети, рекламу, фотографію, поліграфічні зображення й ін., узяті ними з навколишньої дійсності, та намагалися створити їх довільні комбінації, художні композиції. За допомогою таких артефактів митці шукали взаємозв'язки між речами, які, здавалося, зовсім не поєднуються. Такі новації покликані не просто вражати, але викликати певні асоціації, роздуми, переживання.

Інший приклад – сучасна опера, маніфест близькості театральної, музичної, вербальної, театральної, малярської мови. Засобами музики, живопису, гри, слова автори намагаються показати окрему подію як складову частину універсальної системи, побачити й виразити невидиме за допомогою внутрішнього, духовного зв'язку, впливу на всі органи чуття загалом.

Поняття «синтез мистецтв» можна тлумачити багатозначно. У вужчому розумінні, у прямому значенні, – це поєднання різних видів мистецтва в межах одного художнього твору, що унеможливлює віднесення артефакту до конкретного виду мистецтва.

У ширшому сенсі синтез мистецтв – це спільне художнє поле, світогляд, картина світу, культурна аура, які ґрунтуються на самоусвідомленні людини епохи. Відомий скульптор Е. Неізвєстний писав, що на часі – самоусвідомлення людини, яка,

незважаючи на безмежність і різноманітність інформації, а можливо, саме завдяки цьому, прагне всеєдності, спільності основ… Тяжіння до синтезу – це не вузькопрофесійна спроба підігнати різні види мистецтв до певної зовнішньої гармонії, а спільність мислення [207, с. 73].

Паралелі між різними видами мистецтв не самодостатні. Вони виходять за межі мистецтва загалом і простежуються в інших формах духовної культури, передусім науки. Найбільш послідовно паралель між мистецтвом та наукою обстоює С. П. Батракова у своїй монографії «Художник XX століття і мова його живопису» [28]. Усвідомлюючи неможливість прямого зв'язку між фактами точних наук і процесів, що відбуваються у сфері мистецтва, дослідниця намагається віднайти те спільне, що є в образній мові художника й у точній мові формул ученого. С. П. Батракова стверджує, що у XX ст. перед фізиком і ліриком світ постав дибки, дезорієнтованим та парадоксальним. Принцип відносності, який сформулював А. Ейнштейн, було самостійно «відкрито» художниками XX ст., які зображали дійсність у динамічній зміні точок зору, у мінливому й викривленому просторі та часі [Там само, с. 58].

Ще один аргумент на користь існування спільного світоглядного поля між мистецтвом і наукою – приклад із фізики у монографії С. П. Батракової про електромагнітне випромінювання, яке водночас є потоком і частинок, і хвиль, місцезнаходження й швидкість яких неможливо знати напевне, що привело до відкриття принципу невизначеності та взаємодоповнювальної єдності [Там само, с. 163]. Це визначення нагадує відомий вислів С. Далі про самого себе: «Далі досі визначають то як хвилю, то як потік частинок» [99, с. 41].

Досить цілеспрямовано обґрунтовує думку про існування загальнокультурних парадигм, які охоплюють різні види мистецтва, сфери культури й науки професор, мистецтвознавець О. К. Якимович. Він стверджує, що парадигми культури, алгоритми епохи – спільні, вони виробляються в усіх видах і на всіх рівнях мистецтва та культури. Крім того, у своїх аргументах він звертається до наукових фактів. Наприклад, О. К. Якимович безпосередньо пов'язує відкриття в галузі

природничих наук початку XX ст. з інтуїціями Ш. Бодлера й Ф. Ніцше, П. Пікассо та С. Далі.

Що ж до синтезу різних видів мистецтва, то спостерігаємо, що в мову літератури проникли кіно, театр, живопис, музика як моделюючі принципи мовної організації літературного тексту. Таке тяжіння літератури до суміжних видів мистецтва пояснюється тим, що у XX ст. предметом літературно-художнього зображення стало саме мислення, яке за своєю природою є синтетичним. За допомогою образного мислення в усіх видах мистецтва віддзеркалюється ставлення до світу.

Крім того, мова й культура мають подібні структури. Структури мовлення, оповіді прямо співвідносяться з принципами кінематографічного, живописного, театрального, музичного мислення, що засвідчує тісний зв'язок між мовою та культурою [537, с. 44–46].

Отже, XX ст. окреслилося такою тенденцією, як синтез різних видів мистецтва й сфер культури, зумовлений спільністю алгоритмів епохи, парадигмами культури, наявністю загального «світоглядного поля».

У контексті нашої розвідки важливо вказати, що дослідники в царині лінгвокультурологічних досліджень, зазвичай, не враховують особливостей, тенденцій мовного розвитку. Проводячи паралелі між різними видами мистецтв у пошуках «глибинної сутності» загальнокультурних процесів, учені не завжди беруть до уваги (або роблять це побіжно) мовні факти, інновації художнього мовлення. Власне співвідношення конкретних синтаксичних явищ французької мови із культурними процесами в межах загальнокультурних парадигм епохи розкривається в наступних розділах.

1.3. Лінгвокультурологічний аспект розгляду когезії та сепаратизації

Єдині процеси в культурі, мистецтві давно досліджують філософи, культурологи, мистецтвознавці. Проблема наукової інтеграції різних сфер знань є актуальною і в галузі лінгвістики. Ми розглянули, яким чином сучасне мовознавство

пов'язує мову та культуру. Проведемо лінгвокультурологічний аналіз динаміки таких синтаксичних явищ, як сепаратизація й когезія в площині загальнокультурних процесів епохи; установимо взаємозумовленість, спільну спрямованість механізмів розвитку французької культури XX ст. та тенденцій розвитку мови, зокрема синтаксичних засобів зв'язку.

1.3.1. Поняття культурних парадигм

Відомо, що в культурі існує два протилежні начала – аполонівське (світле) і діонісійське (темне) (термін Ф. Ніцше), бінарні первинні та вторинні стилі (термін Д. С. Лихачова), антропоцентрична й біокосмічна (антицивілізаційна) парадигми (термін О. К. Якимовича). Як запевняє чеський культуролог Д. І. Чижевський, вони (парадигми) постійно змінюють одна одну за законом маятника [380, с. 3–16]. У цьому дослідженні ми послуговувалися термінологією О. К. Якимовича.

Вчений уважає: джерелом першої парадигми (антропоцентричної) став успадкований від епохи Ренесансу римський ідеал Homo Humanus, який утілював ідеї просвітництва й гуманізму [398, с. 121–125]. Утвердилося поняття Humanité, що позначало спільноту освічених та гуманних людей разом із системою просвітництва й гуманізму. В межах цього антропоцентричного комплексу сформувалася чітко структурована картина світу. У центрі й угорі системи цінностей перебувала цивілізована людина, яка керувалася Розумом та Мораллю й домінувала над зовнішніми силами хаосу, тваринними й ірраціональними імпульсами, містикою, магією.

Друга (альтернативна) парадигма (біокосмічна, антицивілізаційна) у вигляді культурних ідей пропонувала магічні практики, космічні енергії, безсистемність, фрагментарність, тілесність, естетику первісності й т. ін.

На основі теорії коливання маятника парадигм (стилів) Д. І. Чижевського вибудувано схему чергувань художніх напрямів у Європі. Відповідно до цього, починаючи з IV ст., європейське суспільство розвивалося за принципом двох протилежних направленостей. Одна з них була спрямована назовні, у світ, зміст

переважав над формою. Коли такий тип мистецтва вичерпував свої можливості, на зміну йому приходив протилежний – скерований у себе, усередину, форма мала перевагу над змістом. Потім цикл відновлювався.

У мові діють ті ж самі парадигми, що й у мистецтві та культурі. Відтак у мові перша парадигма ґрунтується на відповідності між реальністю, дійсністю й мисленням. Як і в мистецтві, у ній простежено логічно вибудувану систему, яка прагне найбільш адекватно продукувати думки. Угорі та в центрі цієї системи також міститься розум, тобто закономірності пізнання дійсності і їхнє відображення в мові.

У культурологічному аспекті перша парадигма визнає за найвищу цінність людину, її мораль, духовність, а в мові ці поняття співвідносяться з логікою, точністю, послідовністю у формуванні та висловленні думок, структуралізмом, стилістичною диференційованістю, ієрархічною організацією комунікативних одиниць, коли другорядне підпорядковується головному; мовною унормованістю та загальною гармонією.

Мова XX ст. отримала цю класичну парадигму в спадок від попередньої епохи. Мовні інновації, що виникали, цілком у неї вписувалися, тому що мали традиційний, звичний характер. Вони утворювались у мовленні не для того, щоб вражати, дивувати, оновлювати, а щоб позначати нові реалії, поняття, здійснювати уточнення змістових зв'язків.

Друга (біокосмічна, антицивілізаційна) парадигма в мові виражалася відмовою від звичних, традиційних граматичних зв'язків, послабленням синтаксичних зв'язків, порушенням граматичних правил, недотриманням інтонаційних меж речення, використанням синтаксично не зв'язаних структур, ненормативним уживанням лексики, пунктуації, широким використанням неповних речень, вставних і розчленованих конструкцій. Відбувалося своєрідне руйнування класичної гармонії на різних рівнях мовної структури.

У фокусі нашого розгляду – синтаксичні зв'язки сучасної французької мови – когезія та сепаратизація. Зробимо спробу провести паралелі, зіставити динаміку розвитку

означених синтаксичних явищ із розвитком інших культурних феноменів, що увібрали в себе мистецький дух епохи.

1.3.2. Когезія крізь призму лінгвокультурологічних розвідок

Стосовно когезії відомо, що вона втілює принципи класичного, ієрархічного (структурного, синтагматичного) синтаксису. Синтаксична синтагматика – це наскрізний різновид зв'язків у мовній системі, що визначає потенційну можливість та комбінаторну здатність сполучення одиниць синтаксичного рівня [261, с. 542]. Це конструктивний синтаксис, представлений розгалуженою системою засобів зв'язку, які перебувають в ієрархічній співвіднесеності, відповідає першій антропоцентричний парадигмі.

Оскільки когезія забезпечує структурно-граматичні види зв'язку речень у тексті, то можна з упевненістю стверджувати, що це категорія логічного плану, яка регулюється в синтагматичному розрізі та пов'язується з традиціями реалізму в літературі.

Естетика реалізму у французькій літературі XX ст. також відчула на собі зміни епохи, пережила світоглядні трансформації, відбулася переоцінка цінностей. Принципи реалізму орієнтувалися не лише на особисте, емоційне, а й, передусім, раціональне начало. В основі реалістичного погляду на світ – визнання об'єктивного існування зв'язку між людиною, природою та соціальним середовищем, відчуття закономірностей розвитку людини та суспільства, можливості всеохопного пізнання силою розуму.

Письменники реалістичного напряму намагалися максимально адекватно, правдиво відображати дійсність і свого героя в умовах цієї дійсності. Сюжети їхніх творів логічно, послідовно вибудувані, події взаємозумовлені відповідно до ситуації, соціальних законів, історичних закономірностей розвитку тощо.

Реалістичні тенденції в літературі XX ст. отримали новий виток свого розвитку; художнє мислення стало більш глибоким, раціональним, збагаченим культурними надбаннями. Успішно розвивалися соціальний роман (Р. Роллан, Г. Барбюс),

інтелектуальний роман (А. Франс), філософсько-моралістична проза (Ф. Моріак), сімейний та психологічний романи (М. Дрюон, А. де Сент-Екзюпері, А. Труайя, Е. Базен), реалістичний роман (Р. Мерль, Ф. Саган) й інші.

Мова реалістичної літератури XX ст., зберігаючи класичні, раціоналістичні традиції, оновлювалася в дусі часу. У художні тексти, не порушуючи загальної мовної структури, уводилися лексичні, синтаксичні елементи розмовного мовлення; сучасна реалістична проза стала більш демократичною.

У синтаксичній структурі, підтримуючи й розвиваючи традиції ієрархічного (структурного) типу синтаксису, саме когезія забезпечувала логічну сполучуваність усіх елементів у зв'язний текст. Синтаксична зв'язність відбувалася на структурному, граматичному, лексико-семантичному рівнях.

Укажемо, що на структурному рівні виокремилося три основні типи когезії:

1) когезія з ланцюжковим (послідовним, лінійним) зв'язком,

2) когезія з паралельним зв'язком,

3) когезія зі змішаним (комбінованим) видом зв'язку.

Серед граматичних засобів, що уможливлюють когезійний зв'язок висловлень, тексту на синтагматичному рівні, передусім, вирізняються сполучники (*et, mais, ou, que, si, comme, quand*), сполучні слова (*alors que, du moment que, si bien que, sans que, tantôt ... tantôt, plus ... que, non seulement ... mais*), лексеми, що вказують на часові (*d'abord, en premier lieu, jadis, récemment, puis, ensuite, maintenant, enfin, actuellement, aujourd'hui, à présent, à ce jour, quand, autrefois, lorsque, au moment, avant que, après que, dès que, jamais, toujours, encore*), просторові (*sur – sous, ici – là, devant – derrière, dessus – dessous, dedans – dehors, loin de – près de, au-dessus – au-dessous, en haut de – en bas de, à gauche – à droite, à côté de, au bord de, en face de, le long de, dans, parmi, entre, au milieu de, à travers, vers, par, autour de*), причинно-наслідкові (*à cause de, par peur de, sous prétexte de, grâce à, en effet, en raison de, comme, ainsi, alors, donc, aussi, c'est pourquoi, enfin*) та інші зв'язки. Ці мовні елементи вимагають обов'язкового продовження оповіді й тим самим слугують когезійному сполученню висловлень у межах надфразної єдності, текстові загалом.

Не останню роль серед граматичних способів забезпечення когезії відіграють слова-замінники, артиклі, займенники, детермінативи та ін. Окрім того, до важливих граматичних засобів синтаксичної когезії належать різні несамостійні елементи висловлення, еліптичні звороти, повтори, паралельні конструкції, сегментація тощо.

Серед лексико-семантичних засобів, що організовують когезійний зв'язок висловлень в ієрархічному (структурному) типі синтаксису сучасної французької мови, укажемо лише на:

1) уживання тематичної лексики;

2) використання засобів кореференції (повторної номінації).

Детальніше розглянемо їх у третьому розділі нашого дослідження.

Отже, когезійні синтаксичні зв'язки виступають проявом класичного (кодифікованого, синтагматичного, структурного) синтаксису сучасної французької мови. Когезія за допомогою своїх комбінаторних можливостей (структурних особливостей, граматичних, лексико-семантичних засобів) забезпечує логічність, послідовність викладу думок, чітку композицію синтаксичних структур, завершеність тексту загалом.

Це все ознаки першої (антропоцентричної) культурної парадигми. Синтаксична когезія перебуває у подальшому розвитку та укріплює свої сильні позиції в сучасному синтаксисі. Сучасна французька реалістична література якнайкраще зберегла в собі традиції розвитку ієрархічного синтаксису, а отже, когезійного зв'язку висловлень в тексті.

Аналіз когезії у площині лінгвокультурологічного розгляду вказує, насамперед, на значення загального світоглядного поля, спільної картини світу французького суспільства XX ст. На розвиток, зміцнення позицій синтаксичної когезії мали посутній вплив філософські раціоналістичні теорії, принципи структуралізму, коли будь-яке явище суспільного життя, культури, мови тощо трактувалося як цілісна структура, у якій усі елементи ієрархічно підпорядковані, відповідно сполучені й взаємоузалежнені.

Наприклад, такі ідеї перебували в основі теорії цивілізаційних фаз, структурної антропології К. Леві-Стросса [494], дискурсивних формацій М. Фуко [372]. На цьому ж підґрунті формувалися різні ідеології, які своїми технологіями передбачали прагматичне структурування суспільства, розв'язання його соціальних проблем, економічних вимог, духовних потреб і т. ін.

Зіставляючи тенденції розвитку французького живопису XX ст. та когезійні зв'язки в мовленнєвому синтаксисі, відразу вкажемо, що взаємозв'язки між літературою й живописом менш близькі, ніж, наприклад, між живописом та архітектурою, скульптурою.

Більшість сучасних французьких художників трималася дещо осторонь від літературних тенденцій і намагалася віднайти власні виключно малярські засоби вираження особистих емоцій, переживань, світогляду. Утім, культурологічна паралель очевидна за розгляду творчості представників «конкретного мистецтва» (Д. Сегонзак, М. Дюфрен), «нового реалізму» в особі А. Ерро, ліричних пейзажистів М. Утрільо, А. Марке тощо. Усі вони надавали вагомого значення композиції твору, її завершеності, цілісності, пропорціям, гармонії зображення.

Неможливо не згадати хоча б мініатюри братів Лімбургів, у яких з абсолютною точністю, геометричною правильністю та особливою витонченістю передавались ідеї, настрої, уподобання художників, що цілком відповідали першій антропоцентричній (цивілізаційній) культурній парадигмі. У портретному живописі, коли на полотнах художників класичного спрямування детально вимальовувались усі риси обличчя й, звісно ж, очі – дзеркало душі, наприклад на портретах А.-В. Бугро, О. Ренуара, Ф. Фламенго та ін.

Паралелі між синтаксичною когезією й французькою музикою XX ст. закладено в самій сутності, натурі французької музики, яка завжди виразна, інтелігентна, вишукана, елегантна, споріднена з літературою. Музичне мистецтво Франції, як ніяке інше, завжди перебувало під значним впливом національних літераторів, поетів, філософів. Усі культурно-історичні епохи відзначалися тісною творчою співпрацею, яка існувала між письменниками та музикантами.

Назвімо принаймні такі відомі тандеми, як Ж. Бізе – П. Меріме, С. Франк – Ш. Бодлер, Г. Форе – П. Верлен, Ф. Пуленк – Г. Аполлінер, П. С. Булез – С. Маларме, духовний зв'язок між якими збагатив художні надбання обох митців. Більше того, саме література заклала підвалини такого власне французького ліричного виду мистецтва, як речитатив (спів, декламація віршів, поетичних текстів під музику). Речитатив – це співзвучне, злагоджене поєднання слів і музики, вербального й музичного мистецтва.

Можна з упевненістю стверджувати, що гармонійне, правильне сполучення слів у висловленні, висловлень у тексті або звуків у музичному творі – це одна тенденція, одна культурна парадигма, єдина система мислення та відчуттів, лише засоби різні [305, с. 80].

Стосовно схожостей між тенденціями розвитку французького театрального мистецтва й синтаксичної когезії в літературі XX ст., то вони виявилися в удосконаленні, в укріпленні реалістичних, класичних основ обох видів мистецтва. Назвімо хоча б театральну систему А. Антуана, яка оберігала академічні традиції драматичної гри; творчу спілку «Картель», що сповідувала принципи гармонії, цілісності тексту та театральної постановки.

Аналогічні процеси спостерігалися й у французькому кіно, улюбленими художніми напрямами якого залишаються соціальний і поетичний реалізм. Кращі з фільмів цього напряму втілювали мистецькі традиції таких загальновизнаних класиків літератури, як В. Гюго, О. де Бальзак, Е. Золя та ін.

Отже, можна визнати, що когезійні зв'язки у літературній мові, раціоналістичні ідеї у філософії, принципи ієрархічності, сполучуваності, логічності, точності, конструктивізму, завершеності, цілісності й загальної гармонії кольорів, звуків, частин у цілому, слів, висловлень у тексті, складників у цілісній системі в різних видах мистецтва – це явища однієї культурної парадигми та загальної картини світу французького народу.

1.3.3. Сепаратизація як відображення культурних тенденцій XX ст.

Як ми з'ясували вище, сепаратизація належить до актуалізувального типу синтаксису, а актуалізувальному синтаксису властиві відносний аграматизм, порушення структури речення, розчленованість, невідповідність меж речення й висловлення, сегментація, аналітизм. Виокремлення актуалізувального синтаксису як унікального мовленнєвого явища ґрунтується на проблемі актуального членування. Його виникнення тісно пов'язано з впливом розмовного мовлення на художню літературу та, на думку Н. Д. Арутюнової, з ослабленням авторського начала в літературі модернізму [18, с. 138].

Нагадаємо, що модернізм як новий напрям у мистецтві сформувався в Європі на початку XX ст. Він характеризувався відмовою від визначальних принципів реалізму, від соціальної зумовленості художніх образів, від типізації, можливості об'єктивно й логічно відтворювати картину світу.

В естетиці модернізму домінували суб'єктивізм та інтуїція; фундаментальними категоріями окреслились інновація, експериментальність, прогрес. Виступаючи проти норм і традицій, прагнучи новаторства, модернізм кинув своєрідний виклик класиці, моралі, етиці; за своїми типологічними рисами він відповідав другій біокосмічній (антицивілізаційній) парадигмі.

У літературі цей етап відзначився художніми експериментами в плані не лише змісту, але й форми. Без руйнації (деструкції) немає змін – творче кредо художника (у широкому сенсі). Стиль «потоку свідомості», який відтворював ментальне життя за допомогою поєднання асоціацій, прямолінійності, імітації внутрішнього монологу, усного мовлення, обірваності висловлення, схарактеризував тогочасний текст літератури модернізму, а отже, і його синтаксис.

Мовознавці синтаксис цього типу називають розмовним, а таку прозу – «рубаною». Причина використання «рубаних» конструкцій у художньому тексті – орієнтація на адресата, на особистість, яка сприймає твір, що є виявом індивідуалізму. Власне в цьому й полягає основна функція актуального членування – виокремлення, акцентування тих синтаксичних частин висловлення, які вважає

актуальними (значущими) у цій комунікативній ситуації мовець, а не у відповідності граматичному (усталеному, формальному) членуванню.

Сепаратизація, яка передбачає побудову повідомлення за допомогою розділення речення на самостійні висловлення, інтонаційно та графічно відокремлені, проте єдині за змістом, цілком відповідає принципам актуального членування й, отже, другій біокосмічній культурній парадигмі.

Особливістю сепаратизованої фрази є те, що її основа (базисна частина) не відображає всієї повноти змісту висловлення, яке поступово, як до свого формування, наділяється новими деталями, доповненнями, що особливим чином прикріплюються до раніше сказаного й інтонаційно завершеного речення.

Отже, внаслідок сепаратизації відбувається чіткий поділ висловлення на актуалізувальну (активну) й неактуалізувальну (інактивну) частини. Наприклад:

1. *Je combattrai pour l'Homme. Contre ses ennemis. Mais aussi contre moi* (A. de Saint-Exupéry. Œuvres, p. 130).

2. *Dans ces yeux d'écureuil traqué, qui mesure le vide, qui hésite à sauter, luit quelque chose de plus que la peur. Quelque chose de plus dur, de plus coupant* (H. Bazin. Au nom du fils, p. 15).

3. *Arcimboldo. Tout ici est à lui. Ici est l'espace dont il a besoin pour prendre ses aises... répandre aussi loin qu'il le voudra ses ondes... Déployer sa désinvolture. Son outrecuidance* (N. Sarraute. Tropismes, p. 96).

Як бачимо, у наведених прикладах повідомлення створюються з кількох графічно (формально) й інтонаційно оформлених синтаксичних одиниць, які тісно пов'язані змістовно та лише разом утворюють цілісну, завершену синтаксичну структуру. До основної частини висловлення своєрідним чином (через крапку) приєднується відокремлений навмисно синтаксичний компонент (*Contre ses ennemis. Mais aussi contre-moi. Quelque chose de plus dur, de plus coupant . Son outrecuidance*), який виступає актуалізатором. Сепаратизовані синтаксичні структури є актуалізувальними частинами висловлення (у термінології В. Матезіуса – рема) й становлять актуалізувальний тип синтаксису.

Сепаратизація – це експресивний розрив мовленнєвого ланцюга, за якого відбувається акцентування відокремленого фрагмента висловлення, однак між сепаратизованим постпозиційним компонентом і базовою частиною зберігається семантико-граматичний зв'язок.

Це дає підстави визначити статус сепаратизованого елемента як особливої одиниці, яка наділена специфічними експресивними, актуалізувальними властивостями, та визнати її частиною висловлення, що характеризується комунікативною й граматичною несамостійністю.

За допомогою сепаратизації мовець виокремлює потрібну йому інформацію, додає семантичні акценти, наголошує на них, підсилює, розвиває або ж уточнює деталі висловлення. Сепаратизовані конструкції справляють ефект невимушеності, створюють розривність висловлення, надфразної єдності, тексту, їхню аритмію, дисонанс, особливий ритм й тим самим руйнують мовні стандарти та шаблони.

Можна стверджувати, що розчленовані конструкції актуалізують нестандартним способом висловлення не лише на семантичному, комунікативному рівнях, але й на просодичному також. Розглянемо приклади:

1. *C'est une boîte bien close ; on y sert la choucroute ou le cassoulet toute la nuit. Les gens y viennent souper à la sortie du théâtre...* *Huit tables de marbre*. *Une banquette de cuir court le long des murs.* Deux glaces mangées de taches rousses.... (J.-P. Sartre. Nausée, p. 91).

2. *Rien qui dépasse, qui tire l'œil, par quoi il puisse être accroché et amené à s'étaler tout entier, comme cela arrive aux autres, sous tous les yeux. Mais chez lui tout est régulier.* *En règle*. *En ordre*. *Conforme aux exigences*. *Aux lois*. *Il n'y a rien à redire. Rien à en dire* (N. Sarraute. Tropismes, p. 14).

Перший уривок являє собою опис інтер'єру одного з нічних кафе. Розмірений ритм оповіді твориться за допомогою сепаратизованих синтаксичних структур (*Huit tables de marbre*. *Une banquette de cuir court le long des murs.* *Deux glaces mangées de taches rousses*), які водночас актуалізують надфразну єдність як на просодичному, так і на семантичному рівнях. Другий фрагмент тексту побудований із синтаксично

розчленованих висловлень (*En règle*. *En ordre*. *Conforme aux exigences*. *Aux lois*), що заразом утворюють пришвидшений темп цілого уривка й роблять його емоційно насиченішим. Можемо спостерігати, як актуалізувальний синтаксис реалізується за допомогою експресивних сепаратизованих структур, що представлені висхідною градацією на стилістичному рівні. Оскільки синтаксично зв'язані компоненти позиційно стають дистанційними, то тим самим вони ускладнюють сприйняття, роблять неоднозначною сутність повідомлення.

Тенденція до використання сепаратизованих конструкцій успішно корелює з принципом економії (за А. Мартіне), стислості висловлення. Сепаратизовані структури ефективно долають перешкоду між мінімальними зусиллями мовця й обсягом інформаційної насиченості повідомлення.

Динаміка в бік зменшення довжини речення очевидна. Текстовий фрагмент між великою літерою та крапкою, якщо й стає менш інформативно значущим, утім залишається самодостатнім.

У відокремленій частині відбувається актуалізація найважливішого компонента повідомлення. Зазвичай, на перший план виходить той складник структури, який відіграє незначну, другорядну структурну роль, а головний член речення залишається знівельованим. Проаналізуймо приклад:

Nous sortons. Elle me dit encore : « Je vais chez vous. Votre femme. Brune, naturellement. Petite. Jolie. Tiens, il y a près d'elle un chien. Peut-être aussi, mais ailleurs, un chat (exact). Pour l'instant, je ne vois rien d'autre » (A. Breton. Nadja, p. 47).

У наведеному фрагменті тексту, щоб підкреслити красу, витонченість жінки автор використовує сепаратизовані структури, які представлені прикметниками-епітетами. Оскільки ці лексеми для мовця більш виразні, образні, значущі в семантичному плані й використовуються для актуалізації висловлення загалом, то для цього автор розчленовує синтаксичну конструкцію, виокремлюючи прикметники-епітети в одну структуру.

Традиційно, за правилами французького класичного синтаксису, прикметник-епітет є залежним від іменника, а тому займає другорядну позицію. У прикладах

актуалізувального синтаксису констатуємо, що перше місце займає компонент структури, який є більш важливим (актуальним) у цій комунікативній ситуації; у нашому випадку – це прикметники-епітети.

Отже, у мові французької літератури модернізму простежено тенденцію до синтаксичного розчленування (сепаратизації), спрощення структури, яка на рівні синтаксису ввібрала в себе й утілила в тексті мистецькі ідеї ХХ ст.

Аналогічні процеси спостерігаємо в живописі, зокрема в кубістів. Наприклад, у портретах П. Пікассо, де рука вершниці може простягтися через усю арену; у картинах «Місто», «Механічні елементи» Ф. Леже, де площини зображення заступають одна одну, а фрагменти полотна розділено на елементи, алогічні, деконструктивні (в основі – руйнування гармонійної системи ієрархії, пропорцій, відповідності). Подібні мотиви помічаємо в художників-сюрреалістів, експресіоністів, які на основі техніки ташизму, колажу, парадоксальності форм і кольорів відображали свій духовний світ та дух епохи.

У контексті означеної проблеми на особливу увагу заслуговує книга А. Матісса «Джаз», виконана в новій техніці малювання – декупаж. Художник складав із вирізок різних кольорів своєрідні композиції, занурюючись у чистоту кольору. Проте, створивши загальну архітектоніку, А. Матісс дійшов висновку, що колір не відіграє першочергової ролі, увагу глядача привертає пошук змістоутворювальних елементів у складі цілої композиції. Художник намагався спростити мову мистецтва, але при цьому зберегти всю повноту емоцій та відчуттів.

Співзвучні принципам сепаратизації (яка заснована на порушенні гармонії, граматичній несполучності, розриві цілісної структури, дисгармонії) деякі французькі архітектурні шедеври ХХ ст. авангардного стилю. Як не згадати будівлю Культурного центру імені Ж. Помпіду в Парижі, де всі комунікації – труби гарячої й холодної води, каналізації, опалення, вентиляції, газопостачання та навіть прозорі тубуси для ліфта – усе винесено із середини приміщення назовні, уздовж зовнішніх стін будови.

Збіжні до синтаксичної сепаратизації скульптура С. Далі – слон на ногах жирафа; його картина «Телефон-омар», де на телефонному апараті, замість слухавки, лежить… омар (принцип несумісності, акцентування окремої деталі, експресивність, нестандартність вираження, алогізм, суб'єктивізм).

Ще виразнішу аналогію сепаратизації бачимо в практиці художників, графіків, скульпторів розбивати на частини об'єкт зображення. Для прикладу: картина Марселя Делоне «Ейфелева вежа», де власне сама вежа розібрана на фрагменти й ніби складена з окремих елементів; скульптурний шедевр П. Пікассо – дві жіночі кисті рук із голубкою, що став усесвітнім символом миру; «Рука піаніста» О. Родена; «Вказівний палець» Б. Сезара висотою 12 м посеред Парижа; 12-метрова подвійна спіраль із частин рояля, гітар і банджо Ф. Армана, що присвячена блюзу, а також його серія портретів великих композиторів – від Й. С. Баха до Б. Бартока, що виконана з музичних інструментів, які є найхарактернішими для кожного з митців.

На нашу думку, усе це – пряме втілення фрагментарності, розчленованості структури, виокремлення найважливіших частин із цілого й водночас ідейної цілісності. Структурно необхідні частини композиції виявляються зайвими в такому художньому задумі так само, як часто опущені окремі члени речення в сепаратизованих неповних конструкціях (орієнтація на ірраціональність, безсистемність, структурна незавершеність із метою виокремлення).

Щодо нових, суголосних часові тенденцій у музиці, то, проводячи паралель із синтаксичною сепаратизацією, яка вирізняється в тексті особливим ритмом, своєрідним інтонаційним малюнком, наслідуванням розмовного мовлення, не можемо не згадати про виникнення в музичній культурі ХХ ст. таких модерністських стилів, як експресіонізм, авангардизм, сюрреалізм, джаз тощо.

В основі цих сучасних музичних напрямів лежала свобода самовираження композитора, намагання спілкуватися «наживо» зі своїм слухачем. Наприклад, як і сепаратизовані синтаксичні структури, що проникли в художню літературу з розмовного мовлення, джазова музика була формою й засобом музичної комунікації, що творилася тут і зараз, просто перед аудиторією. Джазова музика

апріорі була імпровізаційною, спонтанною, непідготовленою, як і мінливий синтаксис «потоку свідомості» письменників-сюрреалістів.

Установлюючи спільність тенденцій розвитку між французьким театром ХХ ст. та сепаратизацією, укажемо, насамперед, на значущість впливу німецьких театральних традицій щодо розвитку французького театрального мистецтва загалом. Такі драматургічні принципи театру Б. Брехта, як експериментальність постанов, узалежненість гри, реплік акторів від аудиторії, готовності публіки сприймати твір, наближеність акторів (у прямому й переносному сенсі) до свого глядача, були новаторськими, неординарними.

Близькість театрального мистецтва до життєвих проблем сьогодення, завдяки використанню реальних обставин, справжніх героїв та їхнього сучасного мовлення, приваблювала глядача. Вирішальну роль у таких постановках відігравав саме текст, його живе, природне, невдаване звучання, як і природна сутність сепаратизованих конструкцій.

Щодо спорідненості кіномистецтва ХХ ст. і сепаратизованих синтаксичних структур наведімо слова Г. Річардсона, який уважав, що такі експресивні принципи кіно, як монтаж сцен, мобільна зміна поглядів, ракурсу зображення, широке використання розмовного мовлення, витіснення розповіді показом, знайшли своє повне відображення в літературі.

І. Мартьянова, розвиваючи цю думку, звертає увагу на синтаксичну організацію художньої прози, яка формувалася під впливом цього виду мистецтва, а саме: часте використання номінативних, безсполучникових речень, синтаксичних конструкцій розчленованої структури (сепаратизації) з метою виокремлення деталі за принципом екранного зображення [197, с. 78–84].

Художник-абстракціоніст В. Кандинський, намагаючись теоретично осмислити мистецтво модерністів, також шукав аналогій у мові. Він зазначав, що найпростіші елементи живопису й графіки – крапка та лінія – у новому мистецтві перероджуються, отримуючи при цьому своє особливе значення. Для нас надто важливою є його заувага стосовно пунктуаційної крапки, яка в новому

неочікуваному місці змінює, перетворює свою сутність, позначаючи виняткову експресивність.

Іншими словами, В. Кандинський проводить паралель між принципами експресії абстракціоністів та сепаратизацією в мові. На його думку, крапка – це єдність буття й небуття, зв'язок мовчання та мовлення… Завдання полягає в тому, щоб вирвати крапку з вузького кола її узвичаєного значення й змусити її внутрішні сили звучати виразніше. Мертва крапка стає живим єством… Крапка переходить із доцільного стану в недоцільний, відповідно – алогічний. Наприклад, «Сьогодні я йду в кіно». Це нормальне, з логічної точки зору, доцільне речення. Крапка стоїть на своєму місці. Якщо її місце змінити, отримаємо дещо, що привертає увагу: «Сьогодні я йду. В кіно…» У цьому реченні починається дійство чистої форми, алогічне [139, с. 128].

Система В. Кандинського, як і кожного абстракціоніста, полягала в тому, що він вихоплював зі звичного логічного контексту ті чи ті елементи для того, щоб, за його словами, «поставити їх із ніг на голову» й тим самим посилити їхнє звучання.

Отже, якщо будь-який елемент структури (художнього мовлення, живопису, музики, скульптури й т. ін.) розміщувати на незвичному місці, то відбувається вибух, порушення гармонії, іноді навіть і змісту, і форми, але саме це привертає увагу.

Власне на таких засадах актуалізації інформації, акцентування деталей, експресії вираження організовуються як сепаратизація в синтаксисі, так і відповідні засоби та прийоми виразності в інших видах мистецтва епохи модернізму.

Можна стверджувати, що розчленовані синтаксичні конструкції (сепаратизація) у літературній мові, ірраціоналістичні теорії у філософії, зображення окремих деталей, елементів, частин цілого, фрагментарність, динаміка, зміщення пропорцій в архітектурі та скульптурі, техніка колажу, ташизму, утрата перспективи, цілісності моделі в живописі, атональна музика й імпровізаційний джаз, нестандартні прийоми гри в театрі абсурду, монтаж сцен, широкий план у кіно – прояв тенденцій однієї культурної парадигми, однієї картини світу.

1.4. Періодизація когезії та сепаратизації на лінгвокультурологічній основі

Визначимо основні історичні етапи функціонування сепаратизованих та когезійних структур французького синтаксису впродовж XX ст. Ця періодизація є досить відносною, оскільки неможливо точно встановити хронологічні межі розвитку тих чи тих культурних, мовних процесів, які часто накладаються, співіснують почергово або паралельно. Однак такий аналіз уможливлює глибше розуміння тісного зв'язку мови й культури.

Згідно з теорією культурної парадигми епохи, початок XX ст. можна вважати періодом другої загальнокультурної, біокосмічної (антицивілізаційної) парадигми.

Історично цей етап у Франції позначився приходом у художню літературу нового напряму – модернізму (перша третина століття). Модерністи проголосили своїм кредо суб'єктивізм, інтуїцію, творче прозріння. Вони виступили проти норм і традицій, відмовилися від класичного художнього досвіду, прагнули новаторства.

Відкидаючи розум і логіку, їхня творчість повністю відповідала принципам культури антицивілізаційного начала. У творах проявилися риси фрагментарності й безсистемності, руйнувалися класичні синтаксичні структури, порушувалася граматична впорядкованість, з'явилися колажність та розчленованість.

Сепаратизація в мові літераторів цього періоду не виходила за межі художнього стилю й була своєрідною ознакою творчості деяких письменників-модерністів, зокрема сюрреалістів. Це перший рівень розвитку сепаратизації.

За законом маятника Д. І. Чижевського, біокосмічна парадигма в культурі змінюється антропоцентричною (20–40-ві рр.). Закон розвитку культури накладається на конкретну історико-політичну ситуацію у Франції та Європі: політизація суспільства й літератури, економічна криза, фашизм, тоталітаризм, які поклали кінець модернізму, другій парадигмі. Свого піка популярності досягає соціалістична ідеологія.

Письменники почали мислити такими масштабними поняттями, як нація, народ, фашизм, антифашизм, класи, партії (наприклад роман Л. Арагона «Комуністи»). Чимало талановитих поетів виступило за відродження й розвиток національних

традицій (Л. Арагон, П. Елюар, П. Емманюель, Ж. Превер). Це був період критичного реалізму в літературі та мистецтві. Визначальними рисами стали сувора нормативність, ієрархія, системність у стані мови, які можна вважати періодом домінування першої парадигми.

Символічною фігурою охоронця традицій постав А. Моруа, який орієнтувався у своїй творчості на міцні мовні засади. Своє широке визнання отримав соціальний роман, зокрема філософсько-моралістичний, що втілив ідеї вдосконалення світу (Р. Роллан, А. Франс, Р. Мартен дю Гар, Ф. Моріак, А. де Сент-Екзюпері).

Наступний історичний етап – післявоєнний. Після Другої світової війни не вдалося зупинити розпад «світових цінностей»: установилися комуністичні режими в низці країн Східної Європи, унаслідок активізації національно-визвольних рухів у «третьому світі» зруйнувалася колоніальна система.

Франція переживала процеси формування й стабілізації демократичного постіндустріального суспільства. Вона ще вела колоніальні війни в Азії та Африці, намагаючись зберегти втрачений статус світової держави. Політична атмосфера всередині країни була напруженою. Це період розвитку другої культурної парадигми й пов'язаний він із розвитком екзистенціоналізму.

У своїй творах французькі письменники-екзистенціалісти намагалися розкрити причини невлаштованості людського життя, досліджували проблеми вибору, відповідальності, індивідуалістичного бунтарства тощо. Найчастіше вони використовували міфопоетику, притчову алегорію, форми нарації від першої особи, щоб достовірніше передати відчуття людиною трагізму свого існування.

Найвідоміші з екзистенціалістів – А. Камю, Ж.-П. Сартр, А. Жид – своєю творчістю пізнавали першооснови людського буття, допомагали звільнитися від байдужості, протистояти буденності. Особливостями їхнього стилю стали хаотичність композиції, гігантські внутрішні діалоги, «потік свідомості», спогади, у яких стиралися межі минулого й сучасного, монтажність мислення.

На синтаксичному рівні це реалізувалося через часто опосередкований, асоціативний зв'язок між фразами, коли кожна фраза жила ніби автономно. Це

другий рівень розвитку сепаратизації. Сепаратизовані структури стали стилетвірною ознакою французьких екзистенціалістів і не лише їх (наприклад, використання таких синтаксичних конструкцій характерне для реаліста А. де Сент-Екзюпері).

У 50–60-ті рр. в Європі та й у світі стрімко знижувався авторитет СРСР, утілення «соціалістичного реалізму» й комуністичних ідеалів зазнало поразки (публікації книг О. Солженіцина про сталінські табори, вторгнення радянських військ в Угорщину (1956), Чехословаччину (1968), пізніше – Афганістан (1979)). У Франції в 1958 р. «ультраправі» генерали здійснили заколот проти Четвертої республіки. Подоланню кризової ситуації сприяв прихід на президентський пост Ш. де Голя, який утілював курс на стабілізацію економіки.

У мистецтві після сильного натиску модернізму відродився смак до традиції, минулого, класичних тем і форм. Це була епоха першої (антропоцентричної) культурної парадигми.

Важливою ознакою часу стало мислення історичними категоріями та категоріями національної культури. Література повернулася до філософських й етичних проблем, занурилась у розкриття внутрішнього світу людини. Усталеність традицій підтримував своєю життєздатністю сімейний роман (Ф. Еріа, М. Дрюон, А. Труайя, Е. Базен).

Цей історичний етап був пов’язаний також із «новими лівими», з активною молодіжною опозицією (як-от Паризькі студентські барикади в травні 68-го). Ці події завершили епоху Ш. де Голя, розпочавши відлік нового періоду другої культурної парадигми, постмодернізму.

Контркультура «нових лівих» стала агресивною антикультурою, проголосивши повну свободу, революцію – тут і зараз. У письменництві французьку літературу виокремлював передовсім «театр абсурду» (С. Беккет, Е. Йонеско, А. Адамов). Художники слова акцентували на позбавленні драми звичної жанрової традиційності, сталості сюжету, розвитку дії й розв’язки.

Драматурги-абсурдисти порушували філософські проблеми людського буття – буття до смерті, цивілізації як засобу знищення усього природного в людині та в людських стосунках.

Поряд із цим зароджується «новий роман» (50–70-ті рр.), у якому цивілізація споживання, матеріальний світ поглинають світ внутрішній (Ж. Перек, А. Роб-Ґріє), «нова психологічна матерія» протиставляється банальному буттю (Н. Саррот), а справжня творчість – суспільству (К. Сімон, М. Бютор).

У цей час простежено зміщення різних функціональних стилів. Найпомітніше це виявляється в проникненні побутової, лайливої лексики, вульгаризмів, конструкцій розмовної мови у традиційно письмові жанри. Синтаксичні інновації переходять у публіцистику, а потім – у науково-публіцистичні жанри. Це третій рівень розвитку сепаратизованих конструкцій, конструкцій актуалізувального синтаксису.

70–80-ті рр. позначалися поверненням до історичної тематики, до сюжетних оповідей, універсальності художніх задумів. Художня література заповнилася фактографією, з'явився неабиякий інтерес до документальної прози, мемуарів, біографій, історичних романів (П. Модіано, Р. Собатьє, Ж.-М. Г. Леклезіо). Це ознаки першої (антропоцентричної) культурної парадигми.

У письменництві характерною стає естетика реалістичного роману: Р. Мерль (тема війни, антивоєнний пафос, проблематика людської єдності); Е. Базен (художній аналіз сімейних конфліктів), Ф. Саган (проблеми сучасної молодої людини). Продовжували свій розвиток «театр абсурду» (А. Адамов) та «новий роман» (Л.-Ф. Селін) як остання хвиля класичного модернізму.

Остання третина XX – початок XXI ст. виявила розмаїття талантів і яскраве втілення творчості в художньому слові (М. Уельбек, Ж.-М. Г. Леклезіо, Ж. Перек, Д. Пенак, А. Нотомб та багато ін). Постала епоха постмодернізму, новітнього етапу в розвитку мистецтва, яка синтезувала в собі ознаки як першої, так і другої культурних парадигм.

90-ті роки вирізнилися важливою політичною подією – зникнення з політичної мапи світу «світової системи соціалізму» (розпад СРСР). Високий виробничий і споживчий рівень розвитку європейського суспільства зрівняв матеріальні можливості життя. Поширились ідеали накопичення та підприємництва.

Розвиток комунікацій (теле-, радіо-, аудіовізуальних, Інтернет-засобів) зруйнував межі між класами, націями й ідеологіями. Розвинувся феномен «масової культури»: коли не кожна особистість піднімалася до рівня істинної культури, а культура опускалася до рівня масового сприйняття.

Як результат – криза в культурі, її комерціалізація. Субкультура пригнічувала духовне, самобутнє, перетворювала людину на робота, інтегрованого у відповідну суспільну систему. Повернення до індивідуалізму стало прикметою часу, а з індивідуалізмом повернулися егоїзм, аполітичність, нігілізм і т. ін., а отже, друга культурна парадигма.

Домінувала загальна колективна манера зневажливого спілкування. Через телеканали, радіопередачі, театр, кіно, художню літературу із високих політичних трибун на багатомільйонну аудиторію розповсюдився вплив «низьких» жанрів. Велися пошуки універсальної художньої мови, відбувалося зближення різних літературних жанрів.

Ми можемо говорити лише про загальні тенденції розвитку когезії та сепаратизації, які пов’язані безпосередньо з розвитком літератури та культури в цілому. Дослідження показало, що в лінгвокультурологічному плані їхня динаміка мала циклічний характер.

Щодо еволюції художньої культури, то спостерігався сталий рух літератури та інших видів мистецтва до синтезу, універсальності мови, мобілізації всіх засобів вираження, які виробило сучасне мистецтво.

Очевидним був шлях до інтертекстуальності в найширшому розумінні, до інтеграції культурної традиції й мовних (та інших художніх) інновацій із метою впорядкування хаосу й віднаходження шляху до Істини. А отже, потрібно визнати, що

кінець XX ст. (епоха постмодернізму) – це культурна метапарадигма, яка поєднала в собі принципи обох культурних парадигм.

На основі вищевикладеного важливо зауважити, що зміна парадигм у культурі, літературі XX ст. – це процес поступальний. Література XX ст. значно ширша від вузької альтернативи «реалізм – модернізм – постмодернізм», вона була частиною процесу художнього синтезу. У літературі постійно перетиналися, співіснували й навіть зближувалися принципово різні ідеї та форми, що є очевидною особливістю її розвитку в цей період.

Відкриття «себе» й «інших» відбувалось одночасно [306, с. 555–556]. Література XX ст. пробуджувала глобальне мислення, здатність до пізнання сутності, істинності, давала усвідомлення загальнолюдської спільноти, що поєднувала різні часи та сфери буття.

Отже, установлено, що зміни, які відбувались у мові й синтаксисі зокрема, зумовлені лінгвокультурологічними чинниками. Оскільки мова є однією з форм духовної культури народу, невід'ємною складовою частиною загальнокультурної парадигми, то власне зміна культурних домінант впливає на динаміку тих чи тих мовних явищ.

Висновки до першого розділу

Огляд теоретичних засад вивчення синтаксису в сучасній лінгвістиці засвідчив, що синтаксис французької мови XX ст. пройшов низку визначальних етапів свого становлення та формування, зумовлених загальними тенденціями розвитку науки, культури, духовного життя народу.

Визначальними напрямами студіювання синтаксичних явищ французької мови були структурний (формальний), семантичний і функціональний (комунікативний), у межах яких успішно розроблялися новітні теорії, принципи, положення, нова оптика бачення синтаксичних проблем.

Усе це уможливило по-новому осягнути масштабність та динаміку синтаксичної думки на межі тисячоліть.

Ключовим поняттям синтаксису XX ст. залишалося поняття «зв'язку», це зміст і форма всього синтаксису. Центральні зони синтаксичної системи сучасної французької мови становив класичний, ієрархічний (структурний, синтагматичний) тип синтаксису, периферію – актуалізувальний (розмовний, комунікативний, експресивний). Типовим різновидом зв'язку в ієрархічному типі синтаксису була когезія, в актуалізувальному його типі – когезія й сепаратизація.

Окреслено тісний зв'язок, взаємозалежність та взаємозумовленість між тенденціями розвитку художньої культури Франції XX ст., суспільними процесами, трансформаціями в духовному житті, змінами в громадянській свідомості та мовою як частиною духовної культури народу. Філософське, наукове й художнє мислення були тісно переплетені та складали світогляд, мовно-культурну картину французького народу.

Під впливом психологічної теорії З. Фройда, «колективного несвідомого» філософії К. Юнга, «об'єктивних духовних несвідомих структур» К. Леві-Стросса в більшості філософських концепцій початку минулого століття звучала відмова від раціоналізму, антроцентризму, історизму, традиційної гуманістичної культури; відхилялась ідея Розуму як рушійної сили цивілізації й удосконалення особистості та її духовності. Домінували ірраціоналізм, віра у фатум й інтуїцію, які стали важливішими за свідомість.

Значна кількість філософських, культурологічних учень були безпосередньо пов'язані з мовою або ж ґрунтувалися на досягненнях мовознавства, що ще раз підтверджує думку про необхідність і можливість досліджувати мовні процеси в контексті загальнокультурних.

Ідеї філософа М. Гайдеггера знайшли своє пряме втілення в художній практиці письменників-екзистенціалістів. Концепція ігрової культури Й. Гейзинги засвідчила, що мистецтво модернізму винаходило новий, небувалий тип поведінки (який реалізувався в мові й, зокрема, у синтаксисі), що тяжів до дегуманізації, глибокої іронії, відходив від реалістичних форм зображення.

Структурна антропологія К. Леві-Стросса, постструктуралізм М. Фуко й Ж. Дерріди ґрунтувалися на знаковій теорії, ідеї системності мови, дуалізмі позначення та позначеного в структурній лінгвістиці Ф. де Соссюра. Роботи М. Фуко стосовно проблем мови як інструменту влади стали потужним імпульсом для розвитку соціолінгвістики в 70-ті рр. Напрацювання Ж. Дерріди щодо пошуків першооснов сучасного стилю мислення, передусім художнього, стали основою в теорії постмодернізму й залишаються повсякчас у полі зору лінгвістів.

Між науковими відкриттями XX ст. та тенденціями розвитку культури й мови було багато спільного, оскільки розвиток і науки, і культури, і мови проходив у одному світоглядному полі епохи. Наука, культура, мова – це відкриті, динамічні, структури, що допускали елементи непередбачуваності, випадковості, варіативності, імовірності, імпровізації, гри. Наукові, мистецькі та лінгвістичні пошуки XX ст. було зосереджено переважно на відкритті істини, ідеї, концепції, образу, конструкції, які могли б відповідати універсальним цілям та ідеалам сучасної людини.

Усі художні тенденції, течії, напрями початку XX ст. в усіх видах мистецтва (живописі, музиці, театрі, кіно, архітектурі, літературі) проголосили основою свого творчого методу свободу вираження, антитрадиціоналізм, алогізм, суб'єктивізм. З одного боку, отримали нове дихання класичні художні традиції, з другого – зароджувалося нове мистецтво – модернізм (або авангардизм), що найбільш виразно, цілісно та всебічно відобразив образи та ідеї часу.

Модернізм у своїх найкращих кшталтах збагатив світову культуру за допомогою нових виражальних засобів. Однією з принципових рис розвитку модернізму у Франції початку минулої епохи стало винайдення нових експресивних прийомів і методів вираження, пошук власної художньої мови, яка б стала засобом живого спілкування людей.

Руйнування стандартів, енергія вираження, спрощеність форм, порушення ієрархії, колажність, розчленованість (кольорів, звуків, структур, граматичних зв'язків) – ось ті спільні, домінантні риси, що визначали тенденції розвитку мистецтва та мови XX ст.

Паралельно або відносно почергово з модернізмом продовжував свій розвиток «оновлений реалізм», який, з одного боку, орієнтований на збереження та вдосконалення принципів класичного, традиційного зображення дійсності як у живописі, музиці, архітектурі, театрі, кіно, так і в літературі (мові), а з другого – також прагнув нових форм, ідей, новітнього, більш глибокого сприйняття дійсності. Як наслідок, водночас співіснували правильні геометричні форми, пропорції й ташизм у живописі, гармонійна та атональна, імпровізаційна музика, класичний (структурний) синтаксис й актуалізувальні структури розмовного мовлення.

Модернізм став універсальним символом культури, який активно вплинув на розвиток мистецької думки, світоглядний та естетичний погляд сучасників, а вся художня творчість цього періоду – це синтез новаторських ідей і подальший, новітній розвиток класичних традицій.

Зміни, які відбувались у мові й синтаксисі зокрема, зумовлено не лише соціальними факторами (що традиційно підлягають аналізу), але й також лінгвокультурними чинниками. Мова як одна з форм духовної культури народу є невід'ємною складовою частиною загальнокультурної парадигми, а вектор розвитку мови визначається домінантною парадигмою культури цієї епохи.

Динаміка розвитку синтаксичних явищ французької мови XX ст. вписувалась у дію двох культурних парадигм: антропоцентричної та біокосмічної.

Перша проявлялась і в мові, і в науці, і в мистецтві як суворо структурована система, яка адекватно формулювала й виражала думки, найточніше здійснювала комунікативні функції. Вона характеризувалась ієрархічною організацією одиниць мови, нормативністю, стилістичною диференціацією, що відповідало примату логіки, моралі, упорядкованості, пропорційності й гармонійності в чітко структурованій картині світу першої загальнокультурної парадигми.

Другій парадигмі властиві такі процеси, як варіативність, стильова еклектика, порушення ієрархічної організації синтаксичних одиниць, незбіг граматичного членування висловлення з актуальним, розпад зв'язків, які зумовлені загальним

демонтажем морально-етичних цінностей, ірраціональними імпульсами, хаосом, фрагментарністю, безсистемністю, дисгармонією суспільних процесів.

Відповідно до превалювання тієї чи тієї культурної парадигми виокремлено етапи динаміки когезії та сепаратизації у французькому синтаксисі XX ст.

Перший етап (умовно датується першою третиною століття) відповідав другій, біокосмічній парадигмі. У мову художньої літератури модернізму активно проникали явища актуалізувального синтаксису, розмовного мовлення, окреслилася новизна тем і форм вираження (література сюрреалізму, «потоку свідомості»).

Це був період першого рівня розвитку сепаратизації, коли вона визначалася не лише як різновид синтаксичного зв'язку, а як стильова ознака індивідуальної манери окремих авторів (А. Аполлінера, А. Бретона, Л. Арагона).

Другий етап (приблизно 20–40-ві рр. минулого століття) із його нормативністю, регламентованістю, ієрархічністю, системністю відповідав першій, антропоцентричній, культурній парадигмі.

Це – період політизації суспільства й літератури, відродження національних традицій, розвитку соціального роману, філософсько-моралістичної прози (Р. Роллан, А. Франс, Ф. Моріак), подальшого розвитку когезії в мові художньої літератури.

Вказаний історичний етап позначився паралельним відновленням другої парадигми, а отже, поширенням принципів актуалізувального синтаксису з його членуванням, порушенням ієрархії, хаотичністю композиції, монтажністю мислення, фрагментарністю.

Це був другий рівень розвитку синтаксичної сепаратизації: сепаратизовані структури стали стилетвірною ознакою французьких екзистенціалістів (А. Жида, Ж.-П. Сартра, А. Камю) (і не лише їх) та остаточно закріпили свій статус текстоутворювальних, текстоформувальних одиниць художнього мовлення.

Наступний етап (50–60-ті рр.) – часткове домінування першої культурної парадигми, відродження уваги до традиції, минулого, класичних тем і форм. Література повернулася до філософських, етичних проблем, розвивався

психологічний реалізм, сімейний роман (Ф. Еріа, М. Дрюон, А. Труайя, Е. Базен). Ствердили свої позиції явища класичного синтаксису й, зокрема, когезія.

Новий умовний етап у динаміці синтаксису XX ст. (50–70-ті рр.) відзначився відродженням другої культурної парадигми з усіма її визначальними рисами. Це була епоха розквіту «театру абсурду» (С. Беккет, Е. Йонеско, А. Адамов) та «нового роману» (А. Роб-Ґріє, Н. Саррот, М. Бютор, Ж. Перек, К. Сімон). Драматурги-абсурдисти й «нові романісти» порушували філософські проблеми буття, цивілізації, абсурдності людського існування. Письменники позбавили драму жанрової відповідності, відбувалося розхитування мовних норм, зміщення різних функціональних стилів. Це був наступний рівень розвитку синтаксичної сепаратизації.

За законом маятника Д. І. Чижевського, у 70–80-ті рр. в культурі почасти домінувала перша антропоцентрична парадигма. У літературі простежено повернення до історичної тематики, естетики реалістичного роману (Р. Мерль, Е. Базен, Ф. Саган).

Кінець XX ст. – це пік епохи постмодернізму, відбулося своєрідне поєднання взаємовиключаючих принципів класицизму (реалізму) і авангардизму, збереження традицій та введення інновацій.

З одного боку, розвивався феномен масової культури, виявилися загальна криза в європейській культурі, її комерціалізація; здійснювалося повернення до індивідуалізму, нігілізму, хаосу тощо; з другого боку, відбувалося відновлення національних традицій, історичних закономірностей, зміцнення системного, послідовного, обґрунтованого підходу до зображення дійсності, посилення регламентованості та нормативності.

Усе це свідчить про специфічний процес перехресного розвитку другої (біокосмічної) парадигми й першої (антропоцентричної). З огляду на це, пропонуємо розглядати епоху постмодернізму як культурну метапарадигму, яка синтезувала в собі тенденції обох культурних парадигм.

Основні положення першого розділу **«Синтаксичні когезія та сепаратизація в історико-лінгвокультурологічній перспективі дослідження»** відображено в таких публікаціях дисертанта: [283; 284; 300; 305; 306; 307; 328; 329; 330; 333; 340; 537].

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОГЕЗІЇ ТА СЕПАРАТИЗАЦІЇ У СУЧАСНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ МОВІ

2.1. Загальні принципи, методологія та методи вивчення когезії / сепаратизації у лінгвокультурологічному аспекті

Концепція, мета та завдання нашої наукової праці зумовили методологію, методи й методики дослідження. Вибір оптимальних методів і методик аналізу забезпечив отримання максимально об'єктивної, точної, систематизованої інформації про досліджувані процеси та явища, уможливив узагальнення результатів пошуку й аргументацію висновків.

Наше дослідження ґрунтувалося на трьохрівневій методології:

- філософській (фундаментальній),
- загальнонауковій,
- спеціально-науковій.

Філософська, або фундаментальна, методологія як система діалектичних методів, які є найзагальнішими та діють на всьому полі наукового пізнання, визначила загальну (академічну) стратегію принципів дослідження. Розроблені філософською методологією світоглядні, концептуальні, загальнометодологічні орієнтири й постулати оптимізували наукову діяльність у цілому.

Як відомо, філософська методологія ґрунтується, передусім, на діалектичному методі, за яким об'єктивний світ пізнають у цілісності, суперечливості та розвитку. Філософську методологію основано на законі єдності й боротьби протилежностей, законі заперечення заперечення, законі переходу кількості в якість; категорії загального та часткового, необхідності й імовірності, причини та наслідку; зв'язку теорії й практики, взаємодії зовнішнього та внутрішнього, одиничного й загального, об'єктивного та суб'єктивного тощо. Це універсальні закони пізнання природи, суспільства, а також мислення, мови й культури.

Принципи першого діалектичного закону «*єдності та боротьби протилежностей*» були успішно використані під час порівняльного аналізу загальнокультурних парадигм епохи, визначальних принципів художніх напрямів (реалізму, модернізму, постмодернізму), особливостей вираження, функціонального значення ієрархічного (структурного) й актуалізувального типів синтаксису, у зіставному аналізі синтаксичних зв'язків (когезії та сепаратизації) у художніх творах різних напрямів тощо. Установлено, що в основі визначення корелятивних відношень між когезією й сепаратизацією також діє закон «єдності та боротьби протилежностей». Нами обґрунтовано, що когезія й сепаратизація можуть перебувати в опозиційних (боротьба протилежностей), комплементарних та рівнозначних взаємозв'язках (єдність протилежностей). Цей закон характеризує джерело, імпульс, динамічний аспект розвитку світоглядних поглядів, феноменів науки, культури, мовних явищ.

Другий закон діалектики «*заперечення заперечення*», відомий як діалектична тріада Гегеля теза – антитеза – синтез, пояснює динаміку когезії та сепаратизації як пряме або опосередковане відображення загальних тенденцій розвитку мови, літератури, мистецтва, культури загалом і визначається як універсальний механізм художньої еволюції ХХ ст.

Теза – це певна ідея, вихідне положення, теорія, початок руху. Антитеза – перехід у протилежність, опозицію до себе, заперечення тези, негативне ствердження; протиставлення тези й антитези відбувається до тих пір, поки не буде знайдено таке рішення, що виходить за межі і тези, і антитези, з урахуванням їхньої відносної цінності та намаганням зберегти їхні кращі, сильніші сторони. Це рішення виступає третім етапом діалектичного розвитку – синтезом. Синтез – нова єдність протилежностей (заперечення заперечення); із плином часу синтез може стати першим етапом нової діалектичної тріади.

Домінанти першої антропоцентричної культурної парадигми, художній реалізм, ієрархічний (структурний) синтаксис, когезія – це теза, вихідний момент у процесі діалектичного розвитку. Перехід до принципів другої біокосмічної

культурної парадигми, виникнення модернізму, активізація актуалізувального синтаксису, використання сепаратизації – це антитеза, заперечення, протилежність, опозиція до тези. Цей закон стверджує, що в процесі діалектичного розвитку поєднуються елементи старої системи (відомого) й моменти нового; властивості минулого, кращі традиції успадковуються, зберігаються, збагачуючись новими якостями (принцип спадкоємності, генетичного зв'язку).

Кінець XX ст. – епоха постмодернізму. У мистецтві, культурі цей період позначився зближенням відмінних літературних жанрів, художнім синтезом різних засобів вираження, стильовим плюралізмом, поліфонією й т. ін. Згідно з філософською діалектичною тріадою, постмодернізм окреслено як синтез тези та антитези. Закон «заперечення заперечення» визначає форму прогресивних змін.

За законами діалектики, синтаксичні засоби зв'язку (як і будь-які інші форми, засоби, явища, процеси) розвиваються, оновлюються, видозмінюються, перебувають у постійному русі, динаміці. Відповідно до діалектичного «*закону переходу кількості в якість*» установлено певну залежність якісного показника того чи того зв'язку від його кількісного поширення. Чим поширенішим стає різновид, тим меншою є міра його афективності, стилістичної виразності або ж різновид зв'язку набуває новітніх якостей, особливостей уживання, нового значення. Дія діалектичного «*закону переходу кількості в якість*» умотивовує розвиток когезії та сепаратизації по шляху: міжфразовий синтаксичний зв'язок → текстоутворювальна одиниця → лінгвокультурема. Унаслідок дії цього закону динаміка когезії й сепаратизації має ступінчастий характер, проходить кілька етапів функціонування: перебуває в сильній, ослабленій нейтральній позиції. Така філософська закономірність пояснює механізм виникнення нових якостей.

Під час дослідження динаміки когезії та сепаратизації нами застосовано філософські принципи логічності, зв'язності, структурної ієрархії, взаємозв'язку мови й мислення, мови та свідомості. У ході наукового пошуку під час визначення домінант культурних парадигм, особливостей художніх напрямів, характеристик (структурних, семантичних, синтаксично-стилістичних) когезії / сепаратизації та

їхніх корелятивних відношень виявлено, що такі бінарні філософські категорії, як загальне й часткове, індивідуальне та системне, стале й динамічне, об'єктивне та суб'єктивне, норма й аномалія, симетрія та асиметрія, причина й наслідок, зв'язок теорії та практики стверджують діалектичний шлях розвитку світоглядної, наукової, культурної парадигм, системи мови загалом і синтаксичних зв'язків зокрема.

Стратегічні положення й принципи філософської методології знайшли своє тактичне втілення в методах дослідження. У своєму дослідженні ми активно послуговуємося, насамперед, такими методами філософської методології, як індукція та дедукція, аналіз і синтез. *Індукція* – це логічний умовивід від окремого, часткового до загального. Аналізуючи засоби когезії та сепаратизації, їхні особливості в художніх текстах сучасної французької літератури як окремих синтаксичних явищ, об'єктів дослідження, ми рухались у своїх пошуках до встановлення загальних, спільних принципів, засобів вираження, зв'язків у текстових тканинах різних видів мистецтва, культури та мови (від конкретного до загального), тобто використовували індуктивний метод.

Дедукція – метод дослідження, згідно з яким на основі загальних положень, аксіом роблять висновки про окремі факти, явища, категорії. Визначаючи ознаки літературних напрямів, виокремлюючи домінанти загальнокультурних парадигм, схарактеризовуючи картину світу французького суспільства XX ст., у цій праці ми окреслили динаміку конкретних синтаксичних явищ – когезії та сепаратизації, інакше кажучи, вели дедуктивний аналіз від загального до часткового. Із дедукцією пов'язано поняття гіпотези й *гіпотетико-дедуктивний* метод. Гіпотеза – спосіб пізнавальної діяльності, побудови вірогідного, проблематичного знання; гіпотеза нашої наукової розвідки основана на припущенні, здійсненому дедуктивним методом: зміни, які відбуваються в мові й синтаксисі зокрема, зумовлені лінгвокультурологічними чинниками. На наше переконання, результативне використання загальнонаукових та спеціальних методів дослідження в емпіричних розділах наукової праці уможливлює встановлення взаємозалежності, проведення аналогій між процесами розвитку духовної, світоглядної сфери, науки, мистецтва

Франції XX ст. і динамікою когезії й сепаратизації в синтаксисі сучасної французької мови.

Аналіз – мисленнєве або практичне розчленування цілого на частини. У проведеному дослідженні метод аналізу окреслено одним із важливих у студіюванні означеної проблеми. Його застосовано як у першому (теоретичному) розділі, так і в наступних, що є емпіричними частинами роботи. За допомогою цього методу проаналізовано теоретичні та методологічні засади вивчення синтаксису в сучасній лінгвістиці. У дослідних розділах наукової праці фундаментальний метод аналізу набув лінгвістичного уточнення, конкретизації відповідно до поставлених завдань і фактичного матеріалу розгляду. Під час аналізу структури, семантики, просодики, функціонального значення, стилістичної виразності когезії / сепаратизації в художньому тексті застосовано відповідні типи лінгвістичного аналізу: структурний аналіз (для пізнання внутрішньої організації синтаксичних явищ), синтаксичний (для встановлення граматичного значення когезії / сепаратизації, способу їхнього вираження в структурі надфразної єдності, тексту), семантичний (указує на їхню змістову сутність), стилістичний (для визначення афективного значення когезії / сепаратизації).

Синтез – мисленнєве або практичне з'єднання частин у ціле. Синтез передбачає вивчення предмета, явища як сукупності численних ознак. У третьому – п'ятому розділах, розкривши когезію та сепаратизацію з погляду їхніх структурно-композиційних типів, засобів вираження, проаналізувавши їхні особливості на кожному рівні динаміки, за допомогою синтезу отриманих результатів зроблено висновки, окреслено подальші перспективи їхньої еволюції. Єдність аналізу й синтезу уможливлює об'єктивне й адекватне розуміння предмета дослідження.

Загальнонаукову методологію представлено низкою спільних (універсальних) методів і принципів вивчення явищ різними науками. У роботі ми послуговувалися методом спостереження, описовим, методом систематизації, порівняння, узагальнення, абстрагування та іншими.

Метод спостереження – це систематичне цілеспрямоване вивчення об'єкта / предмета дослідження. Цей метод є, зазвичай, складником інших емпіричних методів. Спостереження як метод пізнання дав змогу отримати первинну інформацію про об'єкт дослідження (когезію / сепаратизацію) у вигляді сукупності емпіричних тверджень. Його покладено в основу встановлення динаміки синтаксичних когезії та сепаратизації, визначення принципів культурних парадигм тощо.

Описовий метод – один із найпоширеніших серед основних мовознавчих методів дослідження мовних одиниць. Він передбачає планомірну інвентаризацію, класифікацію одиниць мови й пояснення особливостей їхньої будови, структури, семантики та функціонування на певному етапі розвитку мови, тобто в синхронії. Описовий метод використовує прийоми зовнішньої й внутрішньої інтерпретації. Прийоми зовнішньої інтерпретації бувають двох видів: а) за зв'язком із позамовними явищами (соціальними, психологічними, культурологічними); б) за зв'язком із іншими мовними одиницями (прийоми міжрівневої інтерпретації). У дослідженні ми послуговувались описовим методом та прийомами як зовнішньої, так і внутрішньої інтерпретації, що уможливило більш глибоке розуміння предмета дослідження, відкрило нові особливості когезії й сепаратизації, допомогло встановити кореляційні відношення як між самим синтаксичними явищами (когезією / сепаратизацією), так і між ними та позамовними (культурологічними) фактами.

Прийоми внутрішньої інтерпретації – це різні способи вивчення мовних явищ на основі їх системних парадигматичних і синтагматичних зв'язків, тобто, за словами Ф. де Соссюра, вивчення мови в самій собі й для себе самої. Зразком внутрішньої інтерпретації слугує парадигматична методика. Сутність цієї методики полягає в порівнянні, зіставленні та протиставленні мовних одиниць, явищ, унаслідок чого встановлюються їхні диференційні, відмінні ознаки. Парадигматична методика доповнюється синтагматичною, тобто вивченням сполучуваності досліджуваних одиниць із залученням контексту. Синтагматика нерідко розкриває

приховані властивості мовної одиниці, які за парадигматичного (опозиційного) підходу можуть бути непоміченими. Описовий метод уможливлює якісний аналіз фактів мови (у нашому випадку – когезії та сепаратизації), їхню систематизацію, класифікацію, які в подальшому створюють теорію.

Систематизація як лінгвістичний метод уможливлює представлення розрізнених знань про предмет, явища об'єктивної дійсності в єдиній науковій системі; вона ґрунтується на встановленні зв'язків, які об'єднують ці предмети (явища). Систематизація нашого дослідження спирається на опис, класифікацію, аналіз і синтез істотних властивостей когезії / сепаратизації як різновидів зв'язку синтаксичної системи з одного боку, та опис, аналіз і синтез важливих ознак, особливостей функціонування феноменів культури, науки, мистецтва тощо як явищ духовної сфери – з другого. Вихідний пункт процесу систематизації – прийняття певних принципів, що формулюють фундаментальну ідею, наукову гіпотезу. Діалектична суперечність між прагненням науки до всеохоплюючої систематизації знань і неможливістю її здійснення розв'язується вдосконаленням пізнання людиною дійсності.

Узагальнення – основний елемент логіки та мислення людини, що є засадою дедукції. Узагальнення ґрунтується на існуванні множини елементів та однієї або декількох властивостей, спільних для них. Метод узагальнення відображено під час підбиття підсумків, установлення проміжних і загальних результатів дослідження.

Метод абстрагування має в ментальній діяльності універсальний характер, оскільки кожен етап думки пов'язаний саме з цим процесом або з використанням його результатів. Зміст цього методу полягає в уявному відході від несуттєвих властивостей, зв'язків, відношень предметів та одночасному виділенні, фіксуванні однієї чи кількох найважливіших рис, які особливо цікавлять дослідника. Зіставляючи тенденції мовних змін і механізми розвитку явищ гуманітарної галузі для встановлення зв'язку між динамікою окремих феноменів синтаксичної системи (когезії / сепаратизації) та подібними процесами розвитку духовної

сфери, науки, мистецтва Франції XX ст., ми виокремлювали лише їхні найбільш типові, загальні риси, структурні особливості й функціональне значення.

Окрім того, аналіз мовного матеріалу зумовив вибір таких релевантних методів та прийомів, як *лінгвостилістичний аналіз* (для визначення структурно-композиційних, семантико-синтаксичних, образно-стилістичних особливостей когезії і сепаратизації), *функціонально-прагматичний аналіз* (задля встановлення текстоутворювальної функції синтаксичних зв'язків у художніх текстах) та ін.

Отже, використання загальнонаукових методів дослідження забезпечує цілісність, структурність, взаємозв'язок елементів у межах структури, цілеспрямованість і самоорганізацію дослідження, створює умови комплексного вивчення будь-якої (світоглядної, мистецької, культурної, мовної) сфери людської діяльності.

Спеціально-наукова методологія – сукупність специфічних методів кожної конкретної науки, які є засадами, базисом для розв'язання дослідницької проблеми. Кожен такий метод має свій спектр дослідження, коло вимог, мету тощо. Потрібно зазначити, що спеціальні дослідні методи перебувають у тісному взаємозв'язку із загальнонауковими, залежать від них, видозмінюються під їхнім впливом.

Наше дослідження проводилося в площині лінгвокультурологічних розвідок. Це новітній напрям лінгвістичних пошуків, що активно розробляється. У ньому об'єктом дослідження постає мова як феномен культури, своєрідний культурний код нації. Лінгвокультурологія перебуває на перетині культурології й лінгвістики. Якщо культурологія вивчає самосвідомість людини за відношенням до природи, суспільства, історії, мистецтва й інших царин її соціального та культурного буття, а мовознавство розкриває світогляд, який відображається й фіксується в мові як ментальні моделі мовної картини світу, то лінгвокультурологія має своїм предметом і мову, і культуру, що перебувають у діалозі та взаємодії.

Мета лінгвокультурології – вивчення способів, якими мова закріплює у своїх одиницях, зберігає й транслює культуру. Головне завдання лінгвокультурології – опис взаємозв'язків мови та культури, мови й людини. Методологічні основи

дослідження проблеми взаємодії мови та культури лише закладаються. Виробляється свій особливий понятійний апарат, який би уможливив аналіз взаємозв'язку й взаємовпливу двох різних семіотичних систем – мови та культури – у їхній динаміці.

Визначення методології дослідження, вибір адекватних лінгвокультурологічних методів становлять певні складнощі, що зумовлено своєрідним протиставленням мовного (лінгвістичного) матеріалу й позамовної (культурної) дійсності. У ході наукового пошуку постає потреба збалансованого лінгвістичного аналізу на основі вивчення художніх текстів та культурологічного матеріалу, що передбачає аналіз пам'яток духовної й матеріальної культури. На нашу думку, лише за поєднання, взаємного коректування різних підходів, методів і методик можливо досягти істотних результатів та важливих висновків дослідження.

Основним методом аналізу мовних знаків у лінгвокультурології, стрижневим способом експлікації їхнього культурного значення виступає новітня *методика співвіднесення мовних знаків* (одиниць, явищ, категорій) *зі знаками культури.* Культурна інформація «розсіяна» в мові, вона свідомо або несвідомо відтворюється носіями мови. Завдання лінгвіста полягає в інтерпретації денотативного або образно вмотивованого значення мовних знаків у категоріях (знаках) культури.

У своєму дослідженні ми опиралися на відому теорію лінгвістичної відносності Е. Сепіра – Б. Уорфа, у якій висунуто важливе *методологічне положення щодо єдності й специфіки мови та культури*. Відповідно до цієї теорії, культура – це те, що суспільство робить і думає, мова – це те, як воно (суспільство) думає. Мову розглянуто як систему, через структуру якої інтерпретуються культурні феномени. В. А. Звегінцев зазначав із цього приводу: між явищами культури й фактами структури мови немає прямого причинно-наслідкового зв'язку. Водночас науковець підкреслював, що між ними, безперечно, існують спільна зумовленість, залежність, взаємовплив. Зміни в культурі можуть знаходити своє опосередковане відображення в мові; виникнення конкретних мовних фактів, нових форм вираження може бути стимульовано культурним розвитком суспільства [118, с. 133].

Аналізуючи твори мистецтва, ми використовували методи спостереження, опису, систематизації, абстрагування та ін., а також такі, певною мірою суб'єктивні операції, як зовнішні аналогії, довільні асоціації, інтерпретація художніх творів.

Культуролог М. Ф. Алефіренко обстоював необхідність саме комбінаторного підходу до об'єктів культури, за якого органічно співіснують наративність, художнє мислення й елементи глибокого методологічного аналізу. Учений уважав за потрібне й можливе розглядати явища лінгвокультурології «поміж суворою науковістю та вільною фантазією» [7, с. 28– 32].

В. А. Маслова зазначала, що лінгвокультурологічний аналіз окреслено як найбільш ефективний метод дослідження культури, оскільки власне тексти є справжніми, істинними охоронцями культури й через них культура етносу передається від покоління до покоління [198, с. 31].

У межах лінгвокультурологічної методики виокремлено семіотичний, інтерпретаційний та герменевтичний підходи як спеціальні методи дослідження. *Семіотичний підхід* ґрунтується на розумінні культури як тексту, як символічної системи. Будь-яке явище матеріальної / духовної культури постулюється як упорядкований набір знаків, символів, що наділені певним змістом, – це своєрідний текст, що має бути прочитаний дослідником. У нашій роботі семіотичний підхід підтвердив структурну подібність семіотично різних систем – мови та феноменів культури, що уможливило їх дослідження в одній площині. *Герменевтичний підхід* властивий більшості гуманітарних наук, він відображає необхідність не стільки знань про якесь явище, предмет, процес тощо, скільки їхнього тлумачення, оскільки знання й розуміння принципово різняться. За допомогою такого підходу можливим стає більш глибинне розуміння, усвідомлення тих чи тих культурних і мовних феноменів, що дає змогу проникнути в їхню дійсну сутність. *Інтерпретаційний підхід* передбачає роз'яснення творів мистецтва, фактів культури, художніх творів, їхньої ідейно-естетичної, смислової й емоційної інформації на підставі відтворення авторського світогляду, у контексті загальнокультурної парадигми часу та ін. У ході

наукового пошуку ці підходи систематично застосовувалися, оскільки кожен із них є важливою складовою частиною цілісного лінгвокультурологічного аналізу.

Опрацьовування теоретичних засад лінгвокультурології засвідчило, що становлення принципів цього новітнього наукового напряму, його методологічних основ дослідження, апробація методів наукової системи ґрунтуються на таких домінантах сучасної парадигми гуманітарних знань, як антропоцентризм, функціоналізм і прагматизм.

Лінгокультурологічна тріада «людина – мова – культура» відповідає загальній тенденції сучасної лінгвістики – переходу від лінгвістики структурної до лінгвістики антропологічної, яка розглядає явища мови в тісному зв'язку з людиною, її мисленням, духовно-практичною діяльністю. Як справедливо вказував В. Г. Гак, «мова існує в людині для людини і реалізується через людину» [79, с. 45– 46].

Антропоцентрична парадигма виводить людину на перше місце, а мова стає її основною, визначальною характеристикою. Людський інтелект, мислення, як і сама людина, не існують поза мовою. Мова втручається у всі мисленнєві процеси, закладає нові ментальні простори. Тексти, що творяться людиною, відображають рух людської думки, вибудовують можливі світи, відображаючи в собі динаміку мислення й способи його вираження за допомогою мовних засобів. Лінгвокультурологія окреслюється як один з основних напрямів сучасної лінгвістики, що формується в межах цієї парадигми, яка «орієнтована на культурний фактор у мові й на мовний фактор у людині» [356, с. 123]. Окрім лінгвокультурології у межах антропоцентричної парадигми в сучасній лінгвістиці засновують та успішно розвивають такі гуманітарні напрями, як когнітологія, лінгвоконцептологія, етнолінгвістика, соціолінгвістика, психолінгвістика, теорія перекладу, герменевтика, крос-культуризм тощо.

Виокремлення *антропоцентричного принципу* в методології нашого дослідження є дуже важливим, оскільки саме він імпліцитно міститься в теоріях, що засновані на «центральній ролі синтаксису». Підґрунтя таких теорій не синтаксис загалом, а синтаксис висловлення, що аналізується в динамічному аспекті, у

конкретній комунікативній ситуації. Антропоцентричний принцип отримує експліцитне вираження в концепції семіотичної будови мови, яка спирається на положенні «я – тут – зараз».

Матеріали дослідження засвідчили, що роль спеціально-наукових методів у розвитку будь-яких наук надзвичайно важлива. Відзначимо, що кожен метод наукового дослідження має свої межі застосування, проте аксіомою сучасної науки стверджується теза про обмеженість будь-якого одного конкретного методу. Вивчення мови як багатоаспектного явища за допомогою одного методу неможливе, а тому використання низки філософських, загальнонаукових і спеціальних методів цілком виправдане та зрозуміле [300, с. 205].

Усвідомлення необхідності комплексного підходу до вивчення взаємозв'язку й взаємодії одиниць мови й культури характеризує лінгвокультурологію як наукову парадигму, що відображає цілісну структуру одиниць мовного та позамовного (культурного) змісту за допомогою системних методів.

Отже, головним інструментом пізнання, методологічним вектором нашої наукової розвідки став *синтезувальний підхід*, який 1) поєднав у собі класичні філософські, традиційні загальнонаукові й новітні спеціальні методи та методики дослідження; 2) уможливив використання основних методів дослідження культурології й лінгвістики.

2.2. Термінологічний апарат дослідження

Оскільки об'єктом нашої наукової розвідки окреслено одиниці мовного (синтаксичного) та позамовного (культурного) рівнів, то постало питання щодо необхідності сформувати категоріальний апарат дослідження, визначити набір основоположних термінів і понять, які б уможливили розгляд проблеми динаміки окремих мовних явищ (когезії / сепаратизації) у взаємозв'язку з основними тенденціями розвитку французької культури й суспільства XX ст.

Як зазначено вище, однією з актуальних проблем синтаксису сучасної французької мови залишається проблема зв'язків у синтаксичній структурі. Зв'язком

прийнято називати відношення взаємної залежності, зумовленості, спільності між чим-небудь. *Синтаксичний зв'язок* (сполучуваність) – це зміст і форма всього синтаксису. Синтаксис у системі мови починається там, де закладаються синтаксичні зв'язки, відношення між компонентами структури. Синтаксичні зв'язки – це, передусім, формальні відношення між синтаксичними одиницями або їхніми компонентами (форма); а також семантичні зв'язки, що виражені засобами мови (зміст). Водночас вони складають вихідне й фундаментальне поняття «синтаксис». Зміни, що відбуваються в синтаксичних структурах, їх уживаності, функціонуванні, зумовлені як тенденціями розвитку мови, так і загальнокультурними чинниками. *Синтаксична структура* – це лексично наповнена структурна схема. Структурні схеми словосполучення, простого чи складного речень закладені у свідомості мовця, вони складають його фонові знання, є чітко визначеними й фіксованими (підрядний, сурядний зв'язок слів у словосполученні, узгодження, керування, просте, складне речення з різними типами зв'язку та ін.). Структурні схеми висловлення, надфразної єдності, тексту не є фіксованими внаслідок своєї різноманітності й необмеженої кількості. Наше дослідження стосується власне таких синтаксичних зв'язків та структур вищого синтаксичного рівня, зокрема зв'язків висловлень у межах надфразної єдності, художнього тексту.

Уточнимо, що *висловлення* – це актуалізоване речення, тобто воно релятивізоване щодо адресата й адресанта, комунікативного акту, контексту [117, с. 159]. Саме ця спрямованість речення в анатомію (у середину) мови уможливлює вираження думки з урахуванням логічного, психологічного, соціального, культурологічного й інших аспектів комунікативного синтаксису. *Надфразна єдність* – сукупність семантично та граматично поєднаних висловлень, яка характеризується єдністю теми й особливим синтаксичним зв'язком складників (когезією). Термін уведено українським лінгвістом Л. Булаховським у 40-ві роки XX ст., хоч ідея виокремлення одиниці, більшої за речення, належить О. Востокову, Ф. Буслаєву, О. Пєшковському. Проблеми актуального членування одиниць,

більших за речення, розроблялися представниками Празької школи В. Матезіусом, Ф. Данешом, Я. Фірбасом й ін. [262, с. 404].

Проблема синтаксичних зв'язків у сучасній французькій мові ґрунтується на відмінностях між ієрархічним (структурним, синтагматичним) синтаксисом і синтаксисом комунікативним, актуалізувальним. *Ієрархічний синтаксис* передбачає дослідження, аналіз структурних особливостей сильних синтаксичних структур, їхніх внутрішніх зв'язків, ядерних та неядерних компонентів і відношень між ними. Це конструктивний синтаксис, що представлений розгалуженою системою засобів зв'язку, які перебувають в ієрархічній співвіднесеності. Цей тип синтаксису визначається відповідністю актуального членування речення його граматичній структурі.

Комунікативний (актуалізувальний) синтаксис спрямований на динамічний бік мовленнєвих одиниць – висловлень, на особливості їх актуального членування в конкретних комунікативних ситуаціях. Актуалізувальний синтаксис передбачає вивчення змін зв'язків, сполучуваності, відношень між синтаксичними одиницями, факторів, що призводять до порушення цілісності ієрархічної піраміди. Дослідження актуалізувального типу синтаксису ґрунтується на теорії актуального членування А. Вейля та В. Матезіуса. За такого типу синтаксису актуальне членування речення не збігається з його граматичними межами, установлюється тенденція до семантичного членування речення, відбувається процес ослаблення й розпаду синтаксичної структури, створюються нові, спеціальні засоби зв'язку синтаксичних структур. Проблеми актуалізувального синтаксису тісно пов'язані з комунікативним, функціональним аспектами речення (висловлення) та впливом розмовного мовлення на художню літературу XX століття загалом.

Із виходом у площину тексту й внутрішньотекстових зв'язків такі ключові поняття нашого дослідження, як «когезія» та «сепаратизація», набувають уточнення, доповнення, розширюють своє вихідне термінологічне значення. У дисертаційній роботі сформульовано дефініцію «когезії»: *когезія* – різновид синтаксичного зв'язку, який на основі формальних, логічних, традиційно-граматичних (експліцитних) та

контекстуальних (імпліцитних) засобів сполучуваності висловлень у надфразній єдності, тексті забезпечує їхню семантичну й комунікативну цілісність. Це поняття запозичене з фізики та введене в обіг лінгвістики тексту мовознавцями Р. Бонграндом, В. Дресслером, М. Холлідеєм [415]. Когезія, установлюючи різні види зв'язку висловлень у тексті, має текстоутворювальне, текстоформувальне значення; це категорія логічного плану, яка регулюється в синтагматичному розрізі. Когезія співвідноситься із законом мовної традиції, який «загальмовує» зміни в мові, прагнучи стабільності, сталості, збереження вже досягнутого. Розвиток когезійного зв'язку синтаксичних структур у багатьох відношеннях пов'язаний з удосконаленням синтаксису літературної мови. Під *сепаратизацією* розуміємо особливий синтаксичний зв'язок, що виникає в межах синтаксичної структури, яка побудована за допомогою розділення одного висловлення на кілька самостійних висловлень, що є інтонаційно та графічно відокремленими, проте єдиними за змістом. Ознака сепаратизованої структури – те, що її основа (базисна частина) не відображає всієї повноти змісту висловлення, яке поступово, у міру формування наділяється новими деталями, доповненнями, що особливим чином прикріпляються до раніше сказаного й інтонаційно завершеного висловлення [13, с. 77]. Сепаратизація окреслюється як ефективний засіб актуалізації синтаксису писемної мови; вона вирізняється структурним аграматизмом, стилістичною значущістю та підвищеною динамічністю в передаванні інформації. Сепаратизація співвідноситься із принципом економії зусиль, який зорієнтований на стислість, лаконізм, структурну спрощеність. Розвиток сепаратизації пов'язаний з урізноманітненням засобів синтаксичного зв'язку, розширенням їхніх структурних, виражальних форм, функціональних і текстоутворювальних можливостей.

Визначення *динаміки* когезії й сепаратизації в синтаксисі сучасної французької мови в лінгвокультурологічному аспекті передбачає: 1) розгляд якісних / кількісних характеристик когезії / сепаратизації (аналіз їхніх структурних, семантичних, просодичних особливостей, установлення функціонального значення, стилістичного забарвлення, виокремлення рівнів активізації (синхронічний аспект));

2) дослідження зв'язку, взаємозумовленості між окремими фактами мови й культурними, духовними, світоглядними змінами суспільства (установлення взаємовідношень, зв'язку між когезією / сепаратизацією та культурою, менталітетом французького народу, картиною світу, культурними парадигмами епохи (лінгвокультурологічний аспект).

Як бачимо, розуміння динаміки когезії та сепаратизації в лінгвокультурологічній площині невіддільне від понять «культура», «культурна парадигма», «картина світу», «мовна картина», «менталітет народу».

Культура – складне, багатогранне явище, яке має комунікативно-дієву, ціннісну й символічну природу. Це система матеріальних і духовних цінностей, яка визначає місце людини в соціумі, формує та організовує її мислення, світогляд, морально-етичні ідеали, мовленнєві компетенції тощо. Культура зумовлює розвиток мови й сама виражається в ній, чим засвідчує тісний зв'язок мови та культури. Культура реалізовує таким чином одну з фундаментальних функцій мови – бути засобом створення, розвитку, збереження й трансляції культури.

Культурна парадигма епохи – світоглядна система, стиль мислення, культурні надбання, духовна аура народу (або окремої людини), які формуються на основі певних філософських ідей, морально-естетичних поглядів, наукових знань, лінгвістичних компетенцій тощо. Мова як одна з форм духовної культури народу є невід'ємною складовою частиною загальнокультурної парадигми.

Услід за О. К. Якимовичем ми вирізняємо антропоцентричну й біокосмічну (антицивілізаційну) культурні парадигми. *Антропоцентрична парадигма* формується як чітко структурована картина світу. У центрі та вгорі системи цінностей міститься цивілізована людина, яка керується Розумом і Мораллю. Світоглядні погляди, філософія, наука, мистецтво, мова характеризуються ієрархічною організацією одиниць у межах системи, нормативністю, диференціацією, що відповідає першості логіки, моралі, упорядкованості, пропорційності й гармонійності *Біокосмічна парадигма* в ролі світоглядних ідей пропонує магічні практики, безсистемність, фрагментарність, тілесність, естетику первісності. Їй властиві такі

процеси, як варіативність, стильова еклектика, порушення ієрархічної організації одиниць у межах системи, розпад зв'язків, які зумовлені загальним демонтажем морально-етичних цінностей, ірраціональними імпульсами, хаосом, фрагментарністю, безсистемністю, дисгармонією суспільних процесів.

Картина світу – це сукупність світоглядних знань про світ, котра сформована в процесі оцінювання суб'єктом результатів пізнання навколишньої дійсності. Картина світу будується на відчуттях, уявленнях, сприйнятті й мисленні людини, вона диктує норми поведінки, систему цінностей, які впливають на формування та узагальнення понять. Уперше поняття «картина світу» вжито на початку XX ст. фізиком Г. Герцом стосовно фізичної картини світу.

Мовна картина світу – це відбиття реальності у свідомості людини, концептуалізація образу світу крізь призму мови та національних, історико-культурних особливостей її носіїв. Поняття «мовної картини світу» пов'язано з ім'ям В. фон Гумбольдта і його ідеєю антропоцентричності мови. У науковий обіг цей термін уведено Л. Вайсгербером. Значний внесок зробили американські етнолінгвісти Е. Сепір та Б. Уорф, які створили гіпотезу мовної відносності. Серед українців провідна роль належить О. О. Потебні, котрий розвивав етнолінгвістичні ідеї у вітчизняній науці.

Поняття «картина світу» та «мовна картина» тісно поєднані з такою культурологічною категорією, як *менталітет* (від лат. *mens* – пов'язаний із духом, духовністю). Це термінопоняття включає спосіб мислення, склад розуму й душі народу, його загальне духовне налаштування, своєрідний стан, рівень розвитку та спрямованості індивідуальної й групової свідомості до навколишнього світу, різних лінгвокультурних спільнот. Як засвідчує аналіз наукової літератури, під *менталітетом* розуміють певну глибинну структуру свідомості, що є узалежненою від соціокультурних, мовних, географічних та інших факторів.

Культура, зміни культурних парадигм впливають на мислення мовної особистості, закладають базові концепти в її свідомості, відтак формують менталітет народу, його картину світу. Мова як продукт культури, її «внутрішня форма» є

умовою існування культури, відображає спосіб сприйняття й «концептуалізації» світу, створює мовну картину як сукупність знань про світ. Вивчення культури через мову (і навпаки) закладено в їхніх змістові, сутності, нерозривності, взаємовпливі та взаємозумовленості існування. Носії мови освоюють, пізнають культуру за допомогою її текстів (у найбільш широкому розумінні): художніх, релігійних, міфів, казок, прислів'їв, приказок і т. ін., а також за посередництвом немовних (невербальних) семіотичних систем (живопис, музика, архітектура, театр, кіно).

Лінгвокультурологічний аналіз уможливив визначення когезії та сепаратизації як лінгвокультурем [306, с. 556]. *Лінгвокультурема* – це термін, уведений у лінгвістичний ужиток В. В. Воробйовим, це – комплексна міжрівнева одиниця, що поєднує в собі як мовні, так і культурні змісти епохи. Як одиниці культури – це фрагменти дійсності, що, зазвичай, створюють національну, ідейну, світоглядну маркованість етносу. Вони відображаються в мові (мова – дзеркало культури) на різних її рівнях (лексичному, граматичному, синтаксичному, стилістичному). Лінгвокультуреми мають спільну понятійну основу, на якій формуються мовлення, мислення й культура [65, с. 322].

У ході дослідження когезія та сепаратизація визначені як лінгвокультурні універсалії. *Лінгвокультурні універсалії* – це лінгвокультуреми, що є спільними для багатьох культур. Такий підхід стверджує тезу В. фон Гумбольдта, котрий, визнаючи національний характер мислення і його залежність від мови, уважав, що національні особливості мислення тісно переплітаються із загальнолюдськими, які не залежать від конкретної мови.

Отже, засади нашого дослідження склали як лінгвістичні, так і культурологічні термінологічні одиниці, що вможливило аналіз динаміки когезії та сепаратизації як різновидів синтаксичного зв'язку, які віддзеркалюють особливості мовної картини світу французького народу XX ст., його менталітету й культури.

2.3. Специфіка комплексної методики аналізу когезії та сепаратизації у світлі лінгвокультурологічного підходу

Загальна стратегія дослідження полягала в динамічному розгортанні схеми співвідношень таких понять, як *людина – мова* (і мислення) – *культура* (матеріальна й духовна).

У центрі схеми – людина (національна особистість), яка «оточена» національною мовою (і мисленням) та культурою. Мова виступає посередником між людиною й культурою. Мова постійно розвивається; еволюціонує й суспільне мислення; культура у своєму розвитку також не має меж. Пропонована схема досить умовна, оскільки жодна схематизація не може відобразити всю складність взаємовідношень зазначених вище компонентів.

Концепція «єдності мови й культури» – це та наскрізна ідея, що зумовила організацію дослідження в лінгвокультурологічному аспекті, яке проводилось у двох основних напрямах: 1) ономасіологічному (аналіз від змісту до форми) і 2) семасіологічному (аналіз від форми до змісту). Перший напрям лінгвокультурологічного пошуку зорієнтований на аналіз змістів, які втілює мовна одиниця (у нашому випадку – синтаксичні зв'язки – когезія / сепаратизація) до форми, засобів вираження. Другий – на аналіз мовних форм, засобів (когезії / сепаратизації) з метою визначення змістових ознак, культурних змістів. Унаслідок такого підходу встановилась очевидна двовекторність динаміки когезії та сепаратизації в лінгвокультурологічній площині – вертикальна й горизонтальна динаміка. Вертикальна пояснює змістове (культурологічне) значення когезії / сепаратизації як 1) синтаксичних зв'язків; 2) текстоутворювальних, текстоформувальних одиниць і 3) лінгвокультурем. Горизонтальна динаміка зумовлює рівні їхньої активізації в мовленні. Зазначимо, що доцільно проводити комплексне, інтегроване дослідження із залученням методик як ономасіологічного, так і семасіологічного підходів.

Окрім того, для експлікації динаміки когезії та сепаратизації в площині лінгвокультурологічного аналізу ми пропонуємо власну *методику співвіднесення мовних знаків* (одиниць, явищ, категорій) *зі знаками культури*. Запропонована методика передбачає встановлення подібностей, аналогій між тенденціями розвитку різних феноменів культури народу, його менталітету, науки, світоглядних ідей і одиницями, явищами мови [538, с. 26–28].

Важливо вказати, що вихідним є мовний ракурс дослідження, він уможливлює продуктивний синтез знань про культуру, менталітет народу, картину світу, що виражаються в художньому тексті за допомогою мови, осягнення їхньої глибинної сутності й взаємозумовленості розвитку.

Методика лінгвокультурологічного аналізу включає такі етапи:

1. Визначення мовних одиниць дослідження та їхньої співвіднесеності із загальнокультурними парадигмами, картиною світу, мистецькими художніми тенденціями на конкретному хронологічному зрізі (антропоцентричний, компаративний підходи).

Відповідно до теми дослідження об’єктом наукової праці окреслено когезію та сепаратизацію як синтаксичні зв’язки одиниць вищого рівня (висловлень у надфразовій єдності, тексті). Матеріалом для аналізу обрано художні твори відомих французьких письменників ХХ ст., які виразно віддзеркалювали загальні культурні, духовні, світоглядні домінанти часу. На основі вчення про культурні парадигми та теорії коливання маятника Д. І. Чижевського встановлено, що когезія співвідноситься з першою антропоцентричною парадигмою й традиціями художнього реалізму в мистецтві (третій розділ дослідження), сепаратизація – із другою культурною парадигмою (біокосмічною) та художніми принципами модернізму (четвертий розділ роботи). Отже, когезія й сепаратизація – це пряме або опосередковане відображення визначальних принципів культурних парадигм, художніх тенденцій, картини світу, менталітету французького народу ХХ ст.

2. Аналіз мовних одиниць задля обґрунтування спільної (відмінної) спрямованості механізмів розвитку одиниць двох різних семіотичних систем – мови та культури (семіотичний, компаративний підходи).

Цей методологічний етап передбачає виявлення причин, передумов виникнення тієї чи іншої мовної одиниці (явища, засобу, феномену), аналіз її структурних, семантичних, просодичних, стилістичних, когнітивних, функціональних й інших особливостей крізь призму культурної інформації, що в ній закладена.

У нашому дослідженні екстраполяція результатів аналізу мовного матеріалу на загальнокультурне тло (основу) довела, що механізм зв'язку, який установлює ієрархічну підпорядкованість частин, забезпечує цілісність структури, співвідноситься з першою культурною парадигмою, принципами ієрархічного (структурного) синтаксису та когезією. Вмотивовано, що когезійні зв'язки у літературній мові, раціоналістичні ідеї у філософії, принципи ієрархічності, сполучуваності, логічності, точності, конструктивізму, завершеності, цілісності й загальної гармонії кольорів, звуків, частин у цілому, слів, висловлень у тексті, складників у цілісній системі в різних видах мистецтва – це явища однієї культурної парадигми, однієї картини світу, що в основі своїй мали спільну спрямованість (на зв'язування) механізмів функціонування.

Механізм актуалізації образу, який висуває поняття монтажу, фрагментарності, розчленованості, корелює з другою культурною парадигмою, принципами актуалізувального типу синтаксису й сепаратизацією. Обґрунтовано, що сепаратизація у французькій прозі модернізму, антитрадиціоналізм, суб'єктивізм, алогізм, фрагментарність, порушення зв'язності тексту через недотримання синтагматичної ієрархії, ірраціоналізм у світоглядних поглядах, нелінійний, відкритий характер наукових систем, ташизм, дрипінг у живописі, атональність, дисонанс у музиці, нестандартні форми гри, різновекторність дії в театрі, монтажні принципи фільмування, фрагментарність, вільні маніпуляції з простором і часом, рух дії по колу (спіралі) в кіно, порушення симетрії,

архітектоніки, структурна незавершеність в архітектурі, скульптурі тощо – це також явища однієї культурної парадигми, однієї картини світу, що скеровані на розчленування механізмів вираження.

Отже, стверджується певний ізоморфізм структур двох різних семіотичних систем (мовної й культурної) у функціональному плані.

3. Експлікація значення мовної одиниці як культурного знака – лінгвокультуреми (інтерпретаційний, герменевтичний підхід).

На цьому етапі лінгвокультурологічної методики доведено, що когезія та сепаратизація поєднують у собі, як мовні, так і культурні ознаки, відбиваючи картину світу, культурні домінанти епохи, особливості менталітету французького народу. Як мовні одиниці, це – синтаксичні зв'язки висловлень у надфразній єдності, тексті, що мають текстоутворювальне, текстоформувальне значення; як культурні одиниці – фрагменти дійсності, що, зазвичай, створюють національну, ідейну, світоглядну ідентичність народу. Отже, когезія та сепаратизація визначаються як лінгвокультуреми, що мають спільну понятійну основу, на якій ґрунтуються мова (мовлення), мислення (менталітет), культура, картина світу французького народу. Лінгвокультуреми формують (мовними засобами) ядро культурного образу, ключові ідеї, концепти, символи нації й часу.

На нашу думку, *методика лінгвокультурологічного аналізу* виявляє комплексний, системний підхід до вивчення феноменів мови, чим засвідчує діалектичну єдність мовного та позамовного (культурного) змістів (предметного й духовного світів). Окрім того, запропонована методика дослідження уможливлює усвідомлення діалектичної взаємодії та розвитку культури народу і його мови.

Висновки до другого розділу

Зважаючи на мету, об'єкт та предмет наукової розвідки, ми комплексно використали різні методи та методики дослідження, що уможливило виконання поставлених завдань.

Методологічні засади дослідження склала трьохрівнева методологія: філософська (фундаментальна), загальнонаукова та спеціально-наукова.

Філософська методологія означила загальну стратегію дослідження. У роботі використано такі універсальні філософські закони пізнання природи, суспільства, а також мислення, мови й культури, як «закон єдності та боротьби протилежностей», закон «заперечення заперечення», закон «переходу кількості в якість». Під час аналізу мовного й позамовного матеріалу ми послуговувалися філософськими категоріями загального та часткового, необхідності й імовірності, причини та наслідку; зв'язку теорії й практики, взаємодії зовнішнього та внутрішнього, одиничного й загального, об'єктивного та суб'єктивного тощо. Нами також застосовано філософські принципи логічності, зв'язності, структурної ієрархії, взаємозв'язку мови й мислення, мови та свідомості. Крім того, у своїй роботі ми активно використовували такі філософські методи, як індукція й дедукція, аналіз і синтез.

У дослідженні застосовано низку загальнонаукових методів: спостереження, описовий, метод систематизації, порівняння, узагальнення, абстрагування... Це забезпечило цілісність, структурність, взаємозв'язок елементів у межах структури, цілеспрямованість і самоорганізацію дослідження, створило умови комплексного вивчення проблеми.

Спеціально-наукову методологію в дисертаційній роботі представлено новітньою лінгвокультурологічною методикою *співвіднесення мовних знаків* (одиниць, явищ, категорій) *зі знаками культури*. Розроблена методика виявляє комплексний, системний підхід до вивчення феноменів мови, чим засвідчує діалектичну єдність мовного та позамовного змістів, уможливлює усвідомлення діалектичної взаємодії й розвитку культури народу та його мови.

У межах лінгвокультурологічної методики виокремлено семіотичний, інтерпретаційний і герменевтичний підходи як спеціальні методи дослідження.

У нашій роботі *семіотичний підхід* підтвердив структурну подібність семіотично різних систем – мови й культури, що уможливило їх дослідження в

одній площині. *Герменевтичний підхід* уможлив більш глибинне розуміння, усвідомлення культурних і мовних феноменів. *Інтерпретаційний підхід* – роз'яснення творів мистецтва, фактів культури, художніх творів, їхньої ідейно-естетичної, смислової й емоційної інформації на підставі відтворення авторського світогляду, у контексті загальнокультурної парадигми часу.

Опрацьовування теоретичних засад засвідчило, що методологічні основи лінгвокультурологічного дослідження ґрунтуються на таких домінантах сучасної парадигми гуманітарних знань, як *антропоцентризм*, *функціоналізм* і *прагматизм*.

Усвідомлення необхідності комплексного підходу до вивчення взаємозв'язку й взаємодії одиниць мови та культури характеризує лінгвокультурологію як наукову парадигму, що відображає цілісну структуру одиниць мовного й позамовного (культурного) змісту за допомогою системних методів. Отже, головний інструмент пізнання, методологічний вектор нашої наукової розвідки – *інтеграційний, синтезувальний підхід*.

Термінологічну основу дослідження склали такі ключові поняття синтаксису, як *синтаксичний зв'язок*, *синтаксична структура*, *висловлення*, *надфразна єдність, ієрархічний (структурний) / актуалізувальний синтаксис, когезія / сепаратизація*, *динаміка синтаксичних зв'язків* та терміни культурології: *культура*, *культурна парадигма*, *картина світу*, *менталітет народу*, *мовна картина*, *лінгвокультурема*.

Зауважимо, що проблема вибору адекватних методів дослідження та відповідної термінології в площині лінгвокультурології залишається актуальним науковим питанням, що потребує новітніх розробок.

Основні положення другого розділу **«Методологічні засади дослідження когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові»** висвітлено в таких публікаціях дисертанта: [300; 306; 538].

РОЗДІЛ 3

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ КОГЕЗІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЇ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Наше дослідження стосується ключової проблеми сучасного синтаксису – аналізу синтаксичних зв'язків у надфразній єдності, тексті; тобто сполучуваності одиниць другого та третього синтаксичних рівнів. Цей розділ наукової праці присвячено такому різновиду синтаксичного зв'язку, як когезія.

Когезія – синтаксичний зв'язок, який на основі формальних, логічних, традиційно-граматичних (експліцитних) та контекстуальних (імпліцитних) засобів сполучуваності висловлень у надфразній єдності, тексті забезпечує їхню семантичну й комунікативну цілісність; це різновид синтаксичного зв'язку логічного плану, який регулюється в синтагматичному розрізі [299, с. 312]. Когезія має важливе текстоутворювальне значення. Вона співвідноситься із законом мовної традиції, який «загальмовує» зміни в мові, прагнучи стабільності, сталості, збереження вже досягнутого [288, с. 160]. Розвиток когезійного зв'язку в багатьох відношеннях пов'язаний з удосконаленням синтаксису літературної мови.

У цій частині дослідження розглянемо основні композиційно-структурні типи когезії, систематизуємо визначальні експліцитні та імпліцитні засоби її вираження, окреслимо синхронічну динаміку когезії на матеріалі французької літератури першої половини XX ст. в лінгвокультурологічному аспекті, обґрунтуємо тезу про співвідношення конкретного синтаксичного явища (когезії) і художніх принципів літератури означеного періоду. Доведення цього положення проводитиметься двома шляхами: від загального до часткового (дедуктивний метод) і від часткового до загального (метод індукції); від ознак реалізму, модернізму в цілому до їх утілення в синтаксичній когезії зокрема та навпаки – від аналізу мовної тканини художнього тексту до встановлення загальних, спільних принципів мистецтва цієї епохи, картини світу в цілому.

3.1. Структурно-композиційні типи когезії

Вивчення структурних та композиційних особливостей когезії (зв'язку висловлень у межах надфразної єдності, тексту) є одним із важливих завдань сучасного мовознавства, лінгвістики тексту, комунікативного синтаксису, стилістичного аналізу, оскільки уможливлює глибше розуміння як внутрішньої структури самого висловлення, так і тексту в цілому.

Відомо, що мовлення так само, як і мислення, будується не розрізненими, ізольованими висловленнями чи то судженнями, а поєднаннями висловлень, які тісно пов'язані між собою в синтаксичному й змістовому відношенні. У цьому випадку спостерігаємо певну суперечність, двояку природу висловлення з боку класичної граматики, яка тлумачить його (висловлення) як окрему цілісну одиницю мовлення. За формою висловлення – це завершена структура, за змістом – незавершена синтаксична одиниця, що потребує свого розвитку. Продовження, розвиток думки, судження є можливими лише в такій самій синтаксичній формі, тобто в наступному висловленні. На основі цього вирізняють три основні структурні типи когезії:

1) когезія з послідовним (ланцюговим, лінійним) зв'язком;

2) когезія з паралельним зв'язком;

3) когезія з комбінованим (змішаним) видом зв'язку.

Достатньо поширеною є когезія з *послідовним типом зв'язку*. Із принципами такого типу когезії прямо співвідноситься теорія «актуального членування» В. Матезіуса. Прогресивне значення цієї теорії полягає в спробі вивільнити аналіз структури речення від формально-логічної інтерпретації, у намаганні досліджувати будову речення залежно від конкретного змісту речення, контексту, комунікативної ситуації. Тема й рема, за В. Матезіусом, – це живі динамічні центри думки; тема включає, зазвичай, відомі знання про предмет, рема – нові, невідомі. Рема – джерело руху думки у висловленні, його рушійна сила. Розвиток висловлення, тобто його зв'язок з іншими судженнями, можливий за допомогою розгортання, повторення, переходу в наступне висловлення теми або реми (чи то їхніх елементів) попереднього висловлення.

Когезія з послідовним зв'язком передбачає, що кожне наступне висловлення є залежним від попереднього й водночас виступає головним висловленням відносно того, що слідує за ним. Інакше кажучи, кожне висловлення в тексті (окрім останнього) є і головним, і другорядним. Рема попереднього висловлення (R) стає темою (T) наступного висловлення. Структурно (синтаксично) цей неперервний рух думки виражається анафоричними (сполучуваність із попереднім елементом) та катафоричними (сполучуваність із наступним елементом) засобами зв'язку одночасно. Схематично це можна представити таким чином:

1 T + 2 R.

2 T + 3 R.

3 T + 4 R.

4 T + 5 R.

Традиційно, когезія з послідовним зв'язком використовується в текстах розповідного характеру, у ліричних відступах, спогадах, роздумах автора, героя та ін. Наприклад:

Le lendemain, à la première heure, Marcel Lobligeois remit les quatre mille francs dans la caisse des Établissements Ploch et Ducloarec, sans éveiller l'attention de quiconque. Puis il se prétendit malade, quitta le bureau et alla s'acheter une fausse barbe, un nez en caoutchouc et des lunettes bleues. Rendu méconnaissable, il se posta à vingt mètres du 50 avenue Foch et guetta la sortie de Jean de Bize. Pendant trois heures, il piétina ainsi dans la brume. Enfin Jean de Bize franchit le seuil de la maison. Mais une auto longue et noire l'attendait. Il s'engouffra dedans. L'instant d'après, la voiture démarrait avec une silencieuse puissance […] (H. Troyat. Le geste d'Ève, p. 72).

У цитованому фрагменті рема одного висловлення переходить у тему наступного, вибудовується такий семантичний ряд: *герой уривку повернув гроші в касу… – вийшов непоміченим із бюро… – щоб бути невпізнаним, купив накладні бороду, ніс та темні окуляри… – підстерігав біля виходу Жан Біза… – тупцював протягом трьох годин… – Жан Біз вийшов із будинку… – на нього очікувало авто… – він сів у машину… – за мить машина спокійно зникла.* Відзначаємо когезію з послідовним

типом синтаксичного зв'язку. Використання таких маркерів зв'язності, як лексеми на позначення часу (*le ledemain, à la première heure, puis, pendant trois heures, enfin, l'instant après*), які конкретизують, уточнюють, зв'язують послідовно в часі висловлення в суцільний потік роздумів; сполучника протиставлення *mais*, який граматично завжди передбачає зв'язність двох послідовних висловлень; стилістичних синонімів (*Marcel Lobligeois – il, Jean de Bize – il, des Établissements Ploch et Ducloarec – le bureau, une auto – une voiture*) та інших когезійних засобів, що поступово, плавно розвивають думку, уможливлює формування цілісного повідомлення як за формою, так і за змістом.

Дослідження показало, що найпростішою, але не частовживаною виявляється когезія з послідовним типом зв'язку, який утворюється за допомогою лексичного повтору. Сутність такого зв'язку зводиться до того, що показником структурної співвіднесеності висловлення слугує повторення останнього слова попереднього висловлення на початку наступного (епіфора). Деякі вчені [82, с. 78] визначають такий вид когезії як контактний. Наприклад:

La terre ainsi est à la fois déserte et riche. Riche de ces jardins secrets, cachés, difficiles à atteindre, mais auxquels le métier nous ramène toujours, un jour ou l'autre (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 117).

У нашому випадку означення до підмета першого висловлення (*riche*), що несе важливе змістове навантаження, дублюється на початку наступного висловлення і в такий спосіб відбувається послідовне, лінійне зв'язування висловлень у надфразній єдності, тексті. Потрібно зауважити, що сфера поширення послідовного зв'язку за допомогою лексичного повтору достатньо вузька (переважно це дитяче мовлення) [331, с. 56–60]. Яскравим підтвердженням цього можуть слугувати приклади з «Маленького принца» А. де Сент-Екзюпері, що представляють внутрішнє мовлення головного героя – маленького хлопчика або оповідача з позиції головного персонажа:

J'ai alors beaucoup réfléchi sur les aventures de la jungle et, à mon tour, j'ai réussi, avec un crayon de couleur, à tracer mon premier dessin. Mon dessin numéro 1 (A. de Saint-Exupéry. Le Petit Prince, p. 9).

La septième planète fut donc la Terre.

La Terre n'est pas une planète quelconque ! (A. de Saint-Exupéry. Le Petit Prince, p. 72).

Le petit prince traversa le désert et ne rencontra qu'une fleur. Une fleur à trois pétales, une fleur de rien du tout... (A. de Saint-Exupéry. Le Petit Prince, p. 78).

Аналіз засвідчив, що яскравими синтаксично-стилістичними можливостями володіє послідовна когезія, що виражається за допомогою синонімічної лексики:

Comme chaque dimanche, vers onze heures du matin, Marcel Lobligeois s'arrêta dans la clairière pour regarder jouer les enfants (1). *Le ballon roula jusqu'à lui et il le renvoya d'un coup de pied à la fois badin et sportif* (2). *Tandis que la partie reprenait, il se demanda ce que pensaient de lui les mères assises à l'ombre des arbres, sur des chaises de fer peintes en jaune* (3). *Il se plaisait à imaginer que certaines le prenaient pour un ancien champion de football veillant avec mélancolie sur la montée des jeunes espoirs, ou pour un grand savant, resté très simple, et qui, en flânant au Bois de Boulogne, remuait dans son cerveau de quoi rapprocher la terre de la lune, ou pour un banquier soucieux, que son automobile américaine suivait à courte distance...*(4) (H. Troyat. Le geste d'Ève, p. 31).

У наведеному уривку рема першого висловлення є темою для другого, рема другого – відповідно, темою для третього висловлення й так далі. Спостерігаємо послідовну сполучуваність висловлень, яка забезпечується когезією: тематична єдність у рамках надфразної єдності (роздуми, уявлення, фантазії головного персонажа), використання стилістичних синонімів (*Marcel Lobligeois – un ancien champion de football – un grand savant – un banquier*). У результаті застосування таких способів зв'язку утворюється цілісне, логічно вибудуване повідомлення. Розгляньмо ще один приклад:

La boutique des époux Euterpe était heureusement située à proximité d'un cimetière bourgeois [...]. *En vérité, c'était M^me^ Euterpe qui représentait l'âme de la maison. Cette grande femme sèche, musclée et bavarde, entraînait dans son tourbillon un petit mari sexagénaire, du genre fané et clignotant. Quand elle disait : Victor ! il sursautait comme si on lui eût appliqué un revolver sur la région du cœur* (H. Troyat. Le geste d'Ève, p. 78).

Уживання синонімічної лексики в структурі надфразної єдності має не лише безпосереднє синтаксичне значення (зв'язує висловлення), але й дає змогу виражати різноманітні змістові зв'язки між висловленнями, їхні експресивно-модальні відтінки (ставлення мовця до змісту попереднього висловлення, оцінку, коментар). Використання контекстуальних, образно-семантичних, індивідуальних синонімів виразно представляє опис головної героїні твору (*M^me^ Euterpe – cette grande femme sèche, musclée et bavardre – elle*) й, безперечно, має велике значення для текстотворення, інтерпретації тексту загалом.

Результати дослідження підтверджують, що найчастіше засобом вираження послідовної (ланцюгової) когезії виступає займенниковий зв'язок: структурна сполучуваність висловлень відбувається за допомогою займенників. Наприклад:

Un feu de révolte brilla dans les yeux d'Elisabeth (1). *Elle s'attandait à cette réplique* (2) (H. Troyat. La rencontre, p. 9).

Christophe, voyant que Hassler ne cherchait toujours pas à s'informer de ce qu'il faisait, tâcha de renouer l'entretien (1). *Il parla de la difficulté de la vie en province, de la médiocrité des gens, de leur étroitesse d'esprit, de l'isolement où on était* (2). *Il s'efforçait de l'intéresser à sa détresse morale* (3) (R. Rolland. Jean-Christophe, p. 5).

В обох прикладах спостерігаємо послідовне сполучення висловлень, коли іменник (у нашому випадку – власні імена *Elisabeth*, *Christophe*) попереднього висловлення замінюється особовим займенником у наступному висловленні (*elle, il*). Займенникова послідовна когезія об'єднує висловлення тіснішим зв'язком, порівняно з послідовною когезією, утвореною за допомогою лексичного повтору або синонімічного зв'язку. Це пояснюється тим, що висловлення із займенниками (у першому прикладі – друге висловлення, у другому прикладі – друге й третє) значно

більшою мірою є несамостійними, залежними, аніж висловлення з лексичними повторами чи синонімами. У стилістичному відношенні займенникова послідовна когезія, зазвичай, нейтральна.

Дослідження засвідчило, що послідовна займенникова когезія урізноманітнюється завдяки використанню в цій функції займенників різних розрядів (безособових, вказівних, присвійних) та інших детермінативів. Наведемо кілька прикладів:

L'avion est une machine sans doute, mais quel instrument d'analyse ! Cet instrument nous a fait découvrir le vrai visage de la terre (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 136) – послідовний когезійний зв'язок здійснюється за допомогою вказівного прикметника.

Le silence des bureaux lui plut. Il les traversait lentement, l'un après l'autre, et son pas sonnait seul (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 43) – послідовний когезійний зв'язок уможливлює використання особового та неозначеного займенників.

La terre était tendue d'appels lumineux, chaque maison allumant son étoile, face à l'immence nuit, ainsi qu'on tourne un phare vers la mer. Tout ce qui couvrait une vie humaine déjà scintillait (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 19) – послідовна когезія реалізується за допомогою неозначеного займенника.

Un lointain poste de T. S. F. lance une valse dans le vide. Je tourbillone dans le mien (H. Bazin. Cri de la chouette, p. 111). – послідовний когезійний зв'язок за допомогою присвійного займенника.

Отже, унаслідок контекстуальної співвіднесеності з антецедентом займенники встановлюють когезійний послідовний зв'язок висловлень у надфразній єдності, тексті.

При *когезії з паралельним зв'язком* кожне наступне висловлення надфразної єдності співвідноситься з одним і тим самим головним висловленням або з одним із членів речення (підметом, присудком, обставиною, додатком) головного висловлення. Це можна відобразити схемою:

1 T + 2 R.

1 T + 3 R.

1 T + 4 R.

Зазвичай такий вид зв'язку представлений у різного типу описах подій, явищ, емоційних станів, що об'єднані змістовно. Наприклад:

Tu restes si vivant pour moi, Philippe (1). *Je te vois dans ce fauteuil, un livre à la main, jambes repliées sous le corps* (2). *Je te vois à table, quand ton regard fuyait, que tu n'écoutais plus ce que je disais* (3). *Je te vois recevant un de tes amis et faisant tourner sans fin, de tes longs doigts, un crayon, une gomme* (4). *J'aimais tes gestes* (5) (A. Maurois. Climats, p. 133).

Висловлення поєднані спільною темою (1T) – спогади героїні про близьку їй людину (*Philippe*) – та формально сполучені паралельним типом зв'язку. У наведеному прикладі паралельна зв'язність виразно представлена синтаксичним паралелізмом: 2, 3, 4, 5 висловлення побудовані за однією синтаксичною моделлю й співвідносяться зі спільним підметом першого висловлення (*Philippe)*. Крім того, синтаксичний паралелізм підсилюється антиципацією (*Tu – Philippe*) та стилістичною анафорою (*Je te vois*). Усі ці засоби забезпечують збереження теми в рамках надфразної єдності та когезійний зв'язок висловлень. У термінології І. Р. Гальперіна – це дистантна когезія [82, с. 77]. У нашій роботі цей різновид паралельного когезійного зв'язку умовно назвемо першим типом.

Різноманітність у синтаксичний малюнок надфразних єдностей із паралельним типом когезійного зв'язку вносять висловлення, що можуть не мати спільного головного висловлення / члена речення. У такому разі опис явища, процесу, дії в кожному висловленні відбувається самостійно, незалежно від реми першого висловлення, проте разом вони утворюють цілісну надфразну єдність. Такий тип паралельно зв'язку відзначимо як другий. Схематично це виглядає таким чином:

1 T + R.

2 T + R.

3 T + R.

4 T + R.

Як правило, це описи-фони, описи-ілюстрації. Наприклад:

L'automne avançait. Le soleil s'éteignait. La nature se fanait. Sous l'ouate des brumes et des nuages d'octobre, les couleurs s'amortirent ; la neige vint sur les hauteurs, et le brouillard dans la plaine (R. Rolland. Jean-Christophe, p. 340).

Цитований фрагмент представляє художнє зображення осені, на тлі якого розгортатимуться наступні події. Із синтаксичного погляду, висловлення розміщено паралельно одне до одного; паралельно в просторі й у часі змальовуються й феномени природи (осінь, сонце, туман, хмари, сніг і т. ін.). Однак, незважаючи на таку структурну й семантичну самостійність, висловлення складають зв'язну, цілісну надфразну єдність – опис пейзажу. Описи-фони такого зразка становлять суттєвий елемент усього художнього тексту, оскільки створюють важливе семантико-емоційне поле оповіді.

Аналіз матеріалу засвідчив, що оптимальним для організації цілісної синтаксичної структури є поєднання обох типів паралельного когезійного зв'язку (першого й другого). Розгляньмо приклад:

À la même heure, le rapide de Paris file vers Le Mans et s'étire, parallèle à sa fumée, à travers le Bocage, qui est si bien l'une des régions du monde où il y a le plus de vaches qui regardent passer le train (1). *Calé dans le coin droit, côté face, du compartiment, je fume une cigarette en lisant, Dieu me pardonne ! en lisant Le Populaire* (2). *Le coin droit, côté face, parce que c'est la place réservée à Folcoche, lorsqu'il advient d'aventure que nous prenions le tortillard d'Angers* (3). *La cigarette, parce que mon père ne fume presque jamais, et Le Populaire, parce que ce journal est socialiste, donc anti-Rezeau* (4) (H. Bazin. Vipère au poing, p. 229).

Як бачимо, перше й друге висловлення зв'язані між собою паралельним когезійним зв'язком другого типу. Маємо два структурно самостійні висловлення, події в яких протікають незалежно одна від іншої. Висловлення поєднані тематично (подорож поїздом). Друге, третє та четверте висловлення сполучені між собою паралельним зв'язком першого типу. Тема другого висловлення представляє рему для третього й четвертого. Когезія підкріплена синтаксичним паралелізмом (3, 4

висловлення), стилістичними синонімами (*le rapide – le train –* le *compartiment, Le Populaire – le journal*), лексичними повторами (*le coin droit, côté face, Le Populaire, la cigarette*). Усі засоби разом забезпечують когезійний (і структурний, і семантичний) зв'язок надфразної єдності. Схематично це виглядає таким чином:

1 T + R.

2 T + R.

2 T + 3 R.

2 T + 4 R.

Когезія з комбінованим зв'язком передбачає гармонійне поєднання різних видів зв'язку у надфразній єдності. У такому разі спостерігаємо одночасне функціонування висловлень, що поєднані між собою і паралельно, і послідовно. Структурна різноманітність когезії з комбінованим зв'язком (форма) надає широкі можливості мовцю для вираження своїх ідей, утілення творчих задумів (змісту висловленого). Очевидно, що такий тип когезійного зв'язку є найбільш поширеним у художніх текстах. Наприклад:

Un pas de deux cents livres ébranla le plancher (1).

L'homme qui entra avait six pieds de haut, des cuisses comme des troncs de chêne, des poings comme des masses d'armes (2). *Ses bottes rouges, de cuir cordouan, étaient souillées d'une boue mal brossée ; le manteau qui lui pendait aux épaules était assez vaste pour couvrir un lit* (3). *Il suffisait qu'il eût une dague au côté pour avoir la mine de s'en aller en guerre* (4). *Dès qu'il apparaissait, tout semblait autour de lui devenir faible, fragile, friable* (5). *Il avait le menton rond, le nez court, la mâchoire large, l'estomac fort* (6). *Il lui fallait plus d'air à respirer qu'au commun des hommes* (7). *Ce géant avait vingt-sept ans, mais son âge disparaissait sous le muscle, et on lui aurait donné tout aussi bien dix années de plus* (8) (M. Druon. Les rois maudits, p. 16).

Цей епізод представляє зразок надфразної єдності описового типу, у якому висловлення сполучені комбінованим типом когезійного зв'язку. Усі висловлення об'єднані спільною мікротемою – портретне представлення персонажа. 1, 2, 3, 4 висловлення сполучені паралельним когезійним зв'язком першого типу:

співвідноситься з підметом головного висловлення, який виражений метонімією (*un pas de deux cents livres*). 5, 6, 7 висловлення – сполучені послідовним зв'язком, який забезпечується тісною займенниковою зв'язністю (*Il*). 8 висловлення приєднується паралельним зв'язком другого типу: структурно висловлення є відокремленим, самостійним, семантично – входить до складу цілої надфразної єдності й утворює разом з іншими висловленнями змістову єдність. Крім того, потрібно виокремити два лексичні поля: 1) лексика на позначення зовнішності людини (*les cuisses, les poings, les épaules, la mine, le menton, le nez, la mâchoire, le muscle)*; 2) лексика на позначення одягу та взуття (*les bottes, le manteau*), – що складають лексико-семантичну основу опису-характеристики героя. У структурі комбінованого когезійного зв'язку надфразної єдності містяться також стилістичні синоніми (*l'homme, le géant*), виразні порівняння (*des cuisses comme des troncs de chêne ; des poings comme des masses d'armes ; tout semblait autour de lui devenir faible, fragile, friabl e; il lui fallait plus d'air à respirer qu'au commun des hommes*), розгорнута антитеза й гіперболізація, спільна темпоральна форма вираження всього опису (уживання imparfait: *l'homme <u>avait</u> six pieds de haut; ses bottes rouges <u>étaient</u> souillées d'une boue mal brossée ; le manteau qui lui <u>pendait</u> aux épaules <u>était</u> assez vaste ; il <u>avait</u> le menton rond ; ce géant <u>avait</u> vingt-sept ans*) та інші експліцитні / імпліцитні засоби когезії.

Отже, проаналізувавши структурні типи когезії в синтаксисі французької мови (послідовний, паралельний, комбінований) і їхні особливості, підкреслимо ще раз їхнє значення для організації зв'язного мовлення. Власне ці, іноді ледве помітні, не завжди експліцитні синтаксичні зв'язки забезпечують логічну послідовність (темпоральну й / або просторову) викладу думок, уможливлюють адекватне розуміння висловленого, відрізняють текст від «не-тексту».

Щодо композиційних особливостей синтаксичної когезії, передусім, потрібно зазначити нерівноцінність за значенням і функціями висловлень, що входять до складу цілісної надфразної єдності. Найбільшою самостійністю й незалежністю володіє перше висловлення, яке слугує синтаксичним і змістовим центром, ядром надфразної єдності, а отже, визначає її структуру та спосіб розгортання думки [332].

У ході розгляду фактичного матеріалу встановлено, що, незалежно від того, якого структурного типу когезія (послідовна, паралельна, комбінована), у ній чітко виокремлюють два основні композиційні складники – зачин і кінцівку.

Синтаксична специфіка, призначення *зачину* зумовлені його місцеположенням: перше висловлення у складі надфразної єдності, яке позначає витік, зав'язок думки, підхід до неї. Зачин не відштовхується від попереднього, уже відомого, а розпочинає, відкриває повідомлення. Якщо оперувати термінами теорії «актуального членування», то зачин – це висловлення, яке завжди виступає ремою, тому що містить лише «нове»:

Enfin, vers cinq heures, j'arrive, rue Poussin, devant l'immeuble qu'habite ce couple politique et mondain, dont je descends, par l'intermédiaire, hélas ! de Folcoche. Je fais les cent pas, j'hésite. Une concierge distinguée, qui n'a rien de la pipelette d'arrondissement populaire, sort de sa loge, pardon ! sort du bureau de l'immeuble et m'interviewe (H. Bazin. Vipère au poing, p. 235).

У наведеному прикладі, у зачині, повідомляється про місце та час розгортання нових подій (*vers cinq heures, rue Poussin, devant l'immeuble*). Зазвичай, для вираження початкового моменту думки, тобто оформлення зачинів, послуговуються спеціальними синтаксичними засобами (сполучниками, прислівниками, модальними словами, які ми розглянемо детальніше в підрозділі 3.2). У нашому випадку – це прислівник (*enfin*), що маркує витік думки; крім того, він передає емоційний стан героїні, налаштовує читача на певну модальність розгортання тексту.

Не менш визначальну роль для композиції надфразної єдності, тексту відіграє останнє висловлення – *кінцівка*, яке встановлює їхню структурну завершеність. Із цією метою використовують різноманітні засоби (про них ідеться в підрозділах 3.2, 3.3), назвемо лише деякі експліцитні лексеми-зв'язки, що позначають кінець судження: *ainsi, donc, alors, en dernieu lieu, en somme, au total, en définitive, en fin de compte, pour finir* та ін. Зауважимо, що використання формально-граматичних конекторів є характернішим для текстів наукового, ділового, публіцистичного стилів; художні тексти послуговуються переважно імпліцитними, семантичними

засобами, змістовою співвіднесеністю висловлень. Завершеність повідомлення у художньому тексті не завжди маркована, важкопомітна, тому що літературний твір – це повсякчас творчий процес автора й читача.

Зазначимо також, що важлива ознака цілісності надфразної єдності – збереження її модальності протягом усього розгортання думки. У цьому сенсі кінцівка – це висловлення, що уможливлює зміну «модальних станів»: позначає кінець одного модального стану, створюючи умови для виникнення інших емоційно-експресивних відтінків.

Дослідження засвідчило, що за структурою кінцівка є характернішою для надфразних єдностей, які побудовано за схемою послідовної когезії (де виокремлюється головне висловлення / член речення). Розгляньмо низку прикладів:

J'ai cherché, je cherche encore à m'expliquer cet état […] (1).

La légèreté que je ressentais étant devenue trop lourde à supporter, j'ai décidé d'en faire partager le poids à Baufour, le psychiatre, un des rares hommes à ne pouvoir me considérer comme le dernier des mufles (2). *Ainsi en aurais-je le cœur net (exclusivité de ce muscle)* (3) (P. Daninos. Le veuf joyeux, p. 14).

Бачимо, що висловлення у надфразній єдності сполучено послідовною когезією. Використання синонімічної лексики (*cet état, la légèreté*) забезпечує тісну семантико-експресивну зв'язність першого й другого висловлень. Третє висловлення – кінцівка – оформлено спеціальним словом (*ainsi*), що позначає завершення думки. У межах надфразної єдності зберігається одна модальність – гумористичний настрій героя (порівнює себе з негідником: *comme le dernier des mufles*).

У надфразних єдностях із паралельним типом зв'язку найпоширенішим засобом оформлення кінцівки виявляється «порушення» її синтаксичної структури: використання в останньому висловленні не паралельного типу зв'язку, а послідовного, що засвідчує вичерпність ряду паралельних висловлень і, відповідно, завершеність повідомлення:

La pluie d'idées reçues déclenchée par l'arrivée à New York reste très abondante [...] (1). *Vous verrez : c'est une ville de contrastes* (2). *C'est un pays de contrastes !* (3).

Bizare (4). *On m'a déjà dit la même chose de l'Italie, du Brésil, du Canada, du Japon* (5). *Quand trouverais-je enfin un pays où il n'existe absolument aucun contraste et qui contrasterait enfin avec tous les autres ?*(6) (P. Daninos. Le veuf joyeux, p. 175).

Уривок складається із висловлень, з'єднаних паралельним типом когезійного зв'язку. 2, 3, 4, 5, 6 висловлення розвивають думку, виражену в першому (море ідей, вражень по приїзді в Нью-Йорк). Паралельний тип когезійного зв'язку підкріплено синтаксичним паралелізмом (*Vous verrez : c'est une ville de contrastes* (2). *C'est un pays de contrastes !* (3)). Останнє висловлення у надфразній єдності – кінцівка – це риторичне запитання (*Quand trouverais-je enfin un pays où il n'existe absolument aucun contraste et qui contrasterait enfin avec tous les autres ?*(6)), що послідовно приєднано до попереднього. Послідовність когезійного зв'язку між висловленнями забезпечує лексичний повтор таких слів, як *pays, contraste*, а також стилістичний частковий повтор (*contraste qui contrasterait*). Експресивність досягає піка саме наприкінці уривка.

Отже, ми виокремили три основні структурні типи когезії: із послідовним зв'язком, паралельним і комбінованим (змішаним) видами зв'язку.

Аналіз матеріалу свідчить про те, що найчастішим засобом вираження послідовної (ланцюгової) когезії виступає анафоричний займенниковий зв'язок; окресленими синтаксично-стилістичними характеристиками вирізняється послідовна когезія; найбільш простою, однак нечастотною виявляється когезія з послідовним типом зв'язку, який утворений за допомогою лексичного повтору. Завдяки дослідженню встановлено, що послідовна когезія повністю відповідає природі висловлення як цілісній одиниці мовлення, яка забезпечує лінійний, ланцюговий хід думки, її логічний розвиток та зв'язок з іншими судженнями. Висловлення з послідовним видом когезії є типовими для зв'язного мовлення та становлять ядро текстової тканини художнього твору [308, с. 145–146].

Під час розбору паралельного структурного типу когезії вирізняються три його види: перший корелює з головним висловленням / членом речення, другий не має спільного головного висловлення / члена речення, третій вид поєднує в межах надфразної єдності зв'язність обох видів.

Розгляд фактичного матеріалу засвідчив, що поширеним структурним типом зв'язності висловлень у надфразних єдностях є комбінована когезія, яка поєднує в собі послідовний і паралельний типи зв'язку.

Стосовно композиційних ознак синтаксичної когезії в роботі розглянуто дві основні композиційні складові частини – зачин та кінцівку. Обґрунтовано їхню важливість для цілісності структури надфразної єдності, тексту.

3.2. Експліцитні засоби вираження когезії

Засоби синтаксичної зв'язності неодноразово були в центрі уваги як вітчизняних, так і зарубіжних учених (Н. Д. Арутюнова, Ш. Баллі, М. М. Бобирева, Г. В. Бондаренко, Ф. Брюно, М. Коен, А. М. Рочняк, А. Сеше, Н. Я. Солганік, С. М. Софроній, Л. В. Сухова, Л. Теньєр, Н. О. Шигаревська, Н. Г. Філоненко та ін.). Науковці класифікували їх за різними принципами, залежно від форми, способу вираження. Проте всі дослідження проводили, зазвичай, на рівні аналізу синтаксичного зв'язку окремих речень. У нашій праці ми розглянемо засоби синтаксичної зв'язку не речень між собою, а висловлень у межах надфразної єдності, тексту, тобто коли вони отримують текстоутворювальне значення. Власне в такій функції синтаксична зв'язність набуває статусу когезії.

Передусім, установимо експліцитні засоби когезії (від латин. *explicitum* – явний), тобто вербальні способи представлення інформації. Їх іще називають формальними, логічними, традиційно-граматичними. Це цілком зрозуміло, оскільки такі засоби легко декодуються, визначаються в тексті, мають формальну форму вираження; є логічними, тому що вкладаються в логіко-філософські поняття послідовності, часових, просторових, причинно-наслідкових зв'язків; традиційно-граматичними, оскільки

вже аналізувалися як засоби зв'язку між окремими реченнями на граматичному рівні [309, с. 311].

Серед експліцитних засобів когезії можна виокремити дві основні групи формальних одиниць, що уможливлюють текстоутворювальний, текстоформуваьний зв'язок висловлень в межах надфразної єдності, тексту (граматичні та лексико-семантичні). Розглянемо головні з них.

3.2.1. Граматичні засоби когезії

До граматичних експліцитних засобів когезії відносять, насамперед, сполучники (*et, mais, ou, que, si, comme* й ін.) та сполучникові звороти (*alors que, du moment que, si bien que, sans que, en rapport avec qch., c'est pourquoi, à l'occasion de qch.*). З'єднуючи між собою висловлення в межах надфразної єдності, вони встановлюють різні смислові відношення між синтаксичними одиницями. Аналіз матеріалу засвідчив, що часто вживаними сполучниками та сполучниковими зворотами сурядності виявилися *et, mais, or, car, mais, cependant, car en effect, et puis, ou bien*. Наприклад:

Et c'était vrai. J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence... (A. de Saint-Exupéry. Le Petit Prince, p. 97).

Je pense avec plaisir à notre amour de ce temps-là ; c'était un sentiment très beau et aussi fort chez Odile que chez moi. Mais, chez Odile, les sentiments étaient presque toujours contenus par orgueil (A. Maurois. Climats, p. 33).

Immobile, elle regardait avec force cette petite masse d'ébonite noire, comme pour lui ordonner de reprendre la parole. Cependant, le silence persistait et l'anxiété d'Elisabeth tournait au malaise (H. Troyat. La rencontre, p. 280).

La brume s'était levée et un pâle soleil éclairait les pierres blanches de Notre-Dame de Paris. Car la cathédrale n'était achevée que depuis soixante-dix ans, et l'on travaillait sans cesse à l'embellir. Elle avait encore l'éclat du neuf, et la lumière faisait ressortir

l'arc des ogives, la dentelle de la rosace centrale, accentuait le fourmillement des statues au-dessus des porches (M. Druon. Les rois maudits, p. 65).

У ході аналізу з'ясовано, що такі сполучники та сполучникові звороти підрядності, як *si, que, parce que*, також забезпечують когезійний зв'язок висловлень, передають різноманітні змістові відтінки між частинами макроструктури тексту. Дослідження підтвердило, що семантичні зв'язки, які встановлюються сполучниками підрядності, мають більш однозначний та конкретний характер, порівняно зі значеннями, які передають сполучники сурядності. Наприклад:

À la lire, sinon à la vivre, la mort offre plus de sujets d'allègresse que d'affliction. S'il vaut mieux tout de même n'y point penser, pourquoi avoit peur ?

Rien de tel que la mort pour vous remettre d'aplomb (P. Daninos. Le veuf joyeux, p. 75) – значення припущення, умови виконання дії.

[...] *Or qu'est-ce qui amorcera sa* (du client) *digestion ? Le vin, le pain, la viande, les légumes ? Je parle à un connaisseur ! Non, mille fois non ! Mais le yaourt ! Et parmi les yaourts, le yaourt Kalmouk ! Pourquoi ? Parce qu'au lieu d'être fermenté, vous me suivez ? Parce qu'au lieu d'être fermenté par un prélèvement sur le yaourt de la veille, il est fermenté directement par le bacille bulgare uni à un streptocoque lactique* [...] (H. Troyat. Faux jour, p. 95) – значення пояснення, уточнення.

Серед граматичних засобів когезії виокремлюються прийменники та прийменникові сполуки, які, як і сполучники, уможливлюють роль з'єднання висловлень між собою. Назвімо деякі з них, як-от: *selon, d'après, hormis, parmi, sauf, en dehors de, à côté de, d'un côté* й ін. Наприклад:

D'un côté, aussi loin que la vue pouvait s'étendre, on n'apercevait que des terrasses qui finissaient par s'adosser à une masse obscure et pierreuse où ils reconnurent la première colline. De l'autre côté, par-dessus quelques rues et le port invisible, le regard plongeait sur un horizon où le ciel et la mer se mêlaient dans une palpitation indistincte (A. Camus. La peste, p. 104).

Au matin, il se plaignit de courbatures et refusa de se lever. Il avait son visage désolé et hargneux des heures de malaise ou d'insomnie. Selon son habitude, il affirma que cette

fois c'était autre chose que la dernière fois, qu'il commençait à être sérieusement inquiet et qu'il fallait se renseigner sur l'adresse des pharmaciens de garde dans l'arrondissement [...] (H. Troyat. Faux jour, p. 227–228).

[...] *Oui, tous avaient souffert ensemble, autant dans leur chair que dans leur âme, d'une vacance difficile, d'un exil sans remède et d'une soif jamais contentée. Parmi ces amoncellements de morts, les timbres des ambulances, les avertissements de ce qu'il est convenu d'appeler le destin, le piétinement obstiné de la peur et la terrible révolte de leur cœur, une grande rumeur n'avait cessé de courir et d'alerter ces êtres épouvantés, leur disant qu'il fallait retrouver leur vraie patrie* (A. Camus. La peste, p. 130).

У функції граматичних засобів синтаксичної когезії часто виступають прислівники та слова й звороти прислівникового походження, як-от: *ainsi, alors, aussi, au fond, au moins, d'ailleurs, de plus, du reste, en effet, en revanche, néanmoins, pourtant, par contre, puis, tant* і та ін. Наприклад:

Pour ma part, je ne désirais pas tellement quitter La Belle Angérie. Du moins, pour l'instant (H. Bazin. Vipère au poing, p. 276).

J'avais lu, dans ma jeunesse, Balzac, Tolstoï, mais je les avais mal compris. Maintenant tout me paraissait riche de sens (A. Maurois. Climats, p. 212).

Vu d'un peu loin ça faisait un effet splendide. Les mouvements de cette armée étaient réglés comme ceux d'un ballet d'opéra. D'abord venait le tour des allumeurs de réverbères de Nouvelle-Zélande et d'Australie. Puis ceux-ci, ayant allumé leurs lampions, s'en allaient dormir. Alors entraient à leur tour dans la danse les allumeurs de réverbères de Chine et de Sibérie. Puis eux aussi s'escamotaient dans les coulisses. Alors venaient le tour des allumeurs de réverbères de Russie et des Indes. Puis de ceux d'Afrique et d'Europe. Puis de ceux d'Amérique du Sud. Puis de ceux d'Amérique du Nord. Et jamais ils ne se trompaient dans leur ordre d'entrée en scène. C'était grandiose (A. de Saint-Exupéry. Le Petit Prince, p. 72–73).

Аналіз засобів когезійного зв'язку висловлень дав підставу об'єднати їх у такі лексико-граматичні групи:

• лексеми, що маркують просторові зв'язки (*à côté de, au bord de, en face de, le long de, dans, parmi, entre, au milieu de, à travers, vers, par, autour de*); деякі з них утворюють антонімічні пари на кшталт *sur – sous, ici – là, devant – derrière, dessus – dessous, dedans – dehors, loin de – près de, au-dessus – au-dessous, en haut de – en bas de, à gauche – à droite;*

• лексеми на позначення часових ознак (*bientôt, quelques jours (mois, ans), quand, d'abord, en premier lieu, jadis, récemment, puis, ensuite, maintenant, enfin, actuellement, aujourd'hui, à présent, à ce jour, autrefois, parfois, lorsque, au moment, avant que, après que, dès que, jamais, toujours, encore* та ін.);

• лексеми з причинно-наслідковим значенням: *à cause de, par peur de, sous prétexte de, grâce à, en effet, en raison de, comme, ainsi, alors, donc, aussi, c'est pourquoi, enfin* і т. ін.;

• лексеми, що вказують на кількісні зв'язки між висловленнями (*beaucoup, bien peu, plusieurs, certains, nombreux, multiples, la plupart, un ensemble, la majorité, la minorité* й ін.).

Уважаємо за необхідне віднести до лексико-граматичних засобів когезії вставні (*peut-être*) та модальні (*naturellement, malheureusement, heureusement, par malheur* й ін.) слова, що також оформлюють синтаксичну зв'язність висловлень:

Deux mois ont passé. Mon escapade n'est pas oubliée. Folcoche y fait souvent d'obligeantes allusions. La guerre civile couve, sournoise. Peut-être pense-t-on à me mettre au collège (H. Bazin. Vipère au poing, p. 265).

Une manière commode de faire la connaissance d'une ville est de chercher comment on y travaille, comment on y aime et comment on y mort [...]. *Nos concitoyens travaillent beaucoup, mais toujours pour s'enrichir. Ils s'intéressent surtout au commerce et ils s'occupent d'abord, selon leur expression, de faire des affaires. Naturellement, ils ont du goût aussi pour les joies simples, ils aiment les femmes, le cinéma et les bains de mer* (A. Camus. La peste, p. 104).

Quand il est midi aux États-Unis, le soleil, tout le monde le sait, se couche sur la France. Il suffirait de pouvoir aller en France en une minute pour assister au coucher du

soleil. Malheureusement la France est bien trop éloignée (A. de Saint-Exupéry. Le Petit Prince, p. 72–73).

До форм когезії віднесемо форми перерахування *(premièrement, deuxièmement)*, графічні засоби *a), b), c)* або виділення частин тексту цифрами *1), 2), 3)*. Наприклад:

Si je n'ai pas connu l'exceptionnel destin de celui qui échappe aux balles d'un peloton d'exécution, il m'est tout de même arrivé, en deux circonstances, de ressusciter.

La première pendant la guerre, après un bombardement qui m'avait enseveli près de Saint-Omer, et au cours duquel j'avais reçu plus de terre et de ferraille que d'éclats ; la seconde en pleine paix, sur la route, à la suite d'une collision causée par le dérapage d'un poids lourd.

Deux fois donc, avant de tomber dans ces pommes qui, dans les cas extrêmes, deviennent l'éternité, je m'étais trouvé aux portes de la mort (P. Daninos. Le veuf joyeux, p. 69).

Як засвідчує аналіз матеріалу, неможливо уявити когезійний зв'язок макрокомпонентів тексту без участі в ній цілої системи слів-замінників (субститутів), які виступають сигналізаторами лексико-граматичної зв'язності між висловленнями. А. М. Рочняк зазначає, що субституція викликана необхідністю уникати або зменшувати надлишковість (редундантність) форм та структурний плеоназм [Рочняк 1972, с. 10]. До таких слів-замінників, субститутів відносять, передусім, займенники, детермінативи іменника, означений артикль. Вони утворюють закритий ряд, характеризуються відносною морфологічною сталістю й неможливістю вільної дистрибуції в синтагматичних послідовностях. Зазвичай, когезія такого типу – це анафоричний прономінальний зв'язок з антецедентом:

Rivière, responsable du réseau entier, se promenait de long en large sur le terrain d'atterrissage de Buenos Aires. Il demeurait silencieux car, jusqu'à l'arrivée des trois avions, cette journée, pour lui, restait redoutable (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 21) – особовий займенник у ролі слова-замінника іменника.

Si je vous ai raconté ces détails sur l'astéroïde B 612 et si je vous ai confié son numéro, c'est à cause des grandes personnes. Les grandes personnes aiment les chiffres

(A. de Saint-Exupéry. Le petit Prince, p. 23) – означений артикль у функції детермінатива іменника.

У наступному фрагменті спостерігаємо використання когезії з анафоричним прономінальним зв'язком і когезії з епанафоричним типом зв'язку:

L'avenir est aux anciens (1).

Il ne s'agit pas d'un paradoxe, il s'git d'une révolution (2). *Le monde n'appartient pas aux jeunes* (3). *Ils n'ont pas les moyens, ni le temps* (4). *Il appartient aux gens de soixante ans et plus* (5) (P. Daninos. Le veuf joyeux, p. 159).

У межах аналізованої надфразної єдності 3 та 5 висловлення сполучені анафорично: підмет третього висловлення (*Le monde*) виступає антецедентом до підмета п'ятого висловлення (*Il*), вираженого особовим займенником; висловлення 3 й 4 сполучені за допомогою епанафори: непрямий додаток третього висловлення, що виражений іменником (*les jeunes*), є антецедентом до підмета четвертого висловлення, вираженого особовим займенником (*Ils*). Розглянуті граматичні засоби зв'язку забезпечують когезію надфразної єдності.

Потрібно вказати, що безособові, неозначені займенники, наприклад такі, як *aucun, l'autre, certains, chacun, nul, on, tout, tous* та ін., розширюють виражальні можливості особових займенників У функції детермінативів, які встановлюють когезійний зв'язок висловлень у надфразній єдності, виступають також присвійні й вказівні прикметники. Розгляньмо кілька прикладів:

[…] *De fait, trois jours après l'incident du portefeuille, notre père, brusquement et, comme toujours, aussitôt après le bénédicité, lisse ses moustaches et déclare :*

« Mes enfants, je suis obligé de vous mettre au collège. Votre mère et moi, nous pensons qu'un précepteur, si dévoué soit-il, ne peut plus nous suffire. Nul n'est omniscient, alors que les programmes sont de plus en plus chargés ».

[…] *Nul autre commentaire* (H. Bazin. Vipère au poing, p. 310–311).

У плані когезійних засобів зв'язку простежено використання присвійних прикметників (*mes, votre*), неозначеного займенника (*nul*).

Наступний приклад засвідчує вживання неозначених займенників (*chacun, tous*) як когезійних засобів:

C'est peut-être pourquoi le monde d'aujourd'hui commence à craquer autour de nous. Chacun s'exalte pour des religions qui lui promettent cette plénitude. Tous, sous les mots contradictoires, nous exprimons les mêmes élans. Nous nous divisons sur des méthodes qui sont les fruits de nos raisonnements, non sur les buts : ils sont les mêmes (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 247).

Аналіз фактичного матеріалу вказує на наявність тісного когезійного зв'язку послідовного типу між номінальними компонентами, антецедентами та їхніми детермінативами, субститутами, що фігурують у наступних висловленнях.

Je vous ai tant parlé du désert qu'avant d'en parler encore, j'aimerais décrire une oasis. Celle dont me revient l'image n'est point perdue au fond du Sahara. Mais un autre miracle de l'avion est qu'il vous plonge directement au cœur du mystère (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 148).

За допомогою таких детермінативів, як вказівний займенник (*celle*), неозначений займенник з іменником (*un autre miracle*), відбувається когезійний зв'язок номінального антецедента першого висловлення (*une oasis*) з наступними висловленнями в межах цілісної надфразної єдності.

У процесі дослідження встановлено, що в ролі субститутів, які здійснюють прономінальний зв'язок з антецедентом, виступають займенники *en, y*, а також займенник середнього роду *le*. Наприклад:

Or il y avait des graines terribles sur la planète du petit prince... c'étaient les graines de baobabs. Le sol de la planète en était infesté. Or un baobab, si l'on s'y prend trop tard, on ne peut jamais plus s'en débarasser. Il encombre toute la planète. Il la perfore de ses racines (A. de Saint-Exupéry. Le petit Prince, p. 28).

Неможливо охопити та детально описати всі граматичні засоби, що формують синтаксичну когезію сучасної французької мови. Однак навіть такий огляд дає підставу для висновку про їхню важливість для зв'язності висловлень у межах надфразної єдності, тексту. Дослідження довело, що граматичні засоби когезії

становлять основу (центральні зони) синтаксису, є логічними, формально вираженими та виконують істотну комунікативну, текстоутворювальну функцію у художньому творі.

3.2.2. Лексико-семантичні засоби когезії

Що ж до лексико-семантичних засобів когезії, то зручно, за В. Г. Гаком [80, с. 205], виокремлювати такі основні способи вираження зв'язності висловлень у надфразній єдності, тексті:

1) уживання тематичної лексики;

2) використання засобів кореференції (повторної номінації).

Беручи за основу тезу В. Г. Гака про те, що в семантичному плані всяке цілісне повідомлення характеризується спільністю однієї теми (мікротеми), можна вирізнити їхніх два семантичні види – описовий і оповідний. Перший (описовий) використовується для зображення ситуації, обставин, зовнішнього вигляду, переживань, емоційного стану персонажів тощо й часто будується за принципом паралельного структурного типу; другий вид (оповідний) – для представлення розвитку подій, організовується, зазвичай, за принципом послідовного структурного типу когезії [Там само, с. 202–203].

За нашими спостереженнями, перший семантичний вид спирається на широке застосування тематичної лексики, семантичних полів; другий – на засоби кореференції, тобто слова-замінники (субститути) та кореляти.

Розглянемо ці види на конкретних прикладах:

Ernest Lebeauju n'aimait pas ses semblables. Or, par une ironie du destin, il était chef de bureau de première classe au Ministère de la Repopulation. Ses supérieurs, qui appréciaient son zèle, ne se doutaient pas de l'effort qu'il s'imposait pour tenir son emploi avec dignité. La misanthropie était dans son sang comme un virus. Il détestait les enfants parce qu'ils allaient devenir de grandes personnes, et les grandes personnes parce qu'elles fabriquaient des enfants. Bien entendu, il était seul au monde. Fils unique, orphélin de père et de mère, sans proches parents, sans femme, sans amis, sans liaison, il

n'avait jamais éprouvé le besoin d'un échange amoureux. Vièrge à quarante ans, il jouissait, pour cette raison ou pour une autre, d'une santé de fer. Petit, sec, musclé, l'œil vif, la moustache filiforme, il ne savait même pas de quel côté son foie ni s'il avait un cœur dans la poitrine (H. Troyat. Le geste d'Ève, p. 153–154).

Цитований уривок являє собою опис зовнішності головного героя, його походження, звичок, поглядів тощо. Висловлення в цьому фрагменті сполучені паралельно та послідовно. Унаслідок аналізу виокремлюємо такі лексичні поля: 1) лексику на позначення зовнішнього вигляду людини і її здоров'я (*la santé de fer, petit, sec, musclé, l'œil vif, la moustache filiforme, le foie, le cœur, la poitrine, le sang*); 2) лексеми, що вказують на соціальний, громадянський статус особи (*chef de bureau au Ministère de la Repopulation, les supérieures, les enfants, les grandes personnes, le fils unique, l'orphélin, le père, la mère, les proches parents, la femme, le vièrge*). Отже, можемо стверджувати, що на лексико-семантичному рівні вживання тематичної лексики когезійно зв'язує всі висловлення в суцільну, логічно вибудувану синтаксичну структуру – надфразну єдність.

Наступний приклад:

Et, maintenant, voici l'invention des sabots.

La glaise du Craonnais est mortelle aux souliers. Grand-mère nous chaussait de galoches en été et de bottillons de caoutchouc en hiver. Madame mère les trouva dispendieux et, par ces motifs, les déclara malsains.

«Vous me pourrissez toutes vos chaussettes».

Papa résista quelques semaines. Il n'avait pas vu sans déplaisir ses enfants transformés en petits serfs. Sa conception de l'honorabilité en souffrait. Mais, comme toujours, il céda. Nous dûmes porter les sabots, que Mme Rezeau commanda spécialement au sabotier du village. Et non pas des sabots de fermière, relativement légers, recouverts de cuir, mais de bons gros sabots des champs, taillés en plein hêtre et ferrés de clous en quinconce (H. Bazin. Vipère au poing, p. 64).

Аналізований уривок – зразок оповідного типу, у якому всі висловлення сполучені послідовно. Когезійний зв'язок забезпечують засоби кореференції:

синонімічні ряди (*les sabots – les souliers – les galoches – les botillons*), антонімічні позначення (*en été – en hiver, les sabots légers – les gros sabots*), розгорнута антитеза (ставлення до дітей бабусі й батька, з одного боку, матері – з іншого), частковий повтор (*sabots – sabotier, chausser – chaussettes*), прономіналізація (*les souliers – les*: іменник заміщується придієслівним займенником; *papa – il:* іменник заміщується особовим займенником) тощо.

На підставі проведеного аналізу засобів кореференції вважаємо за необхідне розмежовувати 1) слова-замінники (субститути) й 2) слова-кореляти. Слова-замінники (субститути) як лінійні складники синтагматичних єдностей виступають засобом повтору в процесі розгортання надфразної єдності. Разом зі своїми антецедентами слова-замінники складають її статичний каркас. Слова-кореляти являють собою елементи, які вносять щось нове у повідомлення, уводять рематичні компоненти, створюють динаміку висловлень. Як результат, слова-замінники можуть легко взаємозамінюватись по всій площині тексту, на відміну від слів-корелятів, яким така взаємозамінність не властива.

Слова-кореляти являють собою відкритий ряд лексико-семантичних засобів. Їхня синтагматична функція заміщення визначається лише за умови їх виходу за межі конструкції, у якій вони містяться. До найбільш уживаних засобів кореференції належать:

- лексичні повтори;
- повні або часткові семантичні еквіваленти (синонімічні позначення);
- гіпероніми, гіпоніми;
- антонімічні ряди;
- явище прономіналізації;
- метафоричні та метонімічні перенесення.

Отримані результати підтверджують вагому роль лексико-семантичних засобів когезії для зв'язності висловлень у надфразній єдності, тексті. Використання цих засобів цілком обґрунтоване як у формальному (граматичному, структурному) плані, так і в семантичній тканині тексту загалом. Отже, експліцитні засоби когезії в

цілому (і граматичні, і лексико-семантичні) забезпечують логічну зв'язність синтаксичної макроструктури, її семантичну цілісність та структурну завершеність.

Підсумовуючи проведений аналіз експліцитних засобів когезії, висловимо думку про те, що встановлюється певна закономірність: якщо когезійна, текстоутворювальна функція засобів синтаксичного зв'язку висловлень у надфразній єдності, тексті посилюється, то їх комунікативне навантаження зменшується й навпаки [254, с. 13]. Дослідження засвідчило, що традиційно-граматичні засоби вираження когезії достатньо формалізовані, їхня основна функція – текстоутворювальна; лексико-семантичні засоби когезії, будучи також формально вираженими, набувають виразного стилістичного забарвлення, афективного значення, їхнє комунікативне значення зростає. Відтак можна прогнозувати, що імпліцитні засоби когезійного зв'язку виконуватимуть, передусім, важливу змістову, стилістичну функцію під час оформлення частин тексту, їхній комунікативний зміст значно підвищиться. Обґрунтуємо цю думку більш детально в наступному підрозділі.

3.3. Імпліцитні засоби вираження когезії

Імпліцитна когезія (від латин. *implicitum* – сплетений, переплетений) – це різновид текстової зв'язності, яка ґрунтується на інтеграції вербальних та, найголовніше, невербальних способів створення й передачі інформації, змісту повідомлення.

У цьому дослідженні ми систематизували імпліцитні когезійні засоби за формою вираження на дві основні групи: 1) засоби, що формально корелюють з частинами тексту та 2) засоби, що мають нульову кореляцію з його частинами. Інакше кажучи, першу групу складають такі імпліцитні засоби сполучуваності макросинтагматичних структур у тексті, які частково співвідносяться в лексико-граматичному плані з конкретними мовленнєвими одиницями. До цієї групи належать:

- порядок слів і висловлень у надфразній єдності;

• стилістичні засоби зв'язності;

• просодичні фактори зв'язності.

Друга група імпліцитних когезійних засобів представляє різновид зв'язку, за якого частини тексту не мають ніякого формального лексико-граматичного вираження. Вони встановлюються на основі контексту, асоціацій. Своєрідність цієї групи засобів полягає в тому, що вони, зазвичай, важко визначаються, декодуються, оскільки становлять складний творчий процес, вимагають художнього переосмислення, особливого сприйняття та специфічного зв'язку явищ у тексті. До групи когезійних засобів із нульовою кореляцією віднесемо:

• засоби образної зв'язності,

• способи асоціативної зв'язності.

З'ясуємо їхній когезійний потенціал у художньому тексті.

3.3.1. Імпліцитні засоби когезії з повною / частковою кореляцією з частинами тексту

Серед імпліцитних засобів когезії, що формально корелюють з частинами тексту, розглянемо, передусім, такий фактор, як порядок слів. Дослідження засвідчує, що цей чинник логічної зв'язності висловлень у надфразній єдності не завжди виступає маркером когезії. Функцію зв'язування макросинтаксичних структур виконують лише комунікативні типи висловлень із маркованим порядком слів. Ідеться, насамперед, про інверсію головних членів, тобто винесення предикативної групи на початок стверджувального висловлення. У цьому випадку видозмінюється його структура й воно стає повністю залежним від попереднього контексту. Установлено, що в такій позиції виступають дієслова: *rester, entrer, arriver, venir, paraître, suivre*:

On frappe. Entre une femme dont l'âge approximatif et les traits aujourd'hui m'échappent (A. Breton. Nadja, p. 87).

La famille était alors presque réduite aux femmes [...]. *Restait un garçon de sept ans* [...] (R. Rolland. Jean-Christophe, p. 371).

Аналіз матеріалу засвідчив, що інверсія головних членів висловлення, зазвичай, супроводжується анафоричним використанням сполучників на зразок *aussi, du moins* та інших оказіональних лексем. Наприклад:

Thérèse relisait souvent ces pages et n'en attendait point d'autres. Aussi fut-elle, à l'heure du courrier, fort surprise [...] *de reconnaître sur trois enveloppes l'écriture d'Anne de Trave* (F. Mauriac. Le nœud de vipères, p. 36).

Nous ne pourrions rien tenter de ce côté-là, avec maman. Du moins faudrait-il l'y préparer peu à peu (F. Mauriac. Le nœud de vipères, p. 89).

Le Sahara, c'est en nous qu'il se montre. L'aborder ce n'est point visiter l'oasis, c'est faire notre religion d'une fontaine (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 165).

Відзначаємо, що такі лексичні елементи в ініціальній позиції уточнюють вид зв'язку між висловленнями в межах надфразної єдності, виступають формальними маркерами синтаксичної когезії.

Стилістичні засоби в ролі когезійного зв'язку виявляються в тексті за умови, що їхні функціональні особливості послідовно повторюються в структурах тексту (надфразних єдностях). Ідентичність стилістичних структур завжди передбачає певний, а іноді й дуже великий рівень семантичної близькості. Розгляньмо приклад:

Lui [Ernest Lebeauju], *cependant, vivait sous la lumière de son idée fixe. La maison de ses rêves sortait peu à peu de terre. Basse, cubique, avec de très gros murs percés de meurtrières, elle semblait destinée à la défense plutôt qu'à l'habitation. La porte était si étroite, qu'il valait mieux se présenter de profil pour le franchir. À l'intérieur, une seule pièce servait de cuisine, de salle à manger et de chambre à coucher. Des meubles de bois blanc, un lit de sangles, mais pas de glace. Ernest Lebeauju n'aimait pas rencontrer son reflet. Trop souvent, il s'était détesté en se prenant pour un autre.*

Lorsque l'aménagement fut terminé, il contempla son œuvre avec orgueil. Trois ans d'efforts surhumains et pas une minute de regret. Cette demeure lui convenait comme à un escargot sa coquille. Dans une armoire, des livres, des boîtes de conserve, des biscuits, – de quoi soutenir un siège de plusières mois ! (H. Troyat. Le geste d'Ève, p. 158–159).

У наведеному фрагменті описано будинок, який власноруч побудував головний герой; це був будинок його мрій, надокучлива ідея. Будівля була настільки малою й незручною, що в першій надфразній єдності тексту вона нагадує радше просте укриття, ніж справжнє житло (*elle semblait destinée à la défense plutôt qu'à l'habitation*). У другій надфразній єдності оповідач розвиває цю думку й зазначає, що будинок так пасував господарю, як мушля – равлику (*cette demeure lui convenait comme à un escargot sa coquille)*. Відзначаємо спільність, ідентичність семантичних основ цих порівнянь. Можемо стверджувати, що вживання стилістичних засобів у двох і більше надфразних єдностях поспіль уможливлює когезійний зв'язок структурних частин тексту.

Аналогічну імпліцитну стилістичну когезію, що частково корелює з частинами тексту, відзначаємо у випадках неповного паралелізму структур у зачинах двох і більше текстових фрагментів:

Me voilà presque plus tenté, pour définir Iris, de dire comment elle n'était pas.

Pas extraordinairement belle, pas de ces femmes qui, entrant dans un lieu public, laissent derrière elles un sillage de murmures – mais du charme, de l'allure.

Pas de ces obsédées du ménage qui voient des taches partout et passent leur temps à « les avoir », à « les ravoir » – mais, malgré son activité d'anesthésiste, fort attentive aux choses de la maison.

Pas... Pas une fois en vingt ans je n'aurai éprouvé, à l'instant de regagner mes pénates, l'envie, commune aux époux excédés, de ne pas mettre la clef dans la serrure.

Encore le pas... […] (P. Daninos. Le veuf joyeux, p. 11).

Спостерігаємо майже однотипну будову перших висловлень кожної із надфразних єдностей. Зазвичай, у таких конструкціях когезійний зв'язок реалізується за допомогою лексичного повтору першого слова, в аналізованому випадку – лексеми *pas*.

Розвідка засвідчила, що ефективним способом імпліцитної когезії, який співвідноситься з конкретними мовленнєвими одиницями, виявляється стилістичний

паралелізм. Таку ідентичність структур простежено як при послідовному зв'язуванні висловлень, так і при паралельному:

Je le haïssais mon père avec une violence presque douloureuse, mais aussi avec précision. Je le haïssais pour son visage empâté, sa voix vulgairement chantante, ses gestes enveloppants. Je le haïssais pour ses costumes avachis et pour son odeur de tabac, d'alcool, de transpiration parfumée à l'eau de Cologne bon marché. Je le haïssais pour l'atmosphère de parlote creuse, de turbulent cabotinage, de sociabilité facile qu'il suscitait autour de lui. Je le haïssais au-delà de lui-même dans ceux qui l'admiraient, qui l'écoutaient, qui l'entouraient sans déplaisir. Je le haïssais en tout ce qui n'était pas moi. Je suffoquais de haine (H. Troyat. Faux jour, p. 121–122).

L'eau ! […]

Tu es la plus grande richesse qui soit au monde, et tu es aussi la plus délicate, toi si pure au ventre de la terre. On peut mourir sur une source d'eau magnésienne. On peut mourir à deux pas d'un lac d'eau salée. On peut mourir malgré deux litres de rosée qui retiennent en suspens quelques sels. Tu n'acceptes point de mélange, tu ne supportes point d'altération, tu es une ombrageuse divinité...

Mais tu répands en nous un bonheur infiniment simple (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 234–235).

Стилістичною когезією виступає прийом хіазму, який ґрунтується на перехрещенні, семантичній трансформації синтаксичних структур двох суміжних висловлень або уривків тексту [289, с. 217]. Установлюється своєрідне синтаксично-стилістичне зв'язування речень: в одному фрагменті повідомлення розгортається від причини до наслідку, а у фрагменті, що йде за ним, – від наслідку до причини:

Nos matérialistes obtus l'ont rayée de la mode, mais elle subsiste dans la vie ! Car la vie se moque de la mode ! Comme d'ailleurs la mode se moque de la vie ! Le jour où elles se réconcilieront, le monde mourra d'ennui ! (H. Troyat. Faux jour, p. 30).

Тісно переплітаються зі стилістичними засобами когезії ритмоутворювальні, просодичні. Просодика становить систему фонетичних прийомів, які реалізуються в мовленні та слугують важливим засобом перетворення речень у висловлення.

Традиційно виокремлюють такі складові частини просодики: а) мелодика; б) пауза; в) ритм; г) тембр голосу; ґ) темп мовлення, що імпліцитно уможливлюють когезійний зв'язок. Просодика в художньому тексті може бути настільки ж багатогранною, наскільки різнобічним й індивідуальним є талант письменника, його стиль, манера виражати думки та почуття.

Прикметно, що просодичні засоби когезії, є характернішими для поезії, де вони легко декодуються й знаходять частково своє формальне вираження. Власне сама ритмоутворювальна форма поетичних творів виступає очевидним когезійним засобом. Такі розміри віршування, як ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест, а також темп, ритм, мелодика поезії, уможливлюють зв'язність строф, їхню композиційно-структурну цілісність, завершеність. На матеріалі поезії Поля Верлена розглянемо основні риси просодичної когезії:

Les sanglots longs
des violons
de l'automne
blessent mon cœur
d'une langueur
monotone.

Tout suffocant
et blême, quand
sonne l'heure,
je me souviens
des jours anciens,
et je pleure ;

Et je m'en vais
au vent mauvais
qui m'emporte

de çà, de là,

pareil à la

feuille morte

(P. Verlain. Poèmes saturniens. Chanson d'automne, p. 5).

Особливість пейзажної лірики П. Верлена полягає в тому, що в ній душа й природа існують не паралельно, як зазвичай, а зливаються, повністю розчиняються одна в одній. Музичність поетичного слова – ось характерна ознака його поезії. Вона виявляється в повній відсутності поєднання дисгармонійних звуків; натомість спостерігаємо використання алітерації, асонансів, одноманітного звучання сонорних звуків, виділення переважаючого звука (як у романсі – головної мелодії), тяжіння до повторів, жіночих рим, французьких носових *on, an*, а отже, своєрідний засіб об'єднувати звуки, почуття й емоції в суцільну мелодію. Здається, що кожне дерево, листок, дощова крапля, пташка видають ледве чутний звук, а разом вони творять музику верленівського поетичного світу [321, с. 119].

Як бачимо, корелюючи з римою, розміром вірша, мелодикою, паузалізацією в поетичному творі, когезія має визначальне ритмоутворювальне й семантико-експресивне значення.

Значно складніше визначити імпліцитні просодичні засоби в когезійній функції на матеріалі прозаїчних творів. Просодичні засоби в прозі можна віднести до таких, про які кажуть: ça ne s'explique pas, ça se sent (це неможливо пояснити, це треба відчувати).

За нашими спостереженнями, виразним когезійним зв'язком характеризуються різного типу описи, особливо пейзажні. Наведімо приклад опису міста Оран із роману А. Камю «Чума». Використовуючи елементи пейзажного опису, автор змальовує його в різні пори року, підкреслює його ординарність, прозаїчність і незвичайність водночас.

La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide. D'aspect tranquille, il faut quelque temps pour apercevoir ce qui la rend différente de tant d'autres villes commerçantes, sous toutes les latitudes. Comment faire imaginer, par exemple, une ville sans pigeons, sans

arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissements de feuilles, un lieu neutre pour tout dire ? Le changement des saisons ne s'y lit que dans le ciel. Le printemps s'annonce seulement par la qualité de l'air ou par les corbeilles de fleurs que de petits vendeurs ramènent des banlieues ; c'est un printemps qu'on vend sur les marchés. Pendant l'été, le soleil incendie les maisons trop sèches et couvre les murs d'une cendre grise ; on ne peut plus vivre alors que dans l'ombre des volets clos. En automne, c'est, au contraire, un déluge de boue. Les beaux jours viennent seulement en hiver (A. Camus. La Peste, p. 33).

За допомогою імпліцитних просодичних засобів (довготи пауз, рівності, стриманості тембру, протяжності ритму) автор передає монотонність, плинність опису та готує читача до розвитку подальших подій у романі. Просодичні засоби підсилюють емоційне навантаження фрагменту, пожвавлюють або сповільнюють темп його розгортання в комунікативних цілях, мають вагоме значення для когезійного зв'язку всіх складових частин у структурі художнього тексту.

3.3.2. Імпліцитні засоби когезії з нульовою кореляцією з частинами тексту

До імпліцитних засобів когезії, що мають нульову кореляцію з частинами тексту, ми віднесли прийоми образної зв'язності та способи асоціативної зв'язності. На нашу думку, і образна, і асоціативна когезії – це результат художнього, творчого процесу, у якому зв'язність відбувається не за допомогою логічних, формально виражених засобів, а на основі відчуттів, уявлень, завжди суб'єктивного сприйняття тексту, уміння зв'язати, провести паралелі між фактами, подіями, враженнями. Образна й асоціативна зв'язність розгортаються здебільшого імпліцитно, залучаючи емоційно-чуттєву сферу читача.

Під образною когезією розуміємо такі форми зв'язку в тексті, які пробуджують афективне уявлення про предмети, об'єкти дійсності. Особливість цього виду когезії полягає в тому, що автор зв'язує не предмети або явища дійсності, а образи, якими вони представлені. Образна когезія особливо чітко простежується в поетичних творах і вкрай розпливчасто – у прозових.

Образна когезія уможливлює відображення будь-якого абстрактного поняття в конкретних предметах, явищах, процесах дійсності й навпаки – конкретних предметів, явищ в абстрактних або інших конкретних поняттях. Так досягається подвійність сприйняття: абстрактне та конкретне співіснують в образі. Залежно від контексту, то одна, то інша форма сприйняття може мати перевагу. Не витісняючи одна одну, вони творять образ.

Зразком такого виду імпліцитної когезії є образ дитинства, створений А. де Сент-Екзюпері в повісті-казці «Маленький принц» (« Le Petit Prince », 1943). У ліричній оповіді для дітей приховано глибокий філософський зміст для дорослих. Маленький принц – це сам А. де Сент-Екзюпері в дитинстві, його спогади, мрії, фантазії. Дитинство – безмежний, яскравий край, звідки приходить кожен із нас, ми всі – родом із дитинства. Із плином часу світлий світ дитинства болісно стикається з чужим, жорстоким, несправедливим світом дорослих. Дорослі за своїми проблемами, жалюгідністю, нікчемністю не бачать краси природи й людських стосунків, правдивості та щирості спілкування; їхній погляд спотворений, він утратив чистоту й дитячу безпосередність. Усю художню сутність образу можна сформулювати як «бережіть у собі дитинство»; сприймайте світ не очима, а серцем, найголовнішого очам не видно; навіть у найгірші, найважчі хвилини свого життя не втрачайте віру в добро та справедливість; будьте відповідальними за тих, кого любите. Абстрактний образ дитинства розкриває сутність, змістове значення конкретного образу головного героя й імпліцитно зв’язує всю оповідь, наповнюючи її ліризмом і надзвичайною чуттєвістю.

Дослідження засвідчило, що будь-який художній образ – це форма узагальненого сприйняття дійсності; його перцепція завжди суб’єктивна. Зауважимо, що навіть сталі художні образи не позбавлені індивідуально-творчого осмислення, оскільки формуються на основі знань, досвіду, творчої уяви окремого суб’єкта. Більше того, вони можуть видозмінюватися, впливати один на одного.

У ході аналізу фактичного матеріалу з’ясувалося, що одна з найбільш відомих, частотних форм образної когезії – розгорнута метафора. Цей стилістичний прийом

може розвивати повідомлення всередині надфразної єдності, з'єднуючи всі висловлення в одне семантичне ціле. Розгорнута метафора може з'єднувати в єдину змістову цілісність кілька паралельних висловлень або ж розгортатися по всій текстовій тканині, когезійно інтегруючи цілий художній твір. Наприклад, як у творі А. Камю «Чума». За допомогою метафоричного образу чуми автор намагався відтворити не лише атмосферу окупованої німцями Франції, боротьбу людської спільноти проти фашизму й нацизму, але й узагальнити, типізувати невиправдані трагедії, страшні наслідки будь-якої війни, передати атмосферу загрози та спільної небезпеки. Чума перетворилась у творі в символ метафізичного Зла, страшної руйнівної сили, що загрожує людському життю. Розгорнута метафора імпліцитно проходить через увесь твір, уможливлюючи його зв'язність.

Як когезію образного плану пропонуємо розглядати також становлення, формування характеру персонажа в літературному творі. Це зумовлено тим, що розвиток художнього образу постійно зв'язується, порівнюється з абстрактним типом, який лежить в основі створення цього образу. Наприклад, як когезію такого зразка можна розглядати образ Жана-Христофа в однойменному романі Р. Роллана. Твір написано у формі біографії німецького композитора Жана-Христофа Крафта. Читач знайомиться з головним героєм від його народження до останніх днів життя. У романі змальовано дитинство Жана-Христофа, його юність, дружбу й перше кохання; відбувається його становлення як особистості та музиканта; зображено муки творчості, невизнання, неприйняття публікою й моменти слави; представлено все життя в його багатогранності та різноманітті. Жан-Христоф – реалізація улюбленої ідеї Р. Роллана про всесвітнє братство, єдність людства й гуманістичну роль культури. У просторі роману – майже вся Європа: Німеччина, Франція, Швейцарія, Італія. Особливий сенс образу зумовлений символізмом імені персонажа: Жан – Іван Предтеча, який хрестив Ісуса Христа; Христоф – святий Христофор, що переносив Христа через річку; Крафт – сила, сила природи, сила Добра, Любові й Краси. Когезія такого типу «зв'язує» усі образи, усі сюжетні лінії в одне текстове полотно та має важливе значення для розуміння й сприйняття усього твору загалом.

Асоціативна когезія – це динамічний тимчасовий зв'язок між двома та більше явищами, відчуттями, образами, думками, почуттями тощо, який виникає за певних умов на підставі суб'єктивного реагування. Оскільки асоціативна когезія – це явище індивідуальної свідомості, зазвичай імпліцитна за формою вираження, то в художньому літературному творі вона не завжди легко визначається, відчувається. Однак вона має питому вагу для семантичного декодування тексту в цілому.

Важливо зазначити, що асоціативна зв'язність у художньому тексті – це результат складного творчого процесу, у якому віддалені, не зв'язані ні логічно, ні граматично уявлення набувають цілком зрозумілих зв'язків між представленими явищами, образами, відчуттями й т. ін.

Як підтверджує аналіз фактичного матеріалу, однією з найбільш поширених форм асоціативної когезії є уособлення, уподібнення природних феноменів людським взаєминам і навпаки. Наприклад, як у розглянутій вище поезії П. Верлена (п. 3.3.1), опис природи – це не просто традиційний фон, тло або акомпанемент для переживань людини, – це стан душі. Пейзаж і душа в його лірриці існують не паралельно, як зазвичай, а зливаються, повністю розчиняються один в одному, повертаючи в такий спосіб момент істинності, коли людина та світ знову віднаходять себе.

Картина, намальована поетом, містить мало конкретних образів: осінній шум, бій годинника, сухе листя й т. ін. Ми не можемо, напевно, відповісти, які осінні скрипки плачуть у П. Верлена, чому сумно шумлять дерева, де і чий востаннє пробив годинник. Ця неясність образів викликають у кожного читача свої асоціації, свої перцепції, розвиваючи сумну думку поета про гіркий смуток самотності в холодному байдужому світі.

У сучасному французькому романі асоціативні форми когезії отримали досить широке розповсюдження. Часто вони виникають досить несподівано, своєрідно реалізовуючи зв'язки ідей, подій, уявлень. Не завжди є можливим достовірно розшифрувати, зрозуміти, сприйняти ті асоціації, що з'являються, вимальовуються в автора в процесі творчості (наприклад, екзистенціалістична, сюрреалістична проза,

«новий роман»). Асоціативні форми когезії завжди апелюють, насамперед, до почуттів, не вкладаються в традиційні часові, просторові, причинно-наслідкові й інші логіко-філософські категорії.

Отже, результати дослідження засвідчили, що на основі вербальних і невербальних засобів імпліцитної когезії відбувається важливий творчий процес художнього текстотворення. З'ясовано, що імпліцитні засоби когезії виконують, насамперед, змістову, стилістичну, комунікативну функції у зв'язуванні частин тексту, уможливлюючи тим самим його адекватне розуміння та сприйняття.

3.4. Перший рівень динаміки когезії

Синтаксична когезія – це категорія логічного плану, що встановлює структурно-граматичні види, контекстуальні зв'язки висловлень у тексті. У цій частині нашої наукової розвідки доведемо, що когезія в ієрархічному типі синтаксису є виразником принципів літературного реалізму та першої антропоцентричної культурної парадигми, перебуває на першому рівні динаміки, виступає в сильній синтаксичній позиції та окреслюється важливим текстоутворювальним засобом.

Переслідуючи поставлені цілі, насамперед, визначимо загальні риси реалізму XX ст., що корелюють із принципами ієрархічного, класичного зразка синтаксису. У контексті нашого дослідження варто вказати, що термін «реалізм», який позначає напрям у мистецтві, що найбільш точно, близько, об'єктивно відображає дійсність, уважаємо досить умовним. Маємо на увазі те, що митці будь-якого художнього напряму намагаються зобразити дійсність, реальність такими, якими вони бачать, реалістичними для їх світосприйняття. Твори мистецтва апріорі є завжди суб'єктивним відображенням дійсності, а тому можуть бути лише певною мірою відносно реалістичними. Не можливо більш-менш точно відтворити, змалювати реальність, не знаючи, напевне, що це таке. Однак, приймаючи загальноприйняті критерії реалізму, ми послуговуватимемося цим поняттям для визначення

літературних творів, які відповідають загальновідомим принципам і використовують кодифіковану норму мови (синтаксису).

Отже, як відомо, літературний реалізм ХХ ст. зазнав багатоаспектних змін, модифікацій, оновлень, по-різному виявляючи свою мистецьку сутність. Такі зміни тісно пов'язані із загальним ходом розвитку французької літератури, із соціально-економічними та політичними чинниками, технічними й науковими досягненнями часу, стрімкою плинністю всіх художніх процесів.

Реалістичний напрям у французькій літературі ХХ ст. представлений різними видами прози. У цій розвідці обмежимося лише жанром роману; назвімо його основні жанрові підвиди та найвідоміших представників кожного з них: соціальний роман (Р. Роллан, А. Барбюс), інтелектуальний (А. Франс), філософсько-моралістична проза (Ф. Моріак), сімейний та психологічний романи (М. Дрюон, А. де Сент-Екзюпері, А. Моруа, А. Труайя, Р. М. дю Гар, Е. Базен), реалістичний роман (Р. Мерль, Ф. Саган) й ін.

Для глибшого осягнення дійсності літературний реалізм ХХ ст. застосовував сміливі експерименти, використовував нові художні прийоми, по-новому підходив до зображення об'єктивних реалій життя. Окрім того, з'явилися новітні, сучасні можливості розкриття головного героя, що втілилися, з одного боку, у намаганні узагальнити, типізувати художній образ (характер), а з другого – конкретизувати його фізичні, інтелектуальні, духовні, соціальні, національні ознаки тощо. Серед новітніх особливостей реалізму ХХ ст. зазначимо такі його риси, як:

- уникнення деталізації образу;
- зміщення центру уваги автора в бік внутрішнього стану персонажа;
- індивідуалізація авторського бачення, сприйняття дійсності;
- подальше розширення сфери естетики: змальовується те, що раніше вважалося соціально й естетично негідним, непристойним для зображення;
- інтелектуалізація художніх творів (прагнення наукового, філософського аналізу);
- більша заглибленість художнього мислення;

• злиття та зміщення художніх жанрів, стилів (наприклад, у роман, новелу проникають елементи лірики, драми, публіцистики);

• широке використання умовних форм і засобів (міфів, символів, притч, гротеску та алегорій).

На рівні мови (власне синтаксису) реалістичні тенденції літератури знайшли своє відображення в логічних, чітко структурованих, стилістично диференційованих синтаксичних структурах. Аналіз текстів засвідчує, що принципи літературного реалізму безпосередньо співвідносилися з такими ознаками ієрархічного (структурного) синтаксису, як вагомий потенціал логічних міжреченнєвих засобів зв'язку; чіткий поділ теми й реми (модусу та диктуму); пряма кореляція функціонального значення речення і його граматичної структури; актуалізація висловлення за допомогою граматичних засобів та ін.

Можна констатувати, що в цілому синтаксис реалістичної прози мав традиційний, класичний, унормований характер, а це дає підстави стверджувати, що французька реалістична література була представлена ієрархічним (структурним) типом синтаксису. Конструктивним фактором, домінантою такого типу синтаксису виступає синтагматичне зв'язування – когезія, яка утворює мовленнєвий ланцюг з ієрархічно організованих синтаксичних структур [291, с. 245].

Виокремлення конструктивного фактора уможливлює розуміння динамічного аспекту когезії як різновиду синтаксичного зв'язку висловлень у тексті та як текстоутворювального засобу художнього тексту. За законами діалектики, когезія розвивається, оновлюється, видозмінюється. Як наслідок, може перебувати в сильній / слабкій / нейтральній позиції. Пропонуємо розглядати функціонування когезії в ієрархічному (структурному) типі синтаксису реалістичної прози як перший рівень її динаміки та як сильну синтаксичну позицію.

На матеріалі окремих романів французьких авторів XX ст. реалістичного напряму («Жан-Христоф» Р. Роллана, «Гадючник» Ф. Моріака, «Сім'я Тібо» Р. М. дю Гара) обґрунтуємо викладене вище положення. Для аналізу ми відібрали зразки творів, що, на нашу думку, виразно відображають загальні тенденції

французького літературного реалізму першої половини ХХ ст., а тому віддзеркалюють особливості ієрархічного (структурного) типу синтаксису. Усі автори – лауреати Нобелівської премії (та інших мистецьких нагород) за видатні заслуги в галузі літератури. Із метою всебічного обґрунтування результатів дослідження для аналізу оберемо різні взірці складових елементів роману: оповідь, опис, внутрішній монолог («потік свідомості»), діалогічне мовлення.

3.4.1. Засоби когезії в структурі оповіді та опису художньої літератури реалізму (на матеріалі прози Р. Роллана)

Одним із визначних французьких письменників-реалістів ХХ ст., безсумнівним наслідувачем ідей першої антропоцентричної культурної парадигми можна вважати Ромена Роллана (Romain Rolland, 1866–1944). Відомий письменник-гуманіст, знаний фахівець у царині історії музики, філософії, мистецтва, Р. Роллан віддав усі свої сили боротьбі за людину, за її гідність і свободу духу; усе своє життя він захищав правдиве й героїчне мистецтво. У постанові Шведської академії про присудження Нобелівської премії Р. Роллану за 1915 р. відзначені «піднесений ідеалізм його літературної творчості» та «проникнута симпатією точність, із якою він зумів змалювати різні людські типи».

Основу поглядів Р. Роллана, його творчі принципи становила глибока віра в людину, у можливості її духовного вдосконалення, упевненість у перемозі добра над злом, які він успадкував від своїх улюблених письменників: В. Шекспіра, Й. Ґете, В. Гюго, Л. Толстого, котрі прославляли розум людини, її здатність отримати моральну перемогу над найсуворішими життєвими випробуваннями. Як бачимо, світогляд Р. Роллана представлений чітко структурованою картиною світу, у центрі якої перебуває цивілізована людина, що цілком відповідає ідеям першої (антропоцентричної) культурної парадигми епохи.

Його реалістичний роман у десяти книгах «Жан-Христоф» (« Jean-Christophe », 1912) увійшов у коло літературних творів, що визначили обличчя художньої культури ХХ ст. Роман «Жан-Христоф» – це широка панорама життя кількох

європейських країн протягом півстоліття, яка всебічно, різнопланово, максимально правдиво представила соціальні, культурні й інші проблеми різних народів кінця XIX – початку XX ст. Сюжет твору логічно вибудуваний, події розгортаються послідовно, відповідно до соціальних законів, історичних закономірностей розвитку. Усі ці ознаки дають підставу з упевненістю віднести цей твір до реалістичного напряму французької літератури XX ст. Р. Роллан відтворив сучасність у великих сюжетних лініях, у головних тенденціях часу, передавши загальний дух епохи, її драматизм й оптимістичні можливості заразом.

На фоні загальної оповіді розгортається історія про геніальну особистість, людину відважної і щедрої душі. Перед нами – ціле життя музиканта Жана-Христофа: від його народження до смерті. У ході розвитку подій читач спостерігає за його становленням, пошуками, творчими сходженнями як композитора, як людини-бунтівника за своїм духом, проте далекої від політичної боротьби за суттю своєї професії. Образ Жана-Христофа – це образ яскравого, виразного, вольового характеру, що поєднав у собі риси і бунтаря, і творця, і великого гуманіста. Не випадково ж його прізвище «Крафт» у перекладі з німецької мови означає «сила». Герой виявляє силу духу, свободу, пристрасть в усьому: у дружбі, коханні, творчості.

Образ Христофа співвідноситься з принципами реалізму XX ст. та цілком відповідає основам першої антропоцентричної культурної парадигми. Жан-Христоф – це не просто правдиве зображення конкретного соціального типу народного інтелігента (за принципами реалізму XIX ст.), не ідеальний, позитивний герой, осередок чеснот, утілення мудрості й таланту (за принципами романтизму), а це жива людина зі своєю мораллю, життєвими поглядами, помилками, успіхами та невдачами, соціальними й національними особливостями (за оновленими принципами реалізму XX ст.).

На користь реалістичності образу головного персонажа виступає також зізнання самого автора роману, який писав, що «Жан-Христоф завжди видавався мені рікою», а в річці «води не перестають текти і мінятися». На шляху цієї людини-ріки встають

круті пороги, її особистість розвивається, проходячи через гострі, інколи жорстокі моральні кризи та випробування. Серед новітніх ознак реалізму, що позначилися на створенні художніх образів Р. Ролланом, відзначимо зміщення центру уваги автора в бік відтворення внутрішнього стану героїв, більшу заглибленість художнього мислення, орієнтацію на раціональні основи.

Творчість Жана-Христофа – сміливa, новаторська й водночас пов'язана з реалістичними, істинно народними музичними традиціями. Утім, класичні симфонії, ораторії молодого композитора не приймалися ні французькими поціновувачами музики, ні німецькими побратимами. Декадентам художні пошуки композитора видавалися недостатньо сміливими, нерішучими; консерваторам – навпаки, надмірними, оскільки одні ставили йому в провину тісний зв'язок із традиціями, інші – музичну новизну. Залишаючись протягом багатьох років незрозумілим, невизнаним, Христоф не впав у відчай і не пішов на поступки. Усе його життя перетворилося на боротьбу, у якій він переміг: на схилі років, коли композитор уже припинив надіятися на творче визнання, до нього нарешті прийшли і успіх, і світова слава.

Можна стверджувати, що піднявши проблему необхідності поєднання національних традицій і новаторських ідей, питання збереження принципів послідовності, логічності, наступності, Р. Роллан виступив виразником важливих домінант першої антропоцентричної культурної парадигми. Власне в принципах гуманізму, просвітництва, зв'язку поколінь, минулого й сучасності великий письменник-реаліст убачав шлях до загального порозуміння та гармонії.

На сторінках роману автор із незмінною любов'ю змальовує Францію, її природу, людей, показує духовну красу французького народу. Виписуючи своєрідність національних характерів (німця Христофа, француза Олів'є, італійки Грації), Р. Роллан говорить про близькість чесних людей незалежно від національної приналежності. Роман присвячений «вільним душам усіх націй, що страждають, борються й повинні перемогти». Гуманістична мрія Р. Роллана про міжнародне братство знайшла своє символічне втілення в кінці сьомої книги роману: в описі

мирного літнього пейзажу поблизу кордону, де відголоси німецьких народних пісень гармонійно зливаються у вечірньому повітрі з відлунням французьких дзвонів.

Укажемо на ще одну важливу особливість цього твору, яка дає змогу визначити його як роман оновленого реалізму XX ст. Роман «Жан-Христоф» – незвичний за своєю структурою: ніякої романтичної інтриги, мало зовнішніх подій, проте багато роздумів, які переходять у сторінки ліричної прози, пряму публіцистику тощо. За своєю композицією «Жан-Христоф» належить до жанру роману-ріки, який характерний для реалістичної літератури XX ст. Манера викладу нерівна, інколи надзвичайно піднесена, пришвидшена, місцями – досить затягнута, повільна; діалоги виразні, насичені думкою й почуттям, але мало схожі на буденну, розмовну мову. Отже, спостерігаємо зміщення, поєднання елементів різних художніх стилів та жанрів (роману, лірики, публіцистики тощо) у межах одного твору. Це новітня якість реалізму XX ст.

Видається, що навіть такий поверховий огляд «Жана-Христофа» як роману нового типу засвідчує його належність до літератури реалістичного напряму, яка співвідноситься з основними домінантами першої антропоцентричної культурної парадигми. Принципи літературного реалізму природно пов'язуються з ознаками ієрархічного синтаксису, а його основу становить когезійний зв'язок висловлень у тексті.

Передусім, розгляньмо приклади когезійного зв'язку тексту з погляду композиційних, структурних особливостей. Приклад перший:

Il (Jean-Christophe) *est à l'église avec grand-père* (1). *Il s'ennuie* (2). *Il n'est pas très à son aise* (3). *On lui défend de remuer, et les gens disent ensemble des mots qu'il ne comprend pas, et puis se taisent ensemble* (4). *Ils ont tous une figure solennelle et morose* (5). *Il les regarde, intimidé* (6). *La vieille Lina, la voisine, assise à côté de lui, a pris un air méchant ; à des moments, il ne reconnaît même plus son grand-père* (7). *Il a un peu peur* (8). *Puis il s'habitue, et il cherche à se désennuyer par tous le moyens dont il dispose* (9). *Il se balance, il se tord le cou pour regarder au plafond, il fait des grimaces, il tire grand-père*

par son habit, il étudie les pailles de sa chaise, il tâche d'y faire un trou avec ses doigts, il écoute les cris d'oiseaux, il bâille à se décrocher la mâchoire (10).

Приклад другий:

Soudain, une cataracte de sons : l'orgue joue (1). *Un frisson lui court le long de l'échine* (2). *Il se retourne, le menton appuyé sur le dossier de sa chaise, et il reste très sage* (3). *Il ne comprend rien à ce bruit, il ne sait pas ce que cela veut dire : cela brille, cela tourbillonne, on ne peut rien distinguer* (4). *Mais c'est bon* (5). *C'est comme si on n'était plus assis, depuis une heure, sur une chaise qui fait mal, dans une ennuyeuse vieille maison* (6). *On est suspendu dans l'air, comme un oiseau ; et quand le fleuve de sons ruisselle d'un bout à l'autre de l'église, remplissant les voûtes, rejaillissant contre les murs, on est emporté avec lui, on vole à tire-d'aile, de-ci, de-là, on n'a qu'à se laisser faire* (7). *On est libre, on est heureux, il fait soleil...*(8). *Il s'assoupit* (9) (R. Rolland. Jean-Christophe. L'aube, p. 30).

Наведений вище перший уривок – це зразок цілісного, завершеного повідомлення ієрархічного типу синтаксису. За структурою перше висловлення (*Il* (Jean-Christophe) *est à l'église avec grand-père*) виступає змістовим, синтаксичним центром, зачином надфразної єдності. В ньому міститься рема (місце розгортання подій та герої), яка позначає розвиток нової думки. Останнє висловлення вказує на структурну й семантичну завершеність надфразної єдності, це її кінцівка. Вона маркована імпліцитною когезією: змістовою співвіднесеністю висловлень, відповідним модальним забарвлення синтаксичної структури (указує на кінець одного модального стану та передумови для виникнення іншого), просодичними засобами (зниження тону, тембру голосу, паузалізація).

Указаний фрагмент становить художній текст оповідного характеру. Висловлення в структурі надфразної єдності сполучені найбільш поширеним комбінованим типом когезійного зв'язку. Так, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 сполучені з першим висловленням паралельним типом зв'язку; співвідносяться з ним як із головним висловленням надфразної єдності, у якій зазначені дійові особи, місце подій (відвідування вперше церкви Жаном-Христофом із дідусем). Паралельний тип

когезії підкріплено синтаксичним паралелізмом. 1, 2, 3, 6, 8, 10 висловлення побудовані за однією синтаксичною моделлю: наявність спільного підмета (*Il*) на початку висловлення та однотипність синтаксичної структури. 9 і 10 висловлення сполучені між собою послідовним типом когезії: рема дев'ятого висловлення (Христоф нудьгує й намагається хоча б чимось розважитись) стає темою для десятого висловлення (розхитується, закидає голову, дивиться в стелю, робить гримаси, смикає дідуся за рукави).

Другий уривок є змістовим продовженням першої надфразної єдності. Він також становить зразок ієрархічного типу синтаксису, де висловлення зв'язані когезійними засобами. Перше висловлення – зачин, семантичне ядро надфразної єдності. Наступні висловлення розвивають думку 2, 3, 4, 5; вони сполучені паралельним когезійним зв'язком першого типу (корелюють із першим висловленням), мають оповідний характер. 6, 7, 8, 9 – сполучені послідовним типом когезії (представляють гаму почуттів, емоцій героя від уперше почутої органної музики), мають описовий тип. Останнє висловлення (9) – своєрідне підбиття підсумків, кінцівка, завершення повідомлення.

Як бачимо, із погляду композиційно-структурних особливостей, наведені уривки являють собою зразки ієрархічного типу синтаксису. Це виявляється в чіткому виокремленні теми й реми висловлень, їхній структурній завершеності, логічній побудові, ієрархічності, підпорядкованості частин у межах цілого, відповідно до функціонального значення висловлення та його граматичної структури [310, с. 207–209]. Усі ці характеристики когезійного зв'язку прямо корелюють із принципами літературного реалізму й першої культурної парадигми.

Перейдемо до аналізу зв'язності в межах надфразної єдності та з'ясуємо основні когезійні засоби, що виконують важливу текстоутворювальну функцію. Розглянемо фрагмент із роману «Жан-Христоф», у якому описується становище сім'ї Крафтів після смерті батька та необхідність переїзду в нову квартиру:

Ses deux frères, effrayés par le silence de la maison en deuil, s'étaient empressés de la fuir (1). *Rodolphe était entré dans la maison de commerce de son oncle Théodore, et il*

logeait chez lui (2). *Quant à Ernst, après avoir essayé de deux ou trois métiers, il s'était engagé sur un des bateaux du Rhin, qui font le service entre Mayence et Cologne ; et il ne reparaissait que quand il avait besoin d'argent* (3). *Christophe restait donc seul avec sa mère dans la maison trop grande ; et l'exiguïté des ressources, le paiement de certaines dettes qui s'étaient découvertes après la mort du père, les avaient décidés, quelque peine qu'ils en eussent, à chercher un autre logement plus humble et moins coûteux* (4).

Ils trouvèrent un petit étage – deux ou trois chambres au second d'une maison de la rue du Marché (5). *Le quartier était bruyant, au centre de la ville, loin du fleuve, loin des arbres et de tous les lieux familiers* (6). *Mais il fallait consulter la raison, et non le sentiment ; Christophe avait là une belle occasion de satisfaire à son besoin chagrin de mortification* (7). *D'ailleurs, le propriétaire de la maison, le vieux greffier Euler, était un ami de grand-père, il connaissait la famille : c'était assez pour décider Louisa, perdue dans sa maison vide, et irrésistiblement attirée vers ceux qui gardaient le souvenir des êtres qu'elle avait aimés* (8) (R. Rolland. Jean-Christophe. L'adolescent, p. 222).

У наведеному уривку кожна з надфразних єдностей є завершеною як у граматичному, структурному, так і в змістовому плані. Низку висловлень (1, 2, 3, 4) побудовано за принципом ідентичності структур. Усі вони є когезійно зв'язаними між собою, представляють цілісну синтаксичну будову першої надфразної єдності. Когезійний зв'язок у кожному з висловлень посилює таку визначальну характеристику французького речення, як синтаксична структурна завершеність, коли опущення одного з компонентів конструкції неможливе. Нормативною для французької мови виступає модель речення з повним набором необхідних елементів: постійних (службові слова) та змінних (повнозначні слова і їхні замінники). Така властивість когезії стверджує класичний, ієрархічний (структурний), унормований тип французького синтаксису, який є характерним для французької літератури реалістичного напряму.

Зауважимо, що всі висловлення зберігають фіксований порядок слів. Отже, наразі когезія зміцнює ще одну ознаку французького речення: прогресивний

порядок слів, що уможливлює побудову чітких, логічно-структурованих синтаксичних структур, які характеризують ієрархічний синтаксис.

Спостерігаємо сполучення 7 та 8 висловлень граматичними засобами когезії: використання сполучника й сполучникового слова (*Mais… D'ailleurs…*). Сполучникова підрядність, коли окремі висловлення інтегруються в ускладнену за своєю внутрішньою організацією надфразну єдність, у якій всі зв'язки між елементами є маркованими, взаємозв'язаними й взаємозалежними, позначає ієрархічний (структурний) тип синтаксису реалістичної прози. Це ще раз указує на логічність когезійних засобів зв'язку, субординацію відношень між синтаксичними елементами, їхній експліцитний характер.

Виняткового значення набувають логічні когезійні зв'язки за участі слів-замінників – субститутів, як-от: *Rodolphe – il, Ernst – il, Christophe, sa mère – ils*; відзначаємо тісний взаємозумовлений прономінальний когезійний зв'язок висловлень. Когезійні функції особових займенників доповнюють присвійні, вказівні, безособові, неозначені займенники та детермінативи: *ses deux frères, son oncle, chez lui, sa maison, sa mère, ceux qui..., certaines dettes, tous les lieux familiers.*

Аналіз фактичного матеріалу доводить важливість такого лексико-граматичного когезійного зв'язку в тексті, оскільки вона (когезія) розвиває, уточнює зв'язки між частинам повідомлення й тим самим розширює потенціал логічних міжфразових та внутрішньотекстових засобів зв'язку.

Когезія в ієрархічному типі синтаксису зумовлює не лише граматичні, змістові зв'язки між частинами надфразної єдності, тексту, але і їхню комунікативну спрямованість у ході оповіді. Комунікативну ієрархію висловлень у тексті експліцитно засвідчують як вищерозглянуті синтаксичні структури підрядності, субститути, так і лексико-семантичні засоби когезії. Проаналізуймо їх.

Означений фрагмент – це дві надфразні єдності описово-оповідного характеру, у яких всі висловлення об'єднані спільною мікротемою – ситуація в родині Крафтів після смерті батька (Мельхіора) та переїзд Христофа й Луїзи в нову квартиру. У межах цих надфразних єдностей виокремлюються лексико-семантичні поля:

1) лексика на позначення родинних зв'язків (*la famille, les frères, l'oncle, la mère, le père, le grand-père*), 2) лексеми, що позначають житло (*la maison, le logement, un petit étage, les chambres*), 3) слова, що маркують різноманітні почуття героїв, їхній внутрішній стан (*effrayés par le silence, la raison, le sentiment, chagrin de mortification, perdue dans sa maison vide, le souvenir des êtres qu'elle avait aimés*).

Систему когезійного зв'язку виразно представляють такі експліцитні засоби, як слова-кореляти. Наприклад, таким чином сполучені між собою 4 та 5 висловлення, а також 5 і 6-те. За допомогою синонімічних позначень (*un autre logement plus humble et moins coûteux* (4) – *un petit étage – deux ou trois chambres au second* (5); *la rue du Marché* (5) – *le quartier* (6)) на основі явища кореференції (повторної номінації) здійснюється когезійний зв'язок висловлень.

Серед імпліцитних засобів когезії вирізняється стилістичний паралелізм, яким сполучені 1, 2, 3, 4 висловлення. Уживання стилістичних синонімів (*rue – quartier, maison – logement – petit étage – chambre, Rodolphe, Ernst – deux frères*), антонімів (*la maison trop grande – la maison vide, centre – loin de*), часткового повтору (*la famille – les lieux familieux*) уможливлює не лише логічну сполучуваність висловлень, але й надає їм стилістичного забарвлення та розкриває семантичне значення текстового фрагменту.

Як засвідчує аналіз, думка про нову Людину, про справжню цілісну особистість наштовхувала Р. Роллана на пошуки незвичних художніх засобів, визначала напружену, інколи трагедійну, але, у підсумку, життєстверджувальну атмосферу в його величному романі. Під час опису емоційного стану свого героя, його творчого натхнення або пригнічення Р. Роллан часто звертався до розгорнутої метафори як імпліцитного засобу образної когезії.

У цьому сенсі особливе місце у творі займає образ величного «Старого Рейну». На його берегах народився головний герой, шум ріки маритиметься Христофу й у передсмертну годину. Образ повноводної ріки в її невпинному русі символічно втілює характер Христофа, який розкривається в динаміці, як потік, що спрямований уперед, крізь перешкоди, через усе несуттєве. До образу Рейну Р. Роллан повертався

неодноразово, переважно в ті моменти, що відображають процес творчості героя, його переживання, душевні потрясіння. Образ ріки з її бурхливими водами, свіжий вітер, буревії та інші розгорнуті епічні метафори, що пов'язані зі стихійними явищами, силами природи, супроводжували Христофа протягом усього роману. Наприклад:

Le Fleuve... Les Cloches... Si loin qu'il se souvienne – dans les lointains du temps, à quelque heure de sa vie que ce soit, – toujours leurs voix profondes et familières chantent...

La nuit – à demi endormi... Une pâle lueur blanchait la vitre... Le fleuve gronde. Dans le silence, sa voix monte toute-puissante ; elle règne sur les êtres. Tantôt elle caresse leur sommeil et semble près de s'assoupir elle-même, au bruissement de ses flots. Tantôt elle s'irrite, elle hurle, comme une bête enragée qui veut mordre. La vocifération s'apaise : c'est maintenant un murmure d'une infinie douceur, des timbres argentins, de claires clochettes, des rires d'enfants, de tendres voix qui chantent, une musique qui danse. Grande voix maternelle, qui s'endort jamais ! Elle berce l'enfant, ainsi qu'elle berça pendant des siècles, de la naissance à la mort, les générations qui furent avant lui ; elle pénètre sa pensée, elle imprègne ses rêves, elle l'entoure du manteau de ses fluides harmonies, qui l'envelopperont encore, quand il sera couché dans le petit cimetière qui dort au bord de l'eau et que baigne le Rhin... (R. Rolland. Jean-Christophe. L'aube, p. 27–28).

Спостерігаємо образну когезію, яка своєрідно зв'язує частини тексту. Образна когезія впливає насамперед на афективну сферу читача, викликає в нього різні емоції, почуття, підсилює чуттєвість твору, піднесеність стилю. У цьому випадку засвідчимо використання таких імпліцитних засобів когезії, що слугують увиразненню тексту, як персоніфікація (*les voix du fleuve et des cloches chantent, la voix du fleuve gronde, elle règne sur les êtres, elle caresse le sommeil, la voix hurle, elle berce l'enfant, elle pénètre sa pensée, elle imprègne ses rêves, elle l'entoure du manteau de ses fluides harmonie* і т.п.), порівняння (*la voix du fleuve hurle, comme une bête enragée qui veut mordre*), стилістичні синоніми (*le fleuve – le bord de l'eau – le Rhin*),

синтаксичний паралелізм з анафоричним повтором (*Tantôt elle caresse... Tantôt elle s'irrite…*), евфемізм (*être couché dans le petit cimetière*). Спільно з експліцитними засобами зв'язності вони сприяють послідовному, системному, глибшому осмисленню, сприйняттю самого тексту, його образної системи, мистецького значення.

Окремо вкажемо на просодичні особливості когезійного зв'язку. Використання підрядних сполучників, різних форм анафоричної сполучуваності, синтаксичного паралелізму, повторів є основою для сприйняття художньої прози як прози ритмічної, мірної, когезійно зв'язної. Зазвичай, просодичні засоби когезії тісно поєднані зі стилістичними прийомами, водночас вони створюють емоційно-ліричний настрій оповіді та її зв'язність.

Висловлення, що оформленні пунктуаційними знаками, які за своєю природою, суттю є інтонаційними (три крапки, знак оклику), стверджують в ієрархічному типі синтаксису свій основний зміст, своє функціональне призначення. Три крапки позначають незавершеність висловлення, що відображається в подовжених паузах, протяжності тону. Знак оклику, який традиційно маркує емотивність висловлення, створює його особливу окличну інтонацію, що виражається не тільки й не стільки висхідним тоном, скільки додатковим наголосом і паузою, довготою голосних та приголосних. Інтонаційний контур окличного висловлення (*Grande voix maternelle, qui s'endort jamais !*) передає емоції, афективний стан ліричного героя, відтворює його винятково теплі почуття до матері. У нашому випадку знак оклику, змінюючи загальну тональність висловлення, змінює його модальність – наповнює висловлення неповторним ліризмом і поетичністю.

Отже, можемо стверджувати, що основним, визначальним чинником творення семантико-синтаксичного простору реалістичного художнього тексту виступає когезійний зв'язок, який в ієрархічному типі синтаксису перебуває на першому рівні динаміки, а отже, у сильній функціональній позиції.

Проведене дослідження засвідчило, що Р. Роллан своєю творчістю продовжував розвивати кращі традиції реалістичного напряму у французькій літературі XX ст. Синтаксичну тканину реалістичного твору (оповіді та опису зокрема) складає

класичний, ієрархічний (структурний) тип синтаксису. Власне когезія на основі формальних структурно-композиційних, експліцитних й імпліцитних засобів сполучуваності висловлень у надфразній єдності, тексті забезпечує його зв'язність, цілісність і становить базис ієрархічного синтаксису. Аналіз фактичного матеріалу підтвердив, що визначальні риси когезії першого рівня прямо чи опосередковано корелюють із принципами реалізму та першої (антропоцентричної) культурної парадигми.

3.4.2. Особливості когезії першого рівня в різних типах внутрішнього мовлення (на матеріалі психологічного роману Ф. Моріака)

Яскравим спадкоємцем та наслідувачем традицій великих реалістів XIX ст. виступав Франсуа Моріак (François Mauriac, 1885–1970), лауреат Нобелівської премії 1952 р. Визначальні риси світогляду майбутнього письменника формувались у консервативній, глибоко релігійній буржуазній сім'ї. Ф. Моріака по праву вважають майстром психологічного, сімейного роману. На відміну від письменників, які критикували розбещений буржуазний Париж, ідеалізуючи тихий, патріархальний устрій життя в провінції; на противагу тим, хто зображав жорстокі соціальні конфлікти, протиставляючи їм спокійні сімейні радощі (А. Доде, М. Пруст, С.-Г. Колетт), Ф. Моріак намагався виявити першопричини вчинків, поведінки персонажів. На прикладах окремих життєвих випадків та особистих трагедій героїв письменник прагнув типізувати образ буржуазного способу життя, нещадно критикуючи закони й мораль суспільства.

Відзначаємо, що такі принципи відображення дійсності, як об'єктивність зображення, розгляд соціально значущих проблем, типізація художнього образу, співвідносяться з основними принципами реалізму.

У романах Ф. Моріака мало зовнішніх дій, досить скромно представлено побутову ситуацію, місце розгортання подій тощо. Основна художня особливість творів Ф. Моріака полягає в умінні письменника виразно показати загострення конфлікту, психологічну напругу, зіткнення інтересів, які руйнують сімейні

відносини, характери як окремих особистостей, так і суспільства в цілому. Тема сім'ї для Ф. Моріака мала особливе значення. У замкненому світі його художньої прози сім'я – це осердя морального й інтелектуального формування особистості, арена для всіх людських почуттів і конфліктів.

Отже, уникнення деталізації образу, зміщення фокусу зображення внутрішнього стану персонажів, заглибленість художнього мислення, прагнення психологічного, філософського аналізу – це ті риси творчості письменника, що дають підставу говорити про нього, як про письменника оновленого реалістичного напряму; сімейного, психологічного роману зокрема.

Як прибічник реалістичного методу новітніх часів, Ф. Моріак наполягав на необхідності кожному справжньому художнику мати свій власний стиль: не безпосередньо копіювати дійсність, а творчо осмислювати факти, явища, драматизувати буденні конфлікти, загострювати ситуації, максимально посилювати почуття. Герої роману повинні своєю внутрішньою значущістю, змістовністю життєвої долі впливати на читача, нести в собі гуманістичні ідеї, які можуть виступати як приклад. Головний творчий принцип його стилю – писати лише про бачене, аналізувати лише добре відоме.

Укажемо, що реалістична спрямованість творчості Ф. Моріака, вочевидь, ґрунтується на засадах першої антропоцентричної культурної парадигми, яка ставить понад усе цивілізовану людину з її мораллю та системою духовних цінностей. В основі реалістичного погляду письменника на світ – визнання об'єктивного зв'язку між індивідом і суспільством, усвідомлення історичних закономірностей розвитку суспільства, утілення ідей гуманізму.

Ф. Моріака як неповторного творця психологічного роману називають «портретистом людської душі». Ось чому саме на матеріалі уривків, що представляють внутрішнє мовлення героїв, з'ясуємо, яким чином принципи літературного реалізму втілилися в ознаках ієрархічного типу синтаксису та проаналізуємо засоби когезії у структурі внутрішнього мовлення.

Невеликий за обсягом роман Ф. Моріака «Гадючник» (« Le Nœud de vipères », 1932) посідає особливе місце в спадщині письменника за силою критики, лаконізмом викладу, емоційністю в передачі життєвого трагізму. У книзі змальовано провінційне буржуазне сімейство, у якому панують звичаї й стосунки, що дуже точно схарактеризовані вже в самій назві твору.

Сюжет «Гадючника» – боротьба за спадщину. Роман позначений історичною й соціальною конкретністю. Ф. Моріак цілком точно, реально визначає всі перипетії цієї «сімейної війни». Дружина беззаперечно, категорично обстоює інтереси «своїх» дітей проти чоловіка – їхнього батька. Діти й онуки, котрі в безмежному егоїзмі вважають уже своєю власністю батькові гроші, бажають йому смерті. Простежуємо злочинну змову родичів проти глави сім'ї, якого хочуть віддати під опіку. Взаємна ненависть, конкуренція, пристрасті під респектабельною поверхнею буття надають узагальненого соціального змісту роману.

У центрі твору – герой-оповідач. Це багатогранний і виправдано суперечливий образ. Син заможної селянки, здібний, не позбавлений у молодості «передових ідей», одружившись на дівчині із середовища місцевої комерційної знаті, він починає «плисти за водою», діяти згідно з моральними законами часу, досягає успіху, стає мільйонером. Безсоромна гонитва його дітей за спадщиною викликає в нього жадобу помсти. Озирнувшись на власне життя, він бачить у ньому такий самий егоїзм, ненаситну гонитву за грішми й землею, ганебні пристрасті. Звідси – почуття гіркої самотності та відрази до самого себе.

Як ми зазначали вище, сила Ф. Моріака не в констатації фактів, не в описі подій, а в способі передачі моральних конфліктів внутрішнього життя героїв. Психологічний аналіз Ф. Моріака привертає увагу своєю глибиною та своєрідністю і є однією з головних ознак новітнього реалізму. Ось чому власне на матеріалі внутрішнього мовлення визначимо особливості синтаксису й когезійного зв'язку тексту. Насамперед, розглянемо приклад внутрішнього монологу як одного з видів внутрішнього мовлення, що розпочинає оповідь:

Tu seras étonée de découvrir cette lettre dans mon coffre, sur un paquet de titres. Il eût mieux valu peut-être la confier au notaire qui te l'aurait remise après ma mort, ou bien la ranger dans le tiroir de mon bureau, – le premier que les enfants forceront avant que j'aie commencé d'être froid. Mais c'est que, pendant des années, j'ai refait en esprit cette lettre et que je l'imaginais toujours, durant mes insomnies, se détachant sur la tablette du coffre, – d'un coffre vide, et qui n'eût rien contenu d'autre que cette vengeance, durant presque un demi-siècle, cuisinée. Rassure-toi ; tu es d'ailleurs déjà rassurée : « Les titres y sont ». Il me semble entendre un cri, dès le vestibule, au retour de la banque. Oui, tu crieras aux enfants, à travers ton crêpe : « Les titres y sont » (F. Mauriac. Le nœud de vipères, p. 27).

Уривок представляє складну форму односторонньої мовленнєвої взаємодії індивіда із самим собою. Наведений внутрішній монолог – це ланцюг роздумів, уявлень головного героя про те, яким чином розвиватимуться події відразу після його смерті; це своєрідна візуалізація картини, у який спосіб члени його родини відкриватимуть сейф, шукатимуть цінні папери, гроші, читатимуть лист покійного.

Аналіз матеріалу засвідчив, що в структурі внутрішнього монологу реалістичного твору зв'язність тексту відбувається, передусім, на композиційно-структурному рівні, за допомогою експліцитних граматичних і лексико-семантичних засобів вираження. На це вказує послідовний тип зв'язку висловлень у межах цієї надфразної єдності, коли тема або рема попереднього висловлення лінійно переходять у наступне, відображаючи рух, динаміку думки. За допомогою слів та виразів, що маркують місце розгортання основних подій (*dans mon coffre, sur un paquet de titres, dans le tiroir de mon bureau, sur la tablette du coffre, un coffre vide, le vestibule*), спостерігаємо хід думок героя, які виникають у результаті його переживань і медитацій. Використання різноманітних детермінативів (*mon coffre, cette lettre, ma mort, mon bureau, mes insomnies, cette vengeance, ton crêpe*), засобів кореференції (наприклад прономіналізації: *cette lettre – la*), тематичної лексики (*lettre, un paquet de titres*), яка становить ключові слова оповіді, стилістичних синонімів (*pendant des années – un demi-siècle, toujours – durant mes insomnies*), часткового

повтору (*un cri – crier, se rassurer – être rassuré*) та інших експліцитних засобів когезійного зв'язку перетворюють текстовий фрагмент на єдиний внутрішній монолог.

Дослідженням установлено, що в структурі внутрішнього монологу важливе значення мають також імпліцитні засоби когезії, які на рівні образного мислення, індивідуальних почуттів уможливлюють цілісну зв'язність тексту. Ці засоби завжди ґрунтуються на суб'єктивних перцепціях, на особистому досвіді, знаннях, творчих можливостях. У розглянутому фрагменті внутрішнього монологу можна виокремити образну когезію, яка реалізується через співіснування абстрактного й конкретного. На нашу думку, абстрактне поняття помсти (*vengeance*) знайшло своє відображення в конкретному предметі – листі-сповіді героя-оповідача (*cette lettre*). Бажання розплати, відчуття безвихідності, ворожості до своїх близьких породжує настрій роздарувати свою спадщину будь-кому, тільки не своїм рідним і помститись у такий спосіб. Лист-сповідь утілює специфічним, самобутнім прийомом внутрішній світ головного героя, демонструє становлення, розвиток його переконань, зміну поглядів на життя. Якщо початок щоденника – це звинувачувальна промова жертви, яка звертається до своїх ворогів, то в подальшому герой починає збиватися з цього тону й чергує гнівні докори з гіркими словами самозвинувачення. Спостерігаємо діалектику образу в динаміці та, відповідно, поступове розгортання образної когезії в тексті.

Можна стверджувати, що в структурі внутрішнього мовлення реалістичної прози поряд з експліцитними засобами когезії яскраво, активно проявляють себе імпліцитні засоби зв'язності, які корелюють із філософськими принципами логічності, структурної ієрархії, взаємозв'язку мови й мислення, мови та свідомості; вони ґрунтуються на таких домінантах першої культурної парадигми, як антропоцентризм, гуманізм, функціоналізм, прагматизм, раціоналізм тощо.

Окремо акцентуємо увагу на епістолярній формі оповіді. Роман, що написаний у вигляді листа-сповіді, щоденника, який адресований героєм своїй дружині, перетворює текст на своєрідний «потік свідомості», фіксацію плину роздумів оповідача. Проте у Ф. Моріака цей структурний прийом (на противагу його

інтуїтивістському різновиду, характерному для модерністської традиції) лише допомагає авторові виразніше сформулювати свою соціально-філософську концепцію, зобразити душевний стан своїх персонажів [326, с. 117]. Наведімо приклад такого «потоку свідомості» в структурі внутрішнього мовлення:

Je relis ces lignes écrites hier soir dans une sorte de délire. Comment ai-je pu céder à cette fureur ? Ce n'est plus une lettre, mais un journal interrompu, repris... Vais-je effacer cela ? Tout recommencer ? Impossible : le temps me presse. Ce que j'ai écrit est écrit. D'ailleurs, que désirai-je, sinon m'ouvrir tout entier devant toi, t'obliger à me voir jusqu'au fond ? Depuis trente ans, je ne suis plus rien à tes yeux qu'un appareil distributeur de billets de mille francs, un appareil qui fonctionne mal et qu'il faut secouer sans cesse, jusqu'au jour où on pourra enfin l'ouvrir, l'éventrer, puiser à pleines mains dans le trésor qu'il renferme.

De nouveau je cède à la rage. Elle me ramène au point où je m'étais interrompu : il faut remonter à la source de cette fureur, me rappeler cette nuit fatale... Mais d'abord, souviens-toi de notre première rencontre (F. Mauriac. Le nœud de vipères, p. 48).

Висловлення в рамках надфразної єдності когезійно поєднані паралельним типом синтаксичного зв'язку. Усі висловлення так чи інакше співвідносяться з першим висловленням (*Je relis ces lignes écrites hier soir dans une sorte de délire*), доповнюють його, розвивають основну думку. Перше висловлення – зачин – задає тему, тональність усьому фрагменту. Когезійну сполучуваність уможливлює також використання сполучників та сполучникових слів (*D'ailleurs..., Mais d'abord...*); часових маркерів (*hier soir, le point où je m'étais interrompu, cette nuit fatale, mais d'abord, notre première rencontre*), які позначають перебіг, уривчастість думок, споминів оповідача; риторичних запитань (*Comment ai-je pu céder à cette fureur ? Vais-je effacer cela ? Tout recommencer ? D'ailleurs, que désirai-je, sinon m'ouvrir tout entier devant toi, t'obliger à me voir jusqu'au fond ?*) як ознак внутрішнього монологу; лексем, що вказують на душевний стан, емоційну нерівновагу героя-оповідача (*une sorte de délire, cette fureur, la rage*), деяку сумбурність його мисленнєвих процесів; розгорнутої метафори (*qu'un appareil distributeur de billets de mille francs, un appareil*

qui fonctionne mal et qu'il faut secouer sans cesse, jusqu'au jour où on pourra enfin l'ouvrir, l'éventrer, puiser à pleines mains dans le trésor qu'il renferme), стилістичних синонімів (*ces lignes écrites, une lettre, un journal interrompu*) й інших експліцитних та імпліцитних засобів.

Утім, цей «потік свідомості» в новітній реалістичній прозі представлений ієрархічним (структурним) типом синтаксису. Оповідач сам направляє хід своїх думок у логічне русло, надає їм послідовності, причинно-наслідкової зв'язності (*Elle* (la rage) *me ramène au point où je m'étais interrompu : il faut remonter à la source de cette fureur, me rappeler cette nuit fatale... Mais d'abord, souviens-toi de notre première rencontre*). Когезія як текстоутворювальний, текстоформувальний засіб художнього мовлення прагне створення цілісної, упорядкованої й логічно осмисленої картини світобачення автора, у якій домінує ідея ієрархічності, підпорядкованості, субординації частин у межах цілого [311, с. 110].

Отже, приклади внутрішнього мовлення («потоку свідомості», зокрема) у творах реалістичного напряму становлять зразки ієрархічного типу синтаксису, який уможливлює тісний когезійний зв'язок висловлень між собою в межах надфразовових єдностей та утворення суцільної, неперервної текстової тканини.

Проведений аналіз виявив ще одну суттєву рису реалістичної літератури, представленої ієрархічним синтаксисом, а саме рівень дискретності, переривчатості оповіді (як за змістом, так і за формою). В ієрархічні прозі неперервність змісту, що відображає цілісний характер дійсності, виражається безперервністю зовнішньої форми. Простежено, що в такому разі когезія вирізняється тенденцією до скорочення інтервалів, монолітності тексту, континууму, роблячи акценти ледь помітними.

Художній текст Ф. Моріака як зразок реалістичної психологічної прози насичений також внутрішніми діалогами (автодіалогами), коли послідовні, взаємопов'язані висловлення, відтворюють у внутрішній розмові із самим собою різні смислові позиції героя. Це «боротьба емоційного з раціональним, яка виражена двома внутрішніми голосами» [171, с. 177] і покликана забезпечувати динамічність розгортання внутрішнього мовлення персонажа. Проаналізуймо фрагмент:

Je fondai un cercle d'études qui se réunissait au café Voltaire, et où je m'exerçais à la parole. Si timide dans le privé, je devenais un autre homme dans les débats publics. J'avais des partisans, dont je jouissais d'être le chef, mais au fond je ne les méprisais pas moins que les bourgeois. Je leur en voulais de manifester naïvement les misérables mobiles qui étaient aussi les miens, et dont ils m'obligeaient à prendre conscience. Fils de petits fonctionnaires, anciens bourciers, garçons intelligents et ambitieux mais pleins de fiel, ils me flattaient sans m'aimer. Je leur offrais quelques repas qui faisaient date et dont ils parlaient longtemps après. Mais leurs manières me dégoûtaient. Il m'arrivait de ne pouvoir retenir une moquerie qui les blessait mortellement et dont ils me gardaient rancune.

Pourtant ma haine antireligieuse était sincère. Un certain désir de justice sociale me tourmentait aussi [...]. *Je souffrais de reconnaître que nous avions, mes adversaires et moi, une passion commune : la terre, l'argent. Il y a les classes possédantes et il y a les autres. Je compris que je serais toujours du côté des possédants. Ma fortune était égale ou supérieure à celle de tous ces garçons gourmés qui détournaient, croyais-je, la tête en me voyant et qui sans doute n'eussent pas refusé ma main tendue. Il ne manquait d'ailleurs pas de gens, à droite et à gauche, pour me reprocher, dans les réunions publiques, mes deux mille hectares de bois et mes vignobles* (F. Mauriac. Le nœud de vipères, p. 44–45).

Розглянутий автодіалог – це приклад поліфонії внутрішніх точок зору головного героя. Характерна композиційно-мовленнєва форма уривку структурно виглядає як черговість зв'язаних висловлень, що сполучені комбінованим типом синтаксичної когезії. Установлено, що визначальну роль при зв'язуванні висловлень в автодіалозі відіграють експліцитні та імпліцитні засоби. Серед експліцитних лексико-семантичних засобів когезії вкажемо на широке використання засобів кореферентності: стилістичних синонімів (*la fortune – la terre – l'argent – deux mille hectares de bois – les vignobles*), стилістичних антонімів (*les partisants – les adversaires, à droite – à gauche, mépriser – aimer*), явища прономіналізації (наприклад: *des partisans – je ne <u>les</u> méprisais pas, je <u>leur</u> en voulais de manifester…*). Унаслідок аналізу виявлено, що між цими експліцитними засобами когезії

встановлюється бінарна (*les partisants – les adversaires, à droite – à gauche, les possédants – les autres*) або багаточленна (*la fortune – la terre – l'argent – deux mille hectares de bois – les vignobles*) кореляція, тобто лексико-граматична співвіднесеність між частинами тексту. Така кореляція відбувається на основі логічної обумовленості, компліментарності, протиставлення тощо.

Бінарна кореляція традиційно має закритий характер, багаточленна – завжди відкрита. Багаточленна кореляція передбачає наявність спільного семантичного референта, який відкриває корелятивний ряд або спільного, об'єднувального поняття, ідейного центру (у нашому випадку це лексеми, що маркують матеріальні цінності, багатство героя).

Окремо зазначимо вживання тематичної лексики на позначення емоційного стану героя-оповідача, його внутрішніх переживань (абстрактні іменники: *haine, désir, passion, moquerie, justice sociale*; прикметники: *sincère, timide, intelligent, ambitieu*; дієслова: *mépriser, aimer, souffrir, dégoûter, reprocher* та ін.). Така лексика в автодіалозі демонструє різні, інколи протилежні, суперечливі відчуття, що дивним чином поєднуються в одній людині. Однак це ефективний засіб когезійного зв'язку висловлень в межах автодіалогу.

Дослідження підтвердило вагоме значення імпліцитних способів когезії, що формально корелюють із вербальними елементами тексту. Зокрема, привертає увагу такий стилістичний прийом, як розгорнута антитеза, яка завжди є виправданою, доречною та природною в автодіалозі. Антитеза, розвиваючи автодіалог зсередини, демонструє внутрішню розмову, боротьбу героя, стверджуючи тим самим його неоднозначність. Ця стилістична фігура, з одного боку, порівнює, позиціонує поняття, думки, а з іншого – з'єднує всі висловлення в одне семантичне ціле, створює цілісну картину внутрішнього світу героя-оповідача. Антитеза ґрунтується на ряді стилістичних антонімів (*les partisants – les adversaires ; mépriser, dégoûter – aimer*), афективному оксюмороні (*ma haine était sincère*).

Зазначимо також, що, порівняно з іншими видами внутрішнього мовлення, автодіалог реалістичної прози виокремлюється специфічними просодичними

характеристиками. Не можемо не вказати на особливий ритм, темп, очевидну емоційну забарвленість висловлень, які реалізуються через більш тривалі паузи всередині автодіалогу, своєрідну мелодику. Простежено тісний зв'язок просодичних факторів і стилістичних засобів, які водночас творять зв'язність тексту та його модальність.

Отже, здійснивши аналіз зразків внутрішнього мовлення, а саме внутрішнього монологу, «потоку свідомості» й автодіалогу на матеріалі психологічної прози Ф. Моріака, ми побачили, що засоби когезії (структурно-композиційні, експліцитні, імпліцитні) у цих видах реалістичної прози перебувають на першому рівні динаміки. Представляючи ієрархічний (структурний), класичний тип синтаксису, вони співвідносяться з домінантами першої (антропоцентричної) культурної парадигми й перебувають у сильній функціональній позиції.

3.4.3. Характеристики когезії в структурі художнього діалогу реалістичної літератури (на матеріалі сімейного роману Р. Мартена дю Гара)

Установимо особливості когезійного зв'язку в ієрархічному (структурному) типі синтаксису на матеріалі діалогічного мовлення, зразки якого відібрано нами з твору «Сім'я Тібо» (« Les Thibault », 1922–1929) Роже Мартена дю Гара (Roger Martin du Gard, 1881–1958). Р. М. дю Гар – яскравий представник сімейного роману французького реалізму XX ст., лауреат Нобелівської премії в галузі літератури 1937 р. за художню силу й правду зображення людини та найсуттєвіших сторін сучасного життя. Насправді реалістична естетика письменника завжди була відголосом проблем часу, людського життя у всій його різноманітності, складнощах та суперечностях. У своїх творах Р. М. дю Гар невтомно ставив питання про ставлення мислячої, активної особистості до сучасної історії, питання життя й смерті, війни та миру, сьогодення й майбутнього, сутності буття, любові, моралі, обов'язку, відповідальності та ін. Проте лише в романі «Сім'я Тібо» означені проблеми знайшли логічне, раціональне, художньо переконливе рішення. Автор обстоював

своєю творчістю великі гуманістичні ідеали, світлу віру в людину, її моральні цінності, високу духовність.

«Сім'я Тібо» стверджує реалістичні традиції французької літератури й водночас глибоко, по-сучасному, по-новаторськи виконує гострі, нагальні завдання XX ст. Об'єктивність, історизм, діалектика художнього методу Р. М. дю Гара, його намагання відтворити досвід цілої історичної епохи, пізнати світ і людину в ньому, осягнути закони еволюції, зв'язку окремих індивідуальностей з історією людства – усе це прямо й безпосередньо співвідносилося з ключовими положеннями першої культурної парадигми. Стверджуючи принцип антропоцентричності, письменник на прикладі долі кожного з членів родини Тібо розкрив сенс людського буття, звеличив життя в його найвищому прояві – життя як творчість і людину як творця.

«Сім'я Тібо» – цілісний та чіткий за композицією твір. У його основу покладено сімейну хроніку – історію Оскара Тібо і його двох синів. Паралельно в романі розвивалась інша сімейна сага – доля родини де Фонтанен, яка пов'язана з Тібо подвійними вузами: на початку роману підліток Жак Тібо дружив зі своїм ровесником і шкільним товаришем Даніелем де Фонтанен, згодом Жак-підліток став коханим Женні – сестри Даніеля. У ході розвитку подій роману історія двох сімейств переросла в епічне оповідне полотно, що охопило суспільне й політичне життя в широкому плані. Відображаючи життя Франції на порозі Першої світової війни 1914–1918 рр., автор порушив наболілі для цього десятиліття соціальні, моральні та інші насущні проблеми. Відзначимо такі риси реалістичного роману, як історизм подій, реалістичність зображення, цілісність оповіді, діалектичний розвиток образів. Письменник передав об'єктивний поступальний рух часу крізь складне сплетіння біографічного, історичного та сюжетного часу. Р. М. дю Гар розглянув проблеми «людина й час», «людина та історія» як нові можливості, нові перспективи реалістичної прози в розкритті героїв.

Кожен із членів родини Тібо постав цільною натурою, яка сповідувала свою правду, чинила відповідно до своїх принципів і переконань. Однак між рідними по крові (Оскаром Тібо та його синами) виник гострий конфлікт, в основу якого

покладено різні погляди на навколишню дійсність, на громадянський обов'язок, відповідальність перед суспільством і людьми.

Оскар Тібо – переконаний консерватор, який у ході оповіді перетворився на жорстокого, безжалісного, незламного деспота.

Жак Тібо – невгамовний бунтар, непокірна й свавільна натура. У дитинстві він утікав із дому на знак незгоди з батьківським деспотизмом, пізніше виражав рішучий протест проти війни та соціальної несправедливості. Активні виступи юнака представлено в романі як стихійну реакцію на навколишній світ.

Найбільш духовно близьким до Р. М. дю Гара видається Антуан Тібо, який далекий як від консерватизму батька, так і від бунтівного, запального духу молодшого брата. Під впливом війни, страшних випробувань, великих трагедій йому вдалося побороти своє стереотипне егоїстичне мислення. Як наслідок, поняття «я» і «світ» злилися в епілозі твору, завершуючи тим самим довгий шлях еволюції героя. Талановитий лікар, невтомна й небайдужа людина, у романі він виступив як гуманіст, який присвятив себе служінню людям, боротьбі за порятунок їхнього життя та полегшення фізичних страждань. Цей герой роману був єдиним членом родини Тібо, котрий приносив користь, став потрібним людям.

Навіть перед лицем смерті Антуан із жвавим інтересом продовжував займатися науковими дослідженнями на матеріалі розвитку власної смертельної хвороби (результат отруєння іпритом). Він знав, що не встигне закінчити свою працю, однак думка, що знайдені після його смерті записи стануть у нагоді іншим медикам, принесуть практичну користь справі, якій він служив усе своє життя, підтримувала його до останнього. Смерть Антуана знаменувала перемогу людини над зовнішніми обставинами, силу духу цільної натури. На відміну від Жака та Оскара Тібо, він зустрів свій останній час спокійно, мужньо й достойно.

За допомогою образів Жака та Антуана Тібо, які виступали переконаними пацифістами, Р. М. дю Гар викрив жорстокість війни, яка руйнувала людські долі й безглуздо забирала молоді життя.

Отже, констатуємо, що такі відзнаки новітнього реалізму, як одночасна типізація та індивідуалізація образів, ієрархічна, послідовна зв'язність частин твору, заглибленість художнього мислення, сконцентрованість на описі внутрішнього стану героїв, тема наступності поколінь, знаходять своє природне втілення в романі «Сім'я Тібо» та відтворюють принципи першої культурної парадигми. Творча майстерність Р. М. дю Гара засвідчує життєдайність оновлених реалістичних традицій у французькій літературі ХХ ст. Глибокий психологічний аналіз письменника уможливив створення різнобічного (інтелектуального, морального) образу людини епохи, який тісно пов'язаний із часом складних політичних конфліктів, великих історичних змін та культурних новацій.

У ході студіювання художнього тексту, бачимо, що в «Сім'ї Тібо» багато уваги відведено діалогам та внутрішнім монологам. Власне на матеріалі діалогів маємо за мету довести, що зразки діалогічного мовлення в літературі реалістичного напряму в основі своїй є когезійно зв'язними; когезія в цьому випадку виступає виразником ієрархічного типу синтаксису, текстоутворювальний засобом, перебуває на першому рівні динаміки та сильній синтаксичній позиції. У цьому сенсі аналіз діалогів становить найскладніше завдання, оскільки сама сутність цього поняття пов'язана з аналогом усного мовленням, яке характеризується спонтанністю, непідготовленістю, ситуативністю, афективністю і, як результат, часто позбавлене логічності викладу, чіткості структурування інформації, зв'язності. З іншого боку, обґрунтування когезійного зв'язку діалогічних реплік буде прямим, очевидним доказом того, що література реалістичного напряму ХХ ст. ґрунтується на ієрархічному типі синтаксису, який співвідноситься з першою культурною парадигмою.

Отже, передусім, зазначимо, що художній діалог – це форма комунікації, яка традиційно виступає невід'ємною частиною текстової тканини епічного твору; це важливий засіб реалізації естетичної, стилістичної функцій тексту, ефективний спосіб творення самохарактеристики персонажів. Своєрідність діалогу в художньому тексті полягає в його антропоцентричності, культурологічній

значущості й можливості моделювати в особливій вербальній формі індивідуальну авторську картину світу. Діалогічне мовлення – це динамічна структура, особливості якої визначаються комунікативною спрямованістю та значенням мовлення, індивідуальним авторським стилем, жанром твору й т. ін.

Згідно з дослідженням В. Кухаренко, яка аналізувала діалогічне мовлення на лексичному рівні [171, с. 156–169], можна провести паралель і на рівні синтаксису виокремити такі три яруси синтаксичних елементів, що складають мовленнєву партію того чи того персонажа. Перший ярус – основу діалогічного мовлення складають загальнорозмовні, широковживані синтаксичні структури розмовного мовлення. Другий ярус становлять соціально-групові та інші (професійні, гендерні, вікові й т. ін.) елементи, що визначають суспільне обличчя персонажа та є характерними для певної групи. Над ними надбудовується третій ярус, який відображає неповторну індивідуальність мовленнєвої системи (у нашому випадку – синтаксису) конкретної особи.

Як приклади наповнення першого ярусу діалогічного мовлення назвемо використання простих за структурою синтаксичних конструкцій, еліптичне усічення фрази, зменшення її довжини, різке скорочення вживання дієприкметникових, дієприслівникових зворотів, стягнуті заперечні форми, прямий порядок слів в утворенні питальних фраз. До другого ярусу ввійдуть стилістично забарвленні синтаксичні структури (різноманітні повтори, синтаксичний паралелізм, градація, риторичні звертання, риторичні питання, вигуки), незначні порушення синтаксичної норми. До третього – індивідуалізуючі, синтаксичні елементи, що максимально наслідують, імітують усне мовлення, зберігаючи тон невимушеності, неофіційності, безпосередності, простоти [334, с. 98–100].

На нашу думку, важливо також указати на таку специфічну ознаку діалогічного мовлення, як наявність авторських ремарок, що вводять репліки та виступають своєрідним когезійним засобом зв’язку реплік.

Перейдемо до аналізу фактичного матеріалу. Розгляньмо перший зразок діалогічного мовлення в романі «Сім’я Тібо». На початку художньої оповіді автор

знайомить нас із головними персонажами твору за посередництвом діалогу. Оскар Тібо зі своїм старшим сином Антуаном слідує до приміщення школи, де навчається його молодший син Жак, який не повернувся після занять додому:

– *« Ah, cette fois, Antoine, non, cette fois, ça dépasse ! » Le jeune homme ne répondit pas* (1).

L'École était fermée. C'était dimanche, et il était neuf heures du soir. Un portier entrouvrit le guichet.

– *« Savez-vous où est mon frère ? » cria Antoine* (2).

L'autre écarquilla les yeux.

M. Thibault frappa du pied.

– *« Allez chercher l'abbé Binot »* […] (3).

Quelques minutes passèrent. M. Thibault, essoufflé, s'était laissé chair sur une chaise ; il murmura de nouveau, les dents serrées :

– *« Cette fois, tu sais, non, cette fois ! »* (4).

– *« Excusez-nous, Monsieur », dit l'abbé Binot qui venait d'entrer sans bruit* […] (5).

– *« Bonjour, jeune docteur ! Qu'y a-t-il donc ? »* (6).

– *« Où est mon frère ? »* (7).

– *« Jacques ? »* (8).

– *« Il n'est pas rentré de la journée ! » s'écria M. Thibault, qui s'était levé* (9).

– *« Mais, où était-il allé ? » fit l'abbé, sans trop de surprise* (10).

– *« Ici, parbleu ! À la consigne ! »* (11).

L'abbé glissa ses mains sous sa ceinture :

– *« Jacques n'était pas consigné »* (12).

– *« Quoi ? »* (13).

– *« Jacques n'a pas paru à l'École aujourd'hui. »* […] (14).

– *« Jacques nous a dit hier qu'il avait quatre heures de consigne. Il est parti, ce matin, à l'heure habituelle. Et puis, vers onze heures, pendant que nous étions tous à la*

messe, il est revenu, paraît-il : il n'a trouvé que la cuisinière ; il a dit qu'il ne reviendrait pas déjeuner parce qu'il avait huit heures de consigne au lieu de quatre » (15).

– « Pure invention », appuya l'abbé (16).

– « J'ai dû sortir à la fin de l'après-midi », continua M. Thibault, « pour porter ma chronique à la Revue des Deux Mondes. Le directeur recevait, je ne suis rentré que pour le dîner. Jacques n'avait pas reparu. Huit heures et demie, personne. J'ai pris peur, j'ai envoyé chercher Antoine qui était de garde à son hôpital. Et nous voilà » (17).

L'abbé pinçait les lèvres d'un air songeur. M. Thibault entrouvrit les cils, et décocha vers l'abbé puis vers son fils un regard aigu.

– « Alors, Antoine ? » (18).

– « Eh bien, père », fit le jeune homme, « si c'est une escapade préméditée, cela écarte l'hypothèse d'accident » (19).

Son attitude invitait au calme. M. Thibault prit une chaise et s'assit ; son esprit agile suivait diverses pistes ; mais le visage, paralysé par la graisse, n'exprimait rien.

– « Alors », répéta-t-il, « que faire ? » (20).

Antoine réfléchit.

– « Ce soir, rien. Attendre. » (21). (R. Martin du Gard. Les Thibault, p. 5–6).

Наведений фрагмент – це приклад діалогічного мовлення, яке складається із синтаксичних структур, що належать до різних ярусів. Наразі мовленнєві репліки виступають вагомим чинником характеристики героїв твору, допомагають читачеві скласти цілісний образ кожного з них.

Мовні партії Антуана та абата Біно – це переважно структури першого й другого синтаксичних ярусів. Вони вирізняються чіткістю будови, логічністю утворення висловлень, які зумовлені прямим порядком слів (14, 19), використанням синтаксичного паралелізму, повторів (2, 7), простих, усічених речень (8, 16, 21). Усі ці когезійні структури зв'язують структурно, композиційно, семантично окремі репліки в діалогічну форму мовлення й належать до ієрархічного (структурного) типу синтаксису.

Мовлення Оскара Тібо вирізняється особливим стилістичним забарвленням, складається із синтаксичних структур як першого, так і другого та третього ярусів. Репліки 15, 17 є логічними, когезійно поєднаними послідовним типом зв'язку. Такі експліцитні засоби когезії, як слова-замінники, кореляти (*Jacques… Il…*), детермінативи (*son hôpital*), часові лексичні маркери (*hier, ce matin, vers onze heures, à la fin de l'après-midi, huit heures et demie*), лексеми на позначення місця (*à la messe, à la Revue des Deux Mondes, à l' hôpital*), сполучники та сполучникові звороти (*Et puis..., Et voilà...*) й інші, уможливлюють структурну, композиційну, змістову єдність висловлень. Зазначимо, що діалогічне мовлення відбувається в одному лексико-семантичному полі, що також слугує зв'язності уривків. Отже, заразом вони цілком відповідають першому та другому синтаксичним ярусам й ієрархічному типу синтаксису.

До синтаксичних структур третього рівня віднесемо, наприклад, повтор синтаксичної структури *« Cette fois, tu sais, non, cette fois ! »*, яка містить стилістичний плеоназм (лексему *non*), що характеризує мовлення персонажа як емоційне, надто збуджене. Зазначимо наказовий, підвищений тон мовлення Оскара Тібо (*– « Allez chercher l'abbé Binot »*), а отже, його нестриманість, навіть певну грубість, які експліцитно виразилися за допомогою вигуків (*– « Ici, parbleu ! À la consigne ! »*), еліптичних фраз (*– « Alors, Antoine ? »; – « Alors, », « que faire ? »*), окличних висловлень. Ці синтаксичні елементи не просто характеризують героя, а особливим чином індивідуалізують його, додають йому специфічності, оригінальності, винятковості.

Аналізуючи діалогічне мовлення з погляду когезійних засобів вираження, особливо важливо вказати на роль імпліцитних просодичних способів зв'язування. Наприклад, мовлення Антуана Тібо та абата Біно характеризується рівним, спокійним тоном, що розкриває їх як людей стриманих, виважених. Репліки Оскара Тібо – навпаки, виказують важкий, нестриманий, запальний характер героя. Проте в будь-якому разі просодичні засоби когезії уможливлюють поєднання окремих реплік у цілісному тексті.

Проаналізуймо ще один фрагмент тексту зі зразками діалогічного мовлення в романі «Сім'я Тібо»:

Vers sept heures, la chienne se dressa en grondant. On avait sonné. Mme de Fontanin s'élança dans le vestibule ; elle voulait ouvrir elle-même. Mais c'était un jeune homme barbu qu'elle ne connaissait pas... Un accident ?

Antoine se nomma ; il demandait à voir Daniel avant que celui-ci ne partît pour le lycée.

– « C'est que, justement… mon fils n'est pas visible ce matin. »

Antoine eut un geste étonné :

– « Pardonnez-moi si j'insiste, Madame... Mon frère, qui est un grand ami de votre fils, a disparu depuis hier, et nous sommes affreusement inquiets. »

– « Disparu ? » Sa main se crispa sur la mantille blanche dont elle avait voilé ses cheveux. Elle ouvrit la porte du salon ; Antoine la suivit.

–« Daniel non plus n'est pas rentré hier soir, Monsieur. Et je suis inquiète, moi aussi ».

Elle avait baissé la tête ; elle la releva presque aussitôt :

–« D'autant plus qu'en ce moment mon mari est absent de Paris », ajouta-t-elle.

La physionomie de cette femme respirait une simplicité, une franchise, qu'Antoine n'avait jamais rencontrées ailleurs. Surprise ainsi, après une nuit de veille et dans le désarroi de son angoisse, elle offrait au regard du jeune homme un visage nu, où les sentiments se succédaient comme des tons purs. Ils se regardèrent quelques secondes, sans bien se voir […].

– « À quelle heure votre fils est-il parti hier matin ? » demanda-t-il.

– « De bonne heure. Mais il est revenu, un peu plus tard… »

– « Ah ! Entre dix heures et demie et onze heures ? »

– « À peu près. »

– « Comme Jacques ! Ils sont partis ensemble », conclut-il sur un ton net, presque joyeux (R. Martin du Gard. Les Thibault, p. 21–22).

Наведений діалог – розмова пані Фонтанен й Антуана Тібо. Антуан завітав до родини Фонтанен із приводу зникнення свого брата Жака; оскільки Жак і Даніель Фонтанен дружили й навчалися в одному ліцеї, то це могло допомогли з'ясувати обставини його зникнення. Проте Даніель Фонтанен також був відсутнім другий день поспіль, чим дуже стурбована пані Фонтанен.

Діалог складається з реплік, що за своїми характеристиками належать до першого та другого синтаксичних ярусів. Зазначимо використання повних розповідних висловлень із прямим порядком слів (наприклад: – « *Mon frère, qui est un grand ami de votre fils, a disparu depuis hier, et nous sommes affreusement inquiets »*; –[…] – « *Ils sont partis ensemble*), запитальних – з інверсією (– « *À quelle heure votre fils est-il parti hier matin ? »*), тобто синтаксичних конструкцій, що утворені за правилами граматики, класичними моделями.

Бачимо чітку подільність теми й реми діалогічного мовлення, коли кожна наступна репліка є ремою попередньої (R) та темою (T) для наступного висловлення. Усі висловлення-репліки (крім одного) когезійно поєднанні між собою послідовним синтаксичним зв'язком. Лише одне висловлення випадає із загального контексту діалогу (*– « D'autant plus qu'en ce moment mon mari est absent de Paris »*), проте воно, вочевидь, указує на усний характер діалогічного мовлення, коли нерідко відбувається відхилення від основної теми розмови.

Укажемо на відповідність функціонального, комунікативного навантаження висловлень їхній граматичній структурі (розповідне – *« C'est que, justement... mon fils n'est pas visible ce matin »*, питальне – *« Entre dix heures et demie et onze heures ? »*, окличне – *« Comme Jacques !*) […] *»)*. Такі синтаксичні структури ґрунтуються на логіці, властиві кодифікованій мові, мають книжно-літературний характер. Вони забезпечують когезійний зв'язок висловлень діалогічного взірця, а отже, відповідають ієрархічному (структурному) типу синтаксису у французькій літературі реалізму.

Когезію уможливлює також використання коротких, еліптичних речень, значення яких легко декодується за допомогою контексту, комунікативної ситуації

(наприклад: – « *Disparu ?* », – « *À peu près* »), що є достатньо типовими для діалогічного мовлення. Важливе значення для когезійного зв'язку реплік мають такі експліцитні засоби, як вставні, уточнювальні конструкції (– « *Mon frère, qui est un grand ami de votre fils, a disparu depuis hier, et nous sommes affreusement inquiets* »), риторичні звертання (*Madame, Monsieur*), репліки на зразок «запитання-відповідь» (*– « À quelle heure votre fils est-il parti hier matin ? » demanda-t-il. – « De bonne heure. Mais il est revenu, un peu plus tard… »*) й т. ін.

Як ми зазначали вище, другий синтаксичний ярус визначають структури, які розкривають образ із погляду його соціальної, професійної, вікової належності. Структури такого кшталту доповнюють, розширюють самопрезентацію героя. В аналізованому фрагменті відзначимо використання звертань (*Madame, Monsieur*), форми вибачення (*Pardonnez-moi si j'insiste*), що характеризують учасників діалогу як людей культурних, освічених, увічливих.

Аналіз підтверджує, що вагому роль у когезійному зв'язуванні діалогічного мовлення відіграють імпліцитні засоби просодики. Саме просодичні елементи розмовного мовлення перетворюють художнє діалогічне мовлення на живу, яскраву, динамічну частину загальної оповіді. Вони додають ритму, енергії, емоційної насиченості викладу або ж навпаки – затягують, сповільнюють темп розповіді.

Результати дослідження вказують на суттєве когезійне значення авторських ремарок у структурі діалогічного мовлення. Установлено, що в більшості випадків до складу авторських ремарок входить такий експліцитний (лексико-граматичний) спосіб зв'язування, як стрижневе дієслово. Навколо нього формуються репліки того чи того сегмента діалогу. Серед дієслів, що виконують когезійну функцію в діалозі, превалюють слова зі значенням говоріння або їхні стилістичні синоніми. Наприклад, у першому діалозі таке вербальне ядро складають *répondre, crier, murmurer, dire, faire* (у значенні *parler*), *continuer* (*de parler*), у другому – *se nommer, demander, ajouter, conclure*. Когезійно зв'язуючи репліки в складі цілісного діалогічного мовлення, вони здійснюють портретизацію героїв, сприяють утворенню

стилістичного контексту, збільшують інформативний обсяг, творять художню образність тексту загалом.

Отже, проведене дослідження засвідчило, що діалогічне мовлення в структурі художнього тексту реалістичної прози ґрунтується (формується) загалом на основі першого та другого ярусів синтаксичних елементів. Діалоги літератури реалізму мають здебільшого книжно-літературний характер; зазвичай, вони підпорядковані законам розвитку літературного писемного мовлення. Дослідження виявило, що в поле зору французьких письменників-реалістів XX ст. активно потрапляють соціальні й суспільно значимі групові фактори, що впливають на мовлення героя та є особливо важливими для зображення цілісного характеру персонажа. Використання в діалогічному мовленні елементів першого та другого синтаксичних ярусів, домінування когезійного різновиду зв'язку реплік стверджують ієрархічний тип синтаксису у французькій літературі реалізму.

Отже, у структурі художнього діалогу реалістичної прози когезія перебуває на першому рівні динаміки, у сильній функціональній позиції та цілком збігається з тенденціями першої антропоцентричної парадигми.

Як будь-яка інша синтаксична категорія, явище, структура когезія перебуває у своєму подальшому розвитку, зазнає змін, оновлень, по-різному виявляє свою функціональну позицію. У наступному підрозділі розглянемо особливості когезії другого рівня динаміки, коли вона (когезія) виступає вираженням не лише класичного, кодифікованого, ієрархічного типу синтаксису сучасної французької мови реалістичної літератури, але й синтаксису актуалізувального, комунікативного, експресивного.

3.5. Другий рівень динаміки когезії

Синтаксична система – це складнодинамічна структура, що постійно змінюється під впливом внутрішньомовних та позамовних (у нашій роботі – лінгвокультурних) чинників. Відповідно, когезія як різновид синтаксичного зв'язку, що встановлює сполучуваність висловлень у тексті, також перебуває в наскрізному

русі, динаміці, видозмінах. Ми з'ясували, що у французькій літературі XX ст. реалістичного напряму когезія перебуває на першому рівні динаміки та в сильній функціональній позиції. Визначимо особливості когезії в літературі французького модернізму, який співвідноситься з домінантами другої (біокосмічної) культурної парадигми й актуалізувальним типом синтаксису.

Перша половина XX ст. позначилася поширенням в історії людства трагічного світосприйняття; визначальними поняттями епохи стали війна, насилля, екологічна катастрофа, криза культури та моральних засад. Досягнення науки й техніки вступили в суперечність із біологічною природою людини та земною цивілізацією в цілому. Сфера Розуму зіткнулась із божевіллям: виявилося, що досягнення прогресу можуть бути використанні проти людини (Перша й Друга світові війни, крах імперій, хвиля революцій, національно-визвольні рухи, мільйони жертв, культурні та матеріальні втрати). Усе це не могло не відобразитися на розвитку європейської культури й літератури зокрема. Основними лейтмотивами в літературі стають теми війни, трагедія особистості, котра прагне самореалізації, шукає правди, справедливості та втрачає душевний спокій і гармонію, проблеми буття, віри й безвір'я, моральність політики, духовне начало, пріоритет загальнолюдських цінностей тощо.

За маятником Д. І. Чижевського, це період другої (антицивілізаційної, біокосмічної) культурної парадигми, який позначився в мистецтві та літературі формуванням нового художнього напряму – модернізму. Порівняно з реалізмом (який віддзеркалює принципи першої культурної парадигми), модернізм характеризується відмовою від соціальної зумовленості художніх образів, від типізації, можливості об'єктивно й логічно відтворювати картину світу. Якщо для реалістичної літератури було характерно відобразити конфлікт людини та суспільства, неповторний внутрішній світ героя, що втілилось у жанрі сімейного роману, філософсько-моралістичній прозі з їхніми мікро- й макросоціальними проблемами (Р. Роллан, Ф. Моріак, Р. М. дю Гар), то в прозі модерністського спрямування цей конфлікт розчиняється, складні душевні переживання відходять на

другий план, а в низку найвищих цінностей виводяться психоаналіз, свідомість і підсвідомість, аутистичне мислення, власномодельована реальність. Типовою рисою модернізму стає його ігрова основа; гра зі смислами (іронічний, пародійний і т. ін.), із фрагментами реальності, композицією, структурою, формою, словами тощо. Якщо класична оповідна модель організовує простір дій, то некласична звертається до роздрібненої картини постійно діючої свідомості.

Матеріалом для аналізу слугують різнопланові зразки творів модерністського напряму: «Магнітні поля», «Надя» А. Бретона, відомого майстра психоаналізу та яскравого виразника сюрреалістичних ідей у Франції початку минулого століття; фрагменти з «У пошуках утраченого часу» М. Пруста, одного з перших і головних представників стилю «потоку свідомості»; уривки з повісті «Сторонній» та «Чума» екзистенціаліста А. Камю, лауреата Нобелівської премії 1957 р., за великий внесок у літературу, висвітлення значення людської совісті. Вибір текстів зумовлений тим, що саме у взірцях «потоку свідомості», психологічної, сюрреалістичної, екзистенціалістської прози, що представляють французьку літературу модернізму, синтаксичні конструкції, їх сполучуваність (когезія) в тексті об'єктивно й логічно перебувають в ослабленій позиції. У цьому випадку розгляд змістової специфіки, своєрідної форми вираження когезії уможливлює більш глибоке розуміння динаміки її розвитку та функціонування.

3.5.1. Ознаки когезії в зразках «автоматичного письма» французького сюрреалізму XX ст. (на матеріалі творів А. Бретона)

На початку 20-х рр. у французькій літературі (і культурі взагалі) зародився один із найбільш довговічних художніх напрямів мистецтва модернізму – сюрреалізм. За своїм суб'єктивним спрямуванням сюрреалізм сформувався передовсім як поетична школа. Серед яскравих представників цієї течії потрібно назвати Т. Тцара, П. Реверді, А. Бретона, Г. Аполлінера, двадцятилітнього Л. Арагона. Усіх їх об'єднували ненависть до війни, відчуження від логіки та сенсу існування, заперечення буржуазної моралі, естетики й культури в найбільш широкому

значенні. Сюрреалізм стверджував надреальне, глибоке проникнення в сутність буття, відмовляючись від аналізу, осмисленості та зовнішнього світу. Відкриття істини – це повернення до «я» й повне занурення в нього. За словами А. Бретона, головне завдання сюрреалізму полягало в тому, щоб «змістити межі реальності»; розробити всеохопну концепцію: зав'язати в один вузол шляхи від самих глибин «я» до космосу та назад, знайти «ключ», яким можна відімкнути всі «двері» всесвіту [424, с. 167].

Визначальною позицією в концепції сюрреалістичного мистецтва було поняття «автоматизму»: вираження реального функціонування думки за відсутності будь-якого контролю з боку розуму, естетичних чи моральних принципів. «Автоматизм» – це всемогутній прийом, що єднає особисте із суспільним, суб'єктивне з об'єктивним, низьке з високим, істинне з хибним, життя з поезією. Щоб досягти стану «автоматизму», А. Бретон пропонував абстрагуватися від усього навколишнього, «писати під диктування», без попереднього обдумування теми й перечитування написаного, швидкий темп письма забезпечує автентичність, достовірність тексту, виключає його підробку [Там само, с. 326]. Письменники-сюрреалісти ніби переносили на папір вивільнену течію думки, що формувалася поступово, доповнювалася деталями, наповнювалась емоціями, які раптово виникали у свідомості мовця й тим самим домальовували образ, робили висловлення більш глибоким, яскравим, живим. Сюрреалісти фіксували почуття, уявлення та видіння, що виникали інтуїтивно у свідомості й підсвідомості мовця.

Першим прозовим сюрреалістичним твором уважаються «Магнітні поля» (« Les champs magnétiques ») А. Бретона, написаний разом із його однодумцем Ф. Супо (1919 р.). Назва книги апелює водночас і до фізики, і до метафізики, узагальнює ідею взаємного тяжіння й відштовхування між двома полюсами, які представляються як два письменники, котрі «автоматично» пишуть текст книги, або як свідоме та несвідоме, як автор і текст, як автор та читач, текст і читач та ін. «Магнітні поля» – це перший «автоматичний» текст, який складається з восьми частин, написаних за вісім днів, кожна з яких розпадається на окремі мініатюри.

Між ними майже немає ніякого зв'язку, це специфічний опис сновидінь, марень оповідача.

На перший погляд, сама суть радикального методу «автоматичного письма» унеможливлює зв'язність, цілісність тексту ані на композиційно-структурному, ані на семантичному, ані на будь-яких інших мовних рівнях. Проте в ході дослідження виявлено, що навіть найнелогічніші, найбезглуздіші фрази, які виражають роботу підсвідомого, можуть бути когезійно зв'язаними (передусім імпліцитно). Автор «Магнітних полів» явно поважав синтаксис, а тому ірраціональне начало старанно ним структуровано, раціонально відтворено [320, с. 150–153]. Продукт сюрреаліста не просто осмислений, він надгіперосмислений, хоча й у своєрідний спосіб. Розгляньмо конкретні приклади:

La fenêtre creusée dans notre chair s'ouvre sur notre cœur (1). *On y voit un immense lac où viennent se poser à midi des libellules mordorées et odorantes comme des pivoines* (2). *Quel est ce grand arbre où les animaux vont se regarder ?* (3). *Il y a des siècles que nous lui versons à boire* (4). *Son goûter est plus sec que la paille et la cendre y a des dépôts immenses* (5). *On rit aussi, mais il ne faut pas regarder longtemps sans longue vue* (6). *Tout le monde peut y passer dans ce couloir sanglant où sont accrochés nos péchés, tableaux délicieux, où le gris domine cependant* (7). *Il n'y a plus qu'à ouvrir nos mains et notre poitrine pour être nus comme cette journée ensoleillée* (8).

Tu sais que ce soir il y a un crime vert à commettre (9). *Comme tu ne sais rien, mon pauvre ami* (10). *Ouvre cette porte toute grande, et dis-toi qu'il fait complètement nuit, que le jour est mort pour la dernière fois* (11) (A. Breton. Champs magnétiques. Glace sans tain, p. 3).

На композиційно-структурному рівні зазначаємо, що перше й друге висловлення з'єднуються ланцюговим типом зв'язку, що підтримується лексичними словами-скрепами (*notre chair – notre cœur – un immense lac*), обставинним прислівником (*y*), повторами присвійного прикметника (*notre*). Аналогічний тип зв'язку спостерігаємо між 3, 4 і 5 висловленнями. Ланцюгова когезія забезпечується спільним об'єктом опису – словом-корелятом (*ce grand arbre*), яке повторюється за

допомогою займенникових стилістичних синонімів (*lui, son*). 6, 7 та 8 висловлення функціонують як паралельні синтаксичні структури, що не мають спільного члена висловлення; дія в кожному з висловлень відбувається незалежно від реми попереднього висловлення. Когезійний зв'язок відбувається на імпліцитному рівні, викликаючи певні образи, уявлення, асоціації в читача. 9, 10, 11 висловлення знову поєднуються ланцюговим типом когезії: використання синтаксично-стилістичної анафори (*tu sais – comme tu ne sais*), стилістичних синонімів (*mon pauvre ami – tu*), займенникових корелятів (*tu, mon, ce, cette*) тощо.

У літературі сюрреалізму простежено спробу виходу синтаксису за межі стандартного, нормативного писемного мовлення; помічаємо порушення цілісності ієрархічної піраміди, яка так характерна для структурного (класичного) синтаксису й когезії зокрема. Художній текст модернізму в цілому представлений актуалізувальним типом синтаксису, який відзначається спонтанністю, непідготовленістю вираження думки, зазвичай, є неусвідомленим та формується на семантичній основі.

Як результат, когезійний зв'язок висловлень за допомогою експліцитних засобів, які традиційно складають ядро, центральні зони когезії, не такий очевидний. На перший план виступають імпліцитні засоби зв'язності, що в сюрреалістичній прозі важко визначаються та піддаються аналізу. Це зумовлено ще й тим, що сюрреалістичний текст за своєю природою тяжіє до розпаду на частини, деталі, окремі елементи, розрізнені образи, які підкорюються грі уявлення, що вирвалася з-під контролю розуму.

Світ у «Магнітних полях» виявляється нелогічним, символічним, загадковим. «Магнітні поля» – це своєрідне дзеркало без амальгами, дзеркало без відображення, у якому не стільки віддзеркалюється світ, скільки просвічується, проглядається наскрізно те, що за площиною звичайного дзеркала сховано. «Магнітні поля» – це суцільна, усепроникна метафоричність.

Перша мініатюра « Glace sans tain » («Дзеркало без дзеркала») розпочинається з абсурдно-метафоричного вислову:

Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. À quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupirons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille (A. Breton. Champs magnétiques. Glace sans tain, p. 8).

Ми – полонені краплин води, найпростіші організми […]. *Ми не знаємо нічого, крім мертвих зірок, ми зазираємо в обличчя людей і зітхаємо від задоволення*. Складається враження, що розповідь ведеться не від особи, а від предметів – дзеркал, які демонструють свою загадкову, приховану сутність. Виявляється, що, будучи лише сплавом металів, ці предмети наділені людськими якостями: смутком, самотністю, журбою; єдина їхня розвага – це дивитися в обличчя людей. Спостерігаємо певний парадокс: не люди дивляться в дзеркала, а дзеркала на них, розмірковуючи при цьому про приземлені, буденні людські бажання, про те, що люди не можуть побачити й половини того, що бачать вони. У реальному світі лише сліпі бачать більше, ніж дзеркала. У моменти відчаю дзеркала сміються, розмовляють з перехожими, лякаючи їх; мріють про бали в зруйнованих будинках, люблять час перед світанком, коли вулиці безлюдні, а їм посміхається випадковий запізнілий гультяй, гримлять молочні вози та співають пташки.

Метафори, образи, асоціації А. Бретона схильні до епатажу. На нашу думку, важливо відзначити, що зв'язність тексту проходить своєрідним шляхом перетворення мовлення в зображення, у статичну художню мініатюру. Очевидно, що більшість образів, символів виступає безпосередніми передвісниками сюрреалістичного живопису, який своєю протиприродністю бентежить, викликає стан шоку, заціпеніння в глядача. Наприклад, можна уявити, як *у нашій плоті (тілі) прорубано вікно, яке відчиняється прямо в наше серце. Усередині – безмежне озеро, куди в полудень прилітають золотисті бабки, ароматні (духмяні), як півонії* (*La*

fenêtre creusée dans notre chair s'ouvre sur notre cœur. On y voit un immense lac où viennent se poser à midi des libellules mordorées et odorantes comme des pivoines).

Сюрреалізм надає перевагу уподібненню того, що не піддається ніякому порівнянню, проводить протиприродні паралелі, анормальні зіставлення. Сюрреалістична метафора як важливий імпліцитний засіб когезії не уточнює, не пояснює, як, скажімо, метафора у реалістичному романі – вона кодує, дивує, збентежує, ускладнює сприйняття. Метафора виступає в нехарактерній їй функції, її межі важко визначити, оскільки все змішалося, змістилося, з'єдналося реальне й нереальне, надреальне та марення, конкретне й абстрактне. Шокувальні сюрреалістичні метафори представляють дивних істот, котрі уособлюють поняття, відчуття, вчинки героя, котрий сприймає світ крізь призму своїх безрозсудних, божевільних, маячних видінь із сюрреалістичною фантасмагорією.

Укажемо також на ефективне використання такого імпліцитного засобу зв'язності тексту, як образна когезія. Протягом усього роману спостерігаємо частотність застосування образу зірок у різних інтерпретаціях (*ніжний шепіт зірок; зірки, що вмирають у самотності; маленькі зірочки, які намальовані крейдою на перилах* та ін.). Зірка – образ багатозначний. У різних традиціях уважалося, що кожна людина має свою зірку, яка народжується й умирає разом із нею; або що душа людини приходить із зірки та повертається на неї. Зірка – символ надії, утілення мрій, сновидінь, таємних бажань, як і «Магнітні поля» загалом.

Когезійний зв'язок висловлень проходить складно, його непросто встановити, усвідомити. Проблемність визначення когезії в сюрреалістичному тексті зумовлена ще й тим, що тексти такого кшталту адресовані насамперед почуттям, відчуттям, а не розуму; визначальними є не думка, судження, а емоція, беззмістовний, абсурдний образ. Усе це дає підстави стверджувати, що когезія у літературі сюрреалізму, яка представлена актуалізувальним типом синтаксису, перебуває на другому рівні своєї динаміки та в слабкій функціональні позиції.

Проаналізуймо ще один уривок:

Ce soir, nous sommes deux devant ce fleuve qui déborde de notre désespoir (1). *Nous ne pouvons même plus penser* (2). *Les paroles s'échappent de nos bouches tordues, et, lorsque nous rions, les passants se retournent, effrayés, et rentrent chez eux précipitamment* (3).

On ne sait pas nous mépriser (4).

Nous pensons aux lueurs des bars, aux bals grotesques dans ces maisons en ruines où nous laissions le jour (5). *Mais rien n'est plus désolant que cette lumière qui coule doucement sur les toits à cinq heures du matin* (6). *Les rues s'écartent silencieusement et les boulevards s'animent : un promeneur attardé sourit près de nous* (7). *Il n'a pas vu nos yeux pleins de vertiges et il passe doucement* (8). *Ce sont les bruits des voitures de laitiers qui font s'envoler notre torpeur et les oiseaux montent au ciel chercher une divine nourriture* (9).

Aujourd'hui encore (mais quand donc finira cette vie limitée) nous irons retrouver les amis, et nous boirons les mêmes vins (10). *On nous verra encore aux terrasses des cafés* (11) (A. Breton. Champs magnétiques. Glace sans tain, p. 2).

Укажемо на частотне використання особового займенника *nous* та його видозміни – присвійного прикметника *notre* (*notre désespoir*, *nos bouches*, *nos yeux*, *notre torpeur*), які виступають у ролі граматико-семантичних засобів, що зв'язують висловлення. За допомогою стилістичних синонімів (*ce soir – aujourd'hui, lueurs des bars – le jour – cette lumière, les rues – les boulevards, les passants – un promeneur*) і лексичних повторів (*aujourd'hui encore, on nous verra encore*) відбувається синтаксично-стилістична зв'язність висловленьу межах надфразної єдності. Між собою висловлення з'єднанні різними типами когезії: ланцюговим типом поєднані 1, 2, 3, 4 висловлення, 5 і 6, 10 й 11; паралельним – 4 та 5, 9 й 10. Отже, відзначаємо комбіновану синтаксичну зв'язність висловлень у сюрреалістичній прозі з домінантним ланцюговим типом.

Дослідження засвідчило, що експліцитні засоби когезії (логічні, традиційно-граматичні) є слабовираженими. Однак зв'язність висловлень в тексті уможливлюють імпліцитні когезійні прийоми, які створюють більш-менш

послідовні, таємничі по суті картини, у яких відображено абсурдні, неприродні, дивні образи. А. Бретон постійно експериментує зі словом й образами.

У центрі «Магнітних полів» – особливий персонаж, радше невиразна тінь якоїсь людини (чи людей), яка кудись біжить безлюдними вулицями невідомого міста. Цей туманний образ – загадковий, розчарований у всьому герой, котрий перебуває у ворожих стосунках з усіма навколишніми, які лякаються навіть його сміху. У сюрреалістичному творі все абстрактно, незримо, утаємничено, оскільки це породження сновидінь, марень. Перед нами – мозаїка, монтаж із яскравих картинок, які видається можливим поєднати лише на більш глибинному рівні. Аналіз засвідчив, що образи, які виникають унаслідок певних суб'єктивних асоціацій зі світу підсвідомого, вибудовуються, як правило, на основі розбіжностей, а не подібностей, з'єднуються автоматично, алогічно. Важливо ще раз підкреслити, що ці виключно суб'єктивні образи, асоціації нелегко визначити, усвідомити, осмислити, а тому значна частина змісту художнього твору залишається таємницею автора, його свідомого чи підсвідомого. Отже, у такому разі можемо стверджувати, що когезія на другому рівні динаміки зазнає суттєвих змін у плані як змісту, так і вираження. Результати наукової розвідки доводять, що синтаксичні структури в сюрреалістичних текстах складно зв'язуються за допомогою експліцитних засобів, центральні зони зв'язності займають імпліцитні засоби когезії.

Для аналізу особливостей когезії в динаміці ми відібрали також фрагменти філософського есе «Надя» (« Nadja », 1928) А. Бретона, що є свідченням руху авторської прози шляхом зв'язності, класичного, «нормального» варіанта оповідної форми. У «Наді» письменник розповідає про найпомітніші події свого життя, епізоди, що ведуть у світ раптових порівнянь, неймовірних збігів, у світ випадковостей і непередбачуваності.

Пропонуємо розглянути когезійні можливості синтаксису на прикладі такого імпліцитного засобу, як стилістичний повтор. У традиційному розумінні, функції повтору як експресивної синтаксичної конструкції, що добре відома класичному (структурному) типу синтаксису, полягають у неодноразовому виділенні певного

елемента в структурі висловлення, надфразної єдності, тексту, щоб привернути увагу читача, акцентувати інформацію, створити певну модальність тексту. Крім того, це завжди ефективний засіб зв'язку синтаксичних структур у цілісний текст. Простежимо, яким чином за допомогою стилістичного повтору відбувається актуалізація частин тексту та їхня зв'язність у сюрреалістичному творі.

У «Наді» оповідач називає себе «розгубленим свідком» «некомунікабельних» фактів:

Il s'agit de faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable mais qui, par leur caractère absolument inattendu, violemment incident, et le genre d'associations d'idées suspectes qu'ils éveillent, une façon de vous faire passer du fil de la Vierge à la toile d'araignée, c'est-à-dire à la chose qui serait au monde la plus scintillante et la plus gracieuse, n'était au coin, ou dans les parages, l'araignée ; il s'agit de faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude, je me découvre d'invraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion toutes les fois que je me crois seul à la barre du navire. Il y aurait à hiérarchiser ces faits, du plus simple au plus complexe, depuis le mouvement spécial, indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel et tel lieux, accompagnées de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend, jusqu'à l'absence complète de paix avec nous-mêmes que nous valent certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement, et n'admettent notre retour à une activité raisonnée que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation. On pourrait établir quantité d'intermédiaires entre ces faits-glissades et ces faits-précipices. De ces faits, dont je n'arrive à être pour moi-même que le témoin hagard, aux autres faits, dont je me flatte de discerner les tenants et, dans une certaine mesure, de présumer les aboutissants, il y a peut-être la même distance que d'une de ces affirmations ou d'un de ces ensembles d'affirmations qui constitue la phrase ou le texte « automatique » à l'affirmation ou l'ensemble d'affirmations que, pour le même observateur, constitue la phrase ou le texte dont tous les termes ont été par lui mûrement

réfléchis, et pesés. Sa responsabilité ne lui semble pour ainsi dire pas engagée dans le premier cas, elle est engagée dans le second. Il est, en revanche, infiniment plus surpris, plus fasciné par ce qui passe là que par ce qui passe ici. Il en est aussi plus fier, ce qui ne laisse pas d'être singulier, il s'en trouve plus libre. Ainsi en va-t-il de ces sensations électives dont j'ai parlé et dont la part d'incommunicabilité même est une source de plaisirs inégalables (A. Breton. Nadja, p. 19–20).

У наведеному фрагменті слово «факт» ужито шість разів; метою оповідача є не просто зосередити увагу читача на якихось фактах, подіях, а викликати в нього певні відчуття, емоції, образи, асоціації. Спочатку йдеться про факти, значення яких оцінити неможливо, оскільки вони абсолютно неочікувані, непрогнозовані, непередбачувані, як нитка Пресвятої Діви й тенета павука. Цей тип фактів А. Бретон порівнює з фактами-констатаціями, сигналами; установлює їх ієрархію – від найбільш простого до складного; намагається їх поєднати на основі власних відчуттів. Унаслідок цього він виокремлює факти ковзкі (легкі, змінні, невимушені) й факти-провалля (прірва, безодня). Керуючись суб'єктивними асоціаціями, А. Бретон установлює зв'язок 1) між фактами, коли він «розгублений свідок», та автоматичними фразами або текстом і 2) між фактами, кінець яких можна передбачити, та фразами, текстом, елементи котрих були продумані, виважені. При чому (що важливо) у першому випадку спостерігач отримує більшу свободу, відчуває гордість і велике задоволення.

Як бачимо, синтаксичний повтор у сюрреалістичному творі набуває нових художньо-стилістичних функцій. Аналіз матеріалу уможливлює виокремлення асоціативної та ускладнено-перцептивної функції повтору як своєрідних способів когезійного зв'язку.

Асоціативна функція повтору полягає в тому, щоб зв'язати елементи за асоціативним принципом. У сюрреалістичному тексті розгортанням тексту рухає не сюжет, а стиль, який ґрунтується на асоціативному принципі мислення. При стилістичному повторі виникають асоціації, вони повторюються, змінюються залежно від синтагматичного оточення повторюваного слова, синтаксичної

структури. Установлено, що асоціації можуть виникати як за подібністю, так і за розбіжністю явищ, понять; утворюючи асоціативний ряд (ланцюг), вони когезійно сполучають висловлення в мікротекст.

Ускладнено-перцептивна функція повтору полягає в затемненні, завуальованості змісту повідомлення, унеможливленні його сприйняття без активізації співтворчості читача, що є непростим завданням декодування тексту загалом [341, с. 126]. Відзначимо ослаблені функціональні потенції стилістичного повтору як когезійного засобу зв'язку в літературі сюрреалізму. Однак підкреслимо, що за допомогою повтору в актуалізувальному типі синтаксису реалізуються такі принципи модернізму (зокрема сюрреалізму), як невідтворення реальності, відмова від раціонального начала, створення індивідуальної картини світу, витіснення сюжету стилем, алогізм і т. ін., що відповідає принципам другої парадигми.

Когезія у сюрреалістичному філософському есе «Надя» відбувається на основі розгорнутої антитези, постійного протиставлення понять, наприклад повсякденності й чудесності. Повсякденність (реальність) – це достовірність, документальність описаних подій, що засвідчується назвами дійсних паризьких вулиць, вивісок на магазинах, датами, точними адресами, місцями зустрічей із Надею, фотографіями й т. ін. Чудесність (сюрреальність) – в образі дивакуватої Наді, дівчини, із якою оповідач випадково познайомився на вулиці. Надя надзвичайна, задумлива, занурена в себе, у свій внутрішній світ, не зовсім нормальна, на традиційний погляд. Із часом виявляється, що вона перебуває в психіатричній лікарні, але там були і маркіз де Сад, і Ф. Ніцше, і Ш. Бодлер. Інакше кажучи, про ніяку ненормальність Наді це не свідчить, а лише вказує на її незвичайність, сюрреальність. А. Бретон стирає межі реального й нереального – реальність паризьких вулиць освітлюється світлом тієї дивності, нереальності, яку випромінює Надя.

У контексті лінгвокультурологічного аспекту нашого дослідження вважаємо за необхідне окремо акцентувати увагу на тісному творчому зв'язку, який існував між сюрреалістами-письменниками та художниками. На сторінках роману натрапляємо на значну кількість імен художників і не лише прихильників сюрреалізму (як-от

М. Ернст). Більше того, сам твір містить численні ілюстрації, репродукції картин художників та малюнки героїні однойменного роману. Надя малювала сюрреалістичні картини. І це не випадково. Майстри слова й пензля відчували потребу в спільній творчості, у створенні художніх творів особливого штибу, у яких би поєднувалися можливості і живопису, і літератури. Одним із таких зразків поєднання мистецтв уважають збірку «Вільні руки» (« Les Mains libres », 1936), підготовлену П. Елюаром та М. Реєм; цикл віршів у прозі А. Бретона до серії полотен Міро «Сузір'я». В. Браунер навіть запропонував спеціальне поняття « pícto-poésie » (малюнки-вірші). Зрозуміло, що саме в живописі з його зоровими ефектами могли цілком реалізуватись основні сюрреалістичні наміри й цілі (відвертість, спонтанність, «непідробність» творчості, пошук себе за допомогою заглиблення в невідоме, незвідане «я»). Адаптувавши концепцію автоматичного письма під можливості художників, перенісши магію письменства у візуальну сферу (де форма має зовсім інше значення, аніж у художньому тексті), живописці, вочевидь, поєднали об'єктивне та суб'єктивне, ідеалізм і матеріалізм, реальність та сюрреальність.

Французький сюрреалізм початку XX ст. тримався на вірі у вищу реальність вивільнених асоціацій, на всемогутності сновидінь, несвідомого, на грі думки тощо. Аналіз матеріалу дає підставу стверджувати, що в синтаксичній основі сюрреалістичних творів французьких авторів перебуває актуалізувальний тип синтаксису. Композиційними принципами актуалізувального типу синтаксису літератури сюрреалізму стають алогізм, монтаж, поєднання різних, незв'язних у змістовому плані синтаксичних рядів, автоматичне поєднання вільних асоціацій, які співвідносяться з другою культурною парадигмою. Когезія, що традиційно корелює із ієрархічним (структурним) типом синтаксису та першою культурною парадигмою, у цьому випадку виконує не типові для неї функції й поступається місцем яскравим засобам актуалізації висловлень, тексту.

3.5.2. Особливості когезії в літературі «потоку свідомості» (на матеріалі роману М. Пруста)

Надалі з'ясуємо особливості вираження та функціонування когезії другого рівня динаміки в синтаксичній структурі внутрішнього монологу, зокрема в «потоці свідомості», який представляє модерністський напрям літератури XX ст. й віддзеркалює принципи другої культурної парадигми. «Потік свідомості» – це повне або майже повне невтручання автора у внутрішнє мовлення героя, безпосереднє відтворення ментального життя його свідомості. Термін запозичено з психології. Уперше він трапляється в роботі американського філософа Уїльяма Джеймса «Принципи психології» (1890 р.). Учений уважав, що свідомість – це потік внутрішніх переживань, чуттєвих образів і мисленнєвих реакцій людини на навколишню дійсність, яку вона сприймає.

Техніка «потоку свідомості» складна і для письменника, і для читача. Першому потрібно створити ефект примхливого поєднання свідомого та підсвідомого, раціонального й ірраціонального, реальності та вимислу, що асоціативно розвиваються. Другий мусить відшукати в цьому складному мереживі якісь логічні опори, зв'язати їх із зовнішніми подіями, визначити відношення між ними. Читання твору перетворюється в розв'язання задачі з багатьма невідомими, де наперед знаєш, що вичерпна відповідь неможлива [171, с. 171].

Ще раз підкреслимо, що становлення й поширення техніки «потоку свідомості» у французькій літературі зумовлені соціальними та лінгвокультурологічними подіями, що відбувались у Європі кінця XIX – початку XX ст. Соціальна криза, світова війна, різкий стрибок у науково-технічному розвитку європейської цивілізації призвели до руйнації багатовікової, усталеної картини світу й зародження нового типу свідомості. Опинившись у стані соціального та ментального розпаду, людина XX ст. занурюється всередину себе, апелює до свого підсвідомого, щоб віднайти універсальні відповіді на глобальні питання про сенс життя.

Кардинальні зміни в картині світу початку XX ст. вимагали перегляду класичних, традиційних поглядів стосовно буття, людської сутності, її внутрішнього світу, психічної організації та місця в суспільстві. Дослідження проблем свідомості У. Джеймса, А. Бергсона; відкриття підсвідомого в структурі психіки З. Фройдом; архетипів – К. Г. Юнгом змінили узвичаєний образ дійсності й психологічне уявлення про людину. У літературі техніка «потоку свідомості» стала тим самим художнім прийомом, який повністю відповідав основним світоглядним орієнтирам письменника початку минулого століття. Принципи організації й структурування тексту «потоку свідомості» збігалися з механізмами породження та функціонування мислення.

На семантичному рівні характерними рисами художньої техніки «потоку свідомості» виступали асоціативність, циклічність подій внутрішнього життя героїв, сконцентрованість на конфліктних опозиціях у психіці, ірраціональність, образність, чуттєвість, глибинні психологічні переживання, специфічне зображення простору й часу тощо. На синтаксичному рівні типовими виявилися відсутність логіки в побудові речень, нелінійність висловлення, синтаксична незв'язність та послаблення просторово-часових, причинно-наслідкових зв'язків. За структурою цьому виду внутрішнього мовлення притаманні також використання синтаксично надмірних, наддовгих конструкцій; поєднання в одному комплексі різноманітних синтаксичних і семантичних зв'язків; недискретність цього виду внутрішнього мовлення; обірваність синтаксису, еліптичність, своєрідна ритміка наративу й т. ін.

На нашу думку, аналіз когезії в літературі «потоку свідомості» представляє особливий інтерес, оскільки сама сутність, зміст і значення цієї художньої техніки передбачають порушення синтаксичної зв'язності в традиційному її розумінні.

На матеріалі фрагментів багатотомної епопеї Марселя Пруста (Marcel Proust, 1873–1922) «У пошуках утраченого часу» (« À la recherche du temps perdu », 1912–1922) визначимо головні засоби вираження когезії в літературі «потоку свідомості», їхній потенціал у текстах такого зразка та обґрунтуємо особливості використання когезії в контексті лінгвокультурологічних процесів часу.

Роман «У пошуках утраченого часу» – це безперервний плин спогадів, відчуттів, суджень, вражень від пережитого головного героя твору Марселя. Цей образ має автобіографічну основу, а тому не випадково його ім'я збігається з іменем автора. У центрі уваги М. Пруста – суб'єктивне сприйняття світу героя, його індивідуальна свідомість як потік ірраціональних і незв'язних уривків думок, настроїв, що заволодівають психікою людини незалежно від її волі. Як наслідок, події у творі розгортаються не за логічними зв'язками й закономірностями (як у реалістичній літературі), а в міру того, як вони виникають у пам'яті, потоці свідомості героя. Прямим, ніби застенографованим відображенням потоку свідомості М. Пруст намагається показати найскладніші, найсуперечливіші стани людської психіки.

Такі властивості прустівської прози відобразилися, передусім, на новому ставленні автора до романного часу та на загальній стилістиці твору. У М. Пруста час не астрономічний, не хронологічний і навіть не історичний; письменник уводить у літературу поняття «психологічного часу» – часу пам'яті, коли одні часові відрізки займають багато місця, цілі періоди життя, а інші – зникають, безслідно стираються назавжди; час як синтез минулого й теперішнього. Існує думка, що М. Пруст – письменник, який установлював, відроджував своє минуле, тому що для нього минуле – це ідеал. Це не зовсім так, автор звертався до спогадів, до минулого не з метою відновлення пережитих фактів, подій, а щоб пізнати, проаналізувати, установити їх психологічну основу, віднайти внутрішній зв'язок між ними. Для прикладу розгляньмо такий уривок:

Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portais à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine (1). *Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi* (2). *Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause...* (3). *J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel* (4). *D'où avait pu me venir cette puissante*

joie ?..(5). *Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit* (6). *C'est à lui de trouver la vérité...*(7) (M. Proust. À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann, p. 257).

Головний персонаж твору Марсель, який промерз, у поганому настрої й хворобливому стані приймає з рук матері чашку чаю з тістечком «Мадлен». Раптом на нього набігла хвиля спогадів. Він згадав, як щонеділі в місті Комбре тітка Ліонія пригощала його таким самим печивом, зволоживши шматочки в чаї або настоянці липового кольору. Спочатку вигляд маленького тістечка не викликав ніяких згадок у Марселя, аж поки він не підніс солодощі до рота ([…] *je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause...*). Пам'ять виявилась основною єдиною силою, яка «включила» потік свідомості, творче мислення, уявлення, спогади, давно забуті відчуття.

Наведений вище фрагмент представляє когезійно зв'язані висловлення в межах надфразної єдності. Аналіз матеріалу засвідчив, що синтаксична тканина «потоку свідомості» – це безпосереднє вираження пасивного, аморфного внутрішнього стану героя. Щодо композиційно-структурного вираження синтаксичної когезії спостерігаємо ланцюгову зв'язність першого й другого висловлень за допомогою сполучника (*Mais*). Крім того, композиційно перше висловлення являє собою зачин, указує на тему повідомлення, слугує його змістовим центром. Наступні висловлення – 3, 4, 5, 6, 7 – сполучені паралельним типом зв'язку, об'єднані спільною темою, одним емоційним фоном, загальною модальністю; останнє висловлення – кінець надфразної єдності – позначає завершення думки. Важливе значення для оформлення когезії мають такі стилістичні засоби, як епітети (*la morne journée, un plaisir délicieux*, Marcel – *médiocre, contingent, mortel, la puissante joie*), стилістичні синоніми (*un morceau de madeleine – des miettes du gâteau, un plaisir délicieux – la puissante joie*), персоніфікація (*C'est à lui* (mon esprit) *de trouver la vérité*), риторичне запитання (*D'où avait pu me venir cette puissante joie ?..*), використання лексико-семантичних засобів, наприклад лексем на позначення абстрактних понять, емоцій (*la joie, le plaisir, la vérité, l'esprit*).

Однак у «потоці свідомості» не експліцитні засоби, не імпліцитні способи когезії, що корелюють формально з частинами тексту, відіграють ключову роль у зв'язуванні висловлень у цілісну структуру. Розбір матеріалу засвідчує, що вирішальними у зв'язуванні висловлень у потоці свідомості є асоціативні образи, що викликані зовнішніми реаліями. Установлено, що ці реалії, зазвичай, передають свідомості сенсорні, тактильні, візуальні, акустичні, смакові переживання. В аналізованому фрагменті смакові якості тістечка й чаю зумовили наплив невідомої радості, причини виникнення якої неможливо логічно пояснити. Герой звертається до свого розуму (свідомого, раціонального) та не знаходить відповіді (*J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ?.. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité...*).

У творчості М. Пруста вперше з великою увагою розглянуто пам'ять людини як безмежне вмістилище життєвого досвіду; пам'ять, що поширюється не лише на візуальне зображення, але й на звук, запах, «пам'ять боків, колін, плечей», на сни, підсвідомість тощо. На думку письменника, пам'ять, набутий досвід, знання, навички – усе попереднє життя в цілому представляються значно суттєвішими, важливішими для духовного стану людини, ніж факти дійсності, що проникають у свідомість у цей момент. «Потік свідомості» прустівського героя – це аналіз його внутрішнього світу, рефлексія над власним «я»; пам'ять (спогади, фантазії, бачення) – вихідний пункт, відправна точка, фундамент, на якому ґрунтуються роздуми, враження персонажів [303, с. 286–289].

М. Пруст одним із перших помітив, що людині властиве не лише логічне, але й асоціативне мислення – невмотивовані, довільні стрибки з однієї думки на іншу, з одного предмета на інший; творення образів, що виникають у підсвідомості на основі забутого минулого, звуків, запахів, смаків тощо. Відчуття втіхи, щастя асоціативно пов'язані зі спогадами дитинства, коли все просто, легко та солодко. Аналогічні асоціації спостерігаємо в описах стуку виделки, запаху придорожньої трави, дерев, назви книги, сну й т. ін.

У зв’язку з цим варто вказати на таку важливу особливість «потоку свідомості» М. Пруста в романі «У пошуках утраченого часу», як посилена увага до різноманітних деталей, дрібниць, малозначущих речей, що видаються несуттєвими на перший погляд. Проте саме через них М. Пруст стверджує, що не розум, а пам’ять (інтуїція), підсвідоме дають найбільш глибокі, сталі істини; саме вони є справжніми, реальними, такими, якими є раз і назавжди даними (« telles quelles »). Вони ніби перебувають «у живому вигляді» – і пам’ять тримається за них, за враження від них [312, с. 172–173].

Створюючи текст на основі аналізу, інтерпретації спогадів, спонтанних спалахів пам’яті, імпульсів, що активують підсвідомі процеси особистості й творять її персональний образ світу, відзначаємо ослаблення когезійного зв’язку тексту ієрархічного типу синтаксису. Когезія у літературі «потоку свідомості» представляє актуалізувальний синтаксис і співвідноситься з такими культурологічними принципами, як алогізм, суб’єктивізм, асоціативність.

У цьому контексті слушна заувага М. К. Мамардашвілі, який назвав синтаксис М. Пруста «живим» [193, с. 192]. У синтаксисі М. Пруста немає нічого продуманого; мовлення народжується разом із думками, почуттями; висловлення розвивається, як потік, що обростає порівняннями, метафорами, асоціаціями. Кожна окрема фраза як примхлива лінія: ніколи не можна передбачити, коли і чим закінчиться. Наприклад:

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l’ordre des années et des mondes (1). *Il les consulte d’instinct en s’éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu’il occupe, le temps qui s’est écoulé jusqu’à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre* (2). *Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l’heure, il estimera qu’il vient à peine de se coucher* (3). *Que s’il s’assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l’espace, et au*

moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée (4). *Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposait peu à peu les traits originaux de mon moi* (5) (M. Proust. À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann, p. 10–11).

Представлений уривок – роздуми героя про сон, про те, які відчуття переживає людина, раптом прокинувшись посеред ночі, або на світанні, чи вдень після обіду. Сюжет відходить на задній план; для письменника-імпресіоніста важливо відобразити не розвиток подій, а передати враження, спогади, емоції, що виникають за асоціативним принципом. У літературі «потоку свідомості» когезійний зв'язок відбувається поєднанням окремих, іноді несумісних, асоціативних рядів, образів, що фіксують різні фрагменти дійсності та емоційного стану людини. Використання лексики однієї тематичної групи (*dormir, s'éveiller, s'endormir, l'insomnie, le sommeil, le réveil, se coucher*), метафор (*un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures ; le bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil*), порівнянь (*le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes*), персоніфікації (*le fauteuil magique fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace*), гіпербол (*je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation*), анафоричного повтору між третім і четвертим висловленнями (*Que... Que...*) й інших експліцитних та, передусім, імпліцитних засобів уможливлюють зв'язність висловлень в межах надфразної єдності, тексту. Отже, потрібно визнати,

що навіть в ослабленій позиції когезія творить індивідуальну картину світу, окреслюється важливим текстоутворювальний засобом, що вбезпечує цілісність художнього тексту.

Окремо вкажемо на такий засіб когезійного зв'язку висловлень, як повтор, що має суттєве значення в структурі «потоку свідомості». Результати аналізу засвідчили, що за допомогою повтору слів однієї тематичної групи (*dormir* – двічі, *s'éveiller* – двічі, *le sommeil* – двічі, *le réveil* – двічі, *se coucher* – двічі) в одній надфразній єдності посилюється загальна афективність тексту, виразнішими постають образи, стимулюється асоціативне мислення. Функцію повтору (слова, просодичних елементів, стилістичних фігур, синтаксичних конструкцій) у когезійному зв'язуванні висловлень можна порівняти з повтором у музичному творі, де він відіграє роль незмінного об'єднувального елемента загальної композиції твору.

Отже, синтаксис «потоку свідомості» з його асоціативністю, хаотичністю, мисленнєвими стрибками, пограничною суб'єктивністю, розчленуванням синтаксичних структур і їх об'єднанням у суцільний «потік» водночас характеризується своєрідним когезійним зв'язком, який вирізняється відсутністю зовнішньої логіки в побудові висловлень, тексту.

Дослідження засвідчило, що арсенал експліцитних засобів вираження когезійного зв'язку значно зменшується, синтаксичні зв'язки видозмінюються. Когезія відбувається переважно за допомогою асоціативної системи образів, лексико-семантичних мовних засобів (тематичні групи, засоби кореференції), повторів, що імітують потік свідомості й творять текстову тканину роману.

Аналіз уривків підтвердив, що у французькій літературі «потоку свідомості» когезія перебуває на другому рівні динаміки та співвідноситься з такими принципами другої культурної парадигми, як алогізм, суб'єктивізм, асоціативність. Нагадаємо, що на становлення, розвиток цієї світоглядної парадигми мали суттєвий вплив ірраціональні ідеї, що визнавали як спосіб пізнання – чисту інтуїцію, яка уможливлювала проникнення в глибини підсвідомості й спостереження за потоком свідомості.

Крім того, 20–30-ті рр. XX ст. позначилися, з одного боку, загальнодоступністю засобів масової комунікації (телефон, радіо, кінематограф, громадський транспорт і т. ін.), з другого – зростанням у світогляді людини тенденції до відчуження, самотності, відірваності від традицій багатовікових уявлень про світ. Занурення в суб'єктивний світ фантазій, образів, переживань, спогадів і вражень створили нову реальність, індивідуальну картину світу. Можна стверджувати, що когезія на другому рівні динаміки в літературі «потоку свідомості», продовжуючи свій розвиток, набула нових текстоутворювальних, текстоформувальних якостей.

3.5.3. Своєрідність когезії другого рівня у французькій екзистенціалістській прозі (на матеріалі творчості А. Камю)

У цьому підрозділі розглянемо особливості когезійного зв'язку висловлень на матеріалі екзистенціалістського монологу. У післявоєнній Франції винятковий вплив на лінгвокультурні, історичні процеси, політичну ситуацію загалом мала філософська концепція екзистенціалізму. Відомо, що вона сформувалася на ґрунті песимістичного погляду на науковий, технічний, духовний прогрес, який перетворився в кошмар світових воєн та тоталітарних режимів. Пік розквіту екзистенціалізму припадає на 40–60-ті рр. XX ст., коли він став одним із найбільш значущих, виразних художніх методів літератури модернізму.

Центральним поняттям екзистенціалізму виступала екзистенція – людське існування, що вирізнялося своєю унікальністю, самобутністю, неповторністю. Людині відкрилась абсурдність існування як «буття-до-смерті» (тобто буття, яке, у підсумку, призводило до смерті) у світі, який був незрозумілим і ворожим особистості. Досвід власної екзистенції супроводжувався особливими станами – екзистенціалами, такими, як, наприклад, жах, нудьга, туга, нудота, неспокій та ін. Основними проблемами екзистенціалізму були питання моральної кризи й пошук виходу з «межової» ситуації, духовної самотності людини, права вибору, свободи волі тощо. Значне місце у філософських принципах екзистенціалізму посідала «проблема стороннього, іншого (чужого)», зміст якого полягав у тому, що для кожної

людини інша людина – це «чужий», який їй байдужий і навіть ворожий, оскільки внутрішні світи різних людей, як і все на землі, перебувають між собою в невідповідності, відчуженості, дисгармонії.

Прихильники цього напряму виступали проти догм та авторитетів, заперечували об'єктивні істини, закономірності історичного розвитку, соціальні закони життя, стверджуючи абсурдність людського існування. Як бачимо, основні принципи екзистенціалізму, як наукового, так і художнього методу, безпосередньо співвідносились із домінантами другої (біокосмічної) парадигми.

Безперечною оригінальною літературно-філософською пам'яткою культури екзистенціалізму стала й залишається до сьогодні повість Альбера Камю (Albert Camus, 1913–1960) «Сторонній» (« L'Étranger », 1942). На матеріалі цього твору та роману «Чума» (« La peste », 1947) з'ясуємо функціональні можливості когезії, визначимо специфіку її вираження, беручи до уваги лінгвокультурологічний аспект дослідження.

У повісті змальовано життя пересічного службовця француза – Мерсо, який проживав в Алжирі. Уже перші фрази твору занурюють читача в тяжкий, складний, неоднозначний світ бездуховності, байдужості героя чи, радше, антигероя:

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier (A. Camus. L'Étranger, p. 9).

Сюжетна лінія, композиція повісті «Сторонній» лінійні, класичні. Повість складається з двох частин. Основу твору становлять три ключові події життя Мерсо – смерть матері, убивство людини й суд. Кульмінаційним моментом оповіді виступає засудження головного героя до смертної кари судом присяжних; попри тяжкий злочин (убивство), головним доказом звинувачення Мерсо слугує те, що він не плакав на похоронах, а отже, не вартий життя. Важливо відзначити, що сам автор не засуджує свого героя, осуд – справа традиційного суспільства, абсурдність якого зобразив А. Камю.

На нашу думку, яскравий, самобутній стиль А. Камю виявляється в тому, що, незважаючи на простий сюжет, авторська ідея дуже глибока. В екзистенціалістському тексті важливими були не стільки сюжетні лінії, скільки реакції героя на все те, що відбувалося навколо нього, точніше – на відсутність будь-яких реакцій із його боку. А. Камю змалював людину, яка не відчувала традиційні, прийняті в суспільстві емоції: він не плакав під час поховання рідної матері, для нього непривабливою була пропозиція Марі одружитися, він нічого не переживав у момент убивства, судовий процес видавався йому затяжним і викликав апатію. Уважаємо за можливе виокремити два змістові рівні твору: 1) соціальний, пов'язаний із реальними подіями та 2) метафізичний (екзистенціалістський), відірваний від дійсності, що розкриває внутрішній світ Мерсо.

У діях головного персонажа виявилися всі типові елементи екзистенціалістського напряму: взаємне нерозуміння близьких (які завжди чужі) людей, безглузді випадковості, що в житті відіграють вирішальну роль, неприйняття суспільством не таких, як усі, громадський осуд і т. ін. Герой лаконічно перераховує все, що він учинив, не роблячи різниці між випитою чашечкою кави, походом у кіно чи вбивством. Усі діяння Мерсо, його внутрішній світ пройняті атмосферою абсурду та безглуздя. Апогеєм повісті можна вважати опис останньої ночі головного героя в камері, коли збайдужіння залишає його, він терзається та засинає в страшних кошмарах. Мерсо бажав пережити все знову, наново, від самого початку; він відкриває душу світові, але розуміє, що світ такий самий індиферентний, сліпий і глухий до нього, як і він до оточення. Самотній Мерсо бачив своє заспокоєння лише в тому, щоб під час страти на нього не дивилися скляними очима, а відчували щиру ненависть. Інакше кажучи, Мерсо став справжньою людиною лише після здійснення ним вибору в «межовій ситуації». Для вираження свого власного «я» він обрав бік правди, бік самотності й смерті водночас.

Чому саме Стороннього А. Камю зробив героєм свого екзистенціалістського твору, у чому сутність вибору Мерсо? За судженням В. П. Руднєва [СК XX века 1997, с. 371], висловимо думку про бажання героя говорити з людьми мовою, яка

позбавлена фальші й лицемірства. Однак це виявилося неможливим, оскільки мова апріорі створена для умовностей, фальші, двоєдушності. Як наслідок, герой приречений на мовчання, непорозуміння, неприйняття з боку загалу, а отже, на внутрішній монолог із самим собою. Відсутність любові, поваги до ближнього робить позицію Мерсо «сторонньою», чужою, надто безнадійною, трагічною. Власне це дає нам усі підстави говорити про метафоричність самої назви повісті та символічне значення образу головного героя.

Отже, ідеї екзистенціалізму й абсурдизму в повісті «Сторонній» виявилися повною мірою на композиційно-змістовому, ідейному рівні твору. Оскільки у фокусі нашого дослідження перебуває синтаксичний рівень, то перейдемо до безпосереднього аналізу особливостей когезійного зв'язку в зразках екзистенціалістської прози. Розгляньмо один із таких яскравих монологів, що завершує повість:

Lui [l'aumônier] *parti, j'ai retrouvé le calme* (1). *J'étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette* (2). *Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage* (3). *Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi* (4). *Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes* (5). *La merveilleuse paix de cet été endormi entrait en moi comme une marée* (6). *À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé* (7). *Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent* (8). *Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman* (9). *Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait joué à recommencer* (10). *Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique* (11). *Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre* (12). *Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle* (13). *Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre* (14). *Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde* (15). *De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore* (16). *Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il*

me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine (17) (A. Camus. L'Étranger, p. 97).

Оскільки за формою це внутрішній монолог головного героя, його роздуми, спогади, переживання напередодні страти, то логічно, що оповідь ведеться в минулому часі, від першої особи. Відзначаємо використання такого композиційно-структурного типу когезії як комбінований зв'язок, який поєднує в собі послідовну та паралельну зв'язність висловлень в межах надфразної єдності. Наприклад, 1, 2, 3 висловлення так само, як і 7, 8, зв'язані між собою послідовно; рема попереднього висловлення виступає темою для наступного; займенниковий зв'язок також стверджує послідовну, ланцюгову когезію. Висловлення 4, 5, 6, 7 сполучені паралельно; представляють опис-фон для розгортання екзистенцій героя. Заразом усі структурні види когезії уможливлюють темпоральну, логічну зв'язність висловлень у тексті.

Важливе значення для цілісності текстових синтаксичних структур мають зачин (*Lui* [l'aumônier] *parti, j'ai retrouvé le calme*) і кінцівка (*Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine*), які визначають їхню композиційну завершеність.

Серед значущих експліцитних засобів когезії виокремлюються, насамперед, лексико-семантичні. Бачимо, що на відміну від граматичних когезійних засобів, які не такі виразні в цьому випадку, лексичні та семантичні засоби когезії відіграють більш важливу роль у зв'язуванні висловлень у межах надфразної єдності. Це вживання тематичної лексики, зокрема абстрактних лексичних одиниць на позначення емоційного стану героїв (*le calme, être épuisé, se sentir, éprouver, souhaiter, heureux, la colère, le mal, l'espoir, la haine*), часових маркерів (*la nuit, cet été, à ce moment, à la limite de la nuit, si près de la mort, le jour de mon exécution*), лексики зі значенням повтору дії (*recommencer, revivre*), стилістичних антонімів (*la mort – revivre*), використання засобів кореференції (... *des sirènes ont hurlé* (7). *Elles*

annonçaient ...(8); *... j'ai pensé à maman* (9). *Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait joué à recommencer* (10)).

Дослідження засвідчило, що суттєве значення у зв'язуванні висловлень у зразках екзистенціалістської прози мають імпліцитні засоби когезії. Такі стилістичні фігури й тропи в ролі когезії, як синтаксичний паралелізм (*Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi* (4). *Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes* (5)), стилістичний повтор лексичних одиниць на початку висловлень (*Là-bas, là-bas ...* ; *Personne, personne ...*), синтаксична ідентичність структур (висловлення 2, 3), використання порівнянь (*la merveilleuse paix de cet été endormi entrait en moi comme une marée* ; *le soir était comme une trêve mélancolique*), що підсилюють афективність фрагмента, зберігають одну модальну тональність у межах надфразної єдності та виступають вагомим фактором зв'язності.

Проаналізуймо ще один приклад екзистенціалістського монологу:

Pour la troisième fois, j'ai refusé de recevoir l'aumônier (1). *Je n'ai rien à lui dire, je n'ai pas envie de parler, je le verrai bien assez tôt* (2). *Ce qui m'intéresse en ce moment, c'est d'échapper à la mécanique, de savoir si l'inévitable peut avoir une issue* (3). *On m'a changé de cellule* (4). *De celle-ci, lorsque je suis allongé, je vois le ciel et je ne vois que lui* (5). *Toutes mes journées se passent à regarder sur son visage le déclin des couleurs qui conduit le jour à la nuit* (6). *Couché, je passe les mains sous ma tête et j'attends* (7). *Je ne sais combien de fois je me suis demandé s'il y avait des exemples de condamnés à mort qui eussent échappé au mécanisme implacable, disparu avant l'exécution, rompu les cordons d'agents* (8). *Je me reprochais alors de n'avoir pas prêté assez d'attention aux récits d'exécution* (9). *On devrait toujours s'intéresser à ces questions* (10). *On ne sait jamais ce qui peut arriver* (11). *Comme tout le monde, j'avais lu des comptes rendus dans les journaux* (12). *Mais il y avait certainement des ouvrages spéciaux que je n'avais jamais eu la curiosité de consulter* (13). *Là, peut-être, j'aurais trouvé des récits d'évasion* (14). *J'aurais appris que dans un cas au moins la roue s'était arrêtée, que dans cette préméditation irrésistible, le hasard et la chance, une fois seulement, avaient changé quelque chose* (15). *Une fois !* (16). *Dans un sens, je crois que cela m'aurait suffi* (17).

Mon cœur aurait fait le reste (18). *Les journaux parlaient souvent d'une dette qui était due à la société* (19). *Il fallait, selon eux, la payer* (20). *Mais cela ne parle pas à l'imagination* (21). *Ce qui comptait, c'était une possibilité d'évasion, un saut hors du rite implacable, une course à la folie qui offrit toutes les chances de l'espoir* (21). *Naturellement, l'espoir, c'était d'être abattu au coin d'une rue, en pleine course, et d'une balle à la volée* (22). *Mais, tout bien considéré, rien ne me permettait ce luxe, tout me l'interdisait, la mécanique me reprenait* (23) (A. Camus. L'Étranger, p. 88).

Запропонований художній уривок – це роздуми Мерсо про смерть, про бажання її уникнути, утечу як шанс вижити, утечу як вихід із безвихідного становища. Результати наукової розвідки стверджують, що екзистенціал страху, неспокою в очікуванні смерті на синтаксичному рівні уможливлюють як композиційно-структурні, експліцитні, так і імпліцитні когезійні засоби. Тональність екзистенціалістському монологу, його композиційну цілість забезпечують зачин (*Pour la troisième fois, j'ai refusé de recevoir l'aumônier*) та кінцівка (*Mais, tout bien considéré, rien ne me permettait ce luxe, tout me l'interdisait, la mécanique me reprenait*). Когезійний зв'язок висловлень між собою спостерігаємо також через основні структурні типи когезії. Паралельна когезія представлена, наприклад, між висловленнями 1, 2, 3, 4; когезія з послідовним, ланцюговим зв'язком сполучає висловлення 4 та 5. У цьому випадку (*On m'a changé de <u>cellule</u>. De <u>celle-ci</u>, lorsque je suis allongé, je vois le ciel et je ne vois que lui*) висловлення сполучені засобом повторної номінації, зокрема займенниковим замінником. Отже, ця надфразна єдність поєднує різні типи когезійного зв'язку, що стверджує найбільшу вживаність комбінованого типу когезії.

Дослідження засвідчує важливість використання спеціальної тематичної лексики на позначення вищеназваних екзистенціалів (*la mort, exécution, condamné à mort, la mécanique, le mécanisme*), прийомів повторної номінації (*l'<u>aumônier</u> – je n'ai rien à l<u>ui</u> dire ... je <u>le</u> verrai bien assez tôt* ; *<u>le ciel</u> – je ne vois que <u>lui</u>* ; *<u>la cellule</u> – <u>celle-ci</u>*) як експліцитних засобів когезії.

Проведений аналіз указує на першочергове значення імпліцитних засобів когезії в текстах екзистенціалістської прози. Стилістичні синоніми (*évasion – un saut hors du rite implacable, une course à la folie ; la mécanique – le mécanisme*), антоніми (*jour – nuit, toujours – jamais*), гіпербола (*une possibilité d'évasion ... qui offrit toutes les chances de l'espoir*), персоніфікація (*le visage du ciel ; le déclin des couleurs qui conduit le jour à la nuit*), паралелізм синтаксичних структур 10 та 11 речень з анафоричним повтором (*On devrait toujours s'intéresser à ces questions. On ne sait jamais ce qui peut arriver*), епіфоричний повтор (*Ce qui comptait, c'était une possibilité d'évasion … qui offrit toutes les chances de l'espoir. Naturellement, l'espoir…*) й інші сприяють зв'язності тексту в цілому.

Надто важливого значення набувають імпліцитні засоби когезії, що не корелюють із частинами тексту. Маємо на увазі, передусім, засоби образної зв'язності. На нашу думку, розвиток образу головного героя повісті варто розглядати як вагому імпліцитну синтаксично-стилістичну когезію. Мерсо «сторонній» постійно порівнюється, асоціюється з різними абстрактними чи то конкретними художніми образами, зв'язуючи тим самим усі висловлення в суцільну екзистенціалістську текстову тканину.

Отже, бачимо, що в творах літератури екзистенціалізму визначальне значення для когезійного зв'язку висловлень мають імпліцитні засоби сполучуваності, саме вони забезпечують адекватність розуміння тексту. За функціональною значимістю експліцитні (традиційно-граматичні) засоби когезії, що складають центральні зони способів синтаксичної сполучуваності висловлень у межах надфразної єдності, тексту, поступаються їм місцем [339, с. 156]. Така позиція уможливлює розглядати когезію в літературі модернізму як синтаксичний засіб зв'язку другого рівня динаміки.

Розглянемо характеристики когезії в межах лінгвокультурологічного аналізу на матеріалі фрагментів із роману «Чума», який був написаний А. Камю в роки Другої світової війни (1941–1943), опублікований у 1947 р. та відзначений Нобелівською премією в 1957 р.

Дія роману відбувалася в алжирському місті Орані, мешканці якого боролися з жахливою епідемією чуми, що штовхнула містян у вир страждань і смерті. Сюжет роману представлений від імені лікаря Ріє – людини, яка визнавала лише об'єктивні, без художніх прикрас факти; за світоглядом, характером діяльності він орієнтувався тільки на розум і логіку, не визнавав двозначності, хаосу, ірраціональності; виконував свій професійний обов'язок, ризикуючи власним життям.

Знову відзначимо символічне значення назви твору. Чума – суворе випробування, яке ставить два важливі запитання: що таке життя і що означає зберегти гідність перед наступом стихії та зла. Отже, проблема роману повертається під кутом головних екзистенціалістських питань – переживання особистістю «межової ситуації», пошуків духовної опори в абсурдному світі, морального вибору тощо. Письменник-філософ А. Камю переконаний, що зло вічне, але вірить, що вічна й боротьба з ним.

Ідея твору, його основний пафос полягають у тому, що люди здатні перемогти конкретне зло, але не можуть знищити його як категорію світобудови. Перемігши зло (чуму) хоча б тимчасово, люди, зазвичай, торжествують, утішаються й забувають про пережиті нещастя – і все починається знову. Людському суспільству властива циклічність, а тому дуже важливо зуміти розірвати це замкнуте коло та залишитися Людиною, основне призначення якої – страждати, боротися й вистояти.

Роман «Чума» вирізняється багаторівневою змістовою структурою, можна виокремити 1) соціальний план оповіді, пов'язаний із реальними подіями (опис боротьби оранців із страшною хворобою); 2) метафізичний, відірваний від дійсності, розкриває важливі положення філософії екзистенціалізму (насамперед проблему морального, вільного вибору людини; існувати – означає вибирати себе) та 3) алегоричний (зображення руху Опору проти «коричневої чуми», фашизму, нацизму).

Змістова багатоплановість спричинила особливості стилю твору, зумовила його жанрову різноманітність. Роман «Чума» визначають як роман-хроніку, роман-притчу, роман-міф, роман-попередження. Об'єктивність представлених фактів,

подій, їх логічне, послідовне викладення, майже протокольна фіксація історії боротьби з чумою (щоденник Тарру, проповіді Панлю, діалоги, роздуми оповідача й інших героїв, документи, записи, свідчення оранців) уможливлюють розгляд твору як роману-хроніки. Однак загальний зміст твору набагато глибший, аніж проста хронологія, констатація, реалістичність зображення подій. Роман «Чума» має «загальнолюдський» і позачасовий контекст, це своєрідний авторський монолог, що представляє різні світоглядні сторони, установлюючи своєрідні алегоричні зв'язки. Ось чому його характеризують як роман-притчу. Проте, на відміну від стародавніх притч, які тяжіли до прямолінійних алегорій, прозорих символів, твір А. Камю виокремлюється змістовою багатозначністю. Щодо цього він наблизився до міфу й став надкультурним явищем. Більше того, роман А. Камю про оранську епідемію – це не лише узагальнювальна розповідь про численні катастрофи, тоталітарні режими, локальні війни, міжнаціональні конфлікти новітньої історії, а й попередження, нагадування людству про постійно наявні у світі небезпеку, загрозу, ризик, тривогу. А тому за цими жанровими ознаками «Чума» – це ще й роман-попередження. Очевидно, усі жанрові віднесення мають право на існування, свої аргументи, засвідчуючи тим самим багатогранність твору.

Спостерігаємо, що хронологічна (фактографічна), філософська, символічна, алегорична проекції постійно накладаються, переплітаються між собою в тексті. Згідно з філософією, естетикою екзистенціалізму, можна стверджувати, що місто Оран і його жителі перетворюються у своєрідну мікромодель людства, що опинилася в трагічних, катастрофічних історичних умовах. Кожен із персонажів стояв перед моральним вибором: як жити в абсурдному світі, де панує зло; як дотриматися християнської заповіді «Не вбий!», якщо гинуть невинні й діти; як зберегти в собі людину в таких нелюдських умовах.

Для письменника не стільки важливі факти біографії, особливості характерів героїв, скільки їхнє екзистенціалістське кредо. За логікою, за законами буття, перемогти чуму, загальне зло людині не під силу. Утім, нехай і усвідомлюючи

обмеженість своїх можливостей у цій боротьбі, не варто складати зброю, здаватися; потрібно шукати сенс свого існування навіть у суцільному хаосі життя.

Усе вищевикладене зумовлює композиційну й змістову цілісність твору. Розгляньмо приклад:

Nos concitoyens, ceux du moins qui avaient le plus souffert de cette séparation, s'habituaient-ils à la situation ? Il ne serait pas tout à fait juste de l'affirmer. Il serait plus exact de dire qu'au moral comme au physique, ils souffraient de décharnement. Au début de la peste, ils se souvenaient très bien de l'être qu'ils avaient perdu et ils le regrettaient. Mais s'ils se souvenaient nettement du visage aimé, de son rire, de tel jour dont ils reconnaissaient après coup qu'il avait été heureux, ils imaginaient difficilement ce que l'autre pouvait faire à l'heure même où ils l'évoquaient et dans des lieux désormais si lointains. En somme, à ce moment-là ils avaient de la mémoire, mais une imagination insuffisante. Au deuxième stade de la peste, ils perdirent aussi la mémoire [...].

Nos concitoyens s'étaient mis au pas, ils s'étaient adaptés, comme on dit, parce qu'il n'y avait pas moyen de faire autrement. Ils avaient encore, naturellement, l'attitude du malheur et de la souffrance, mais ils n'en ressentaient plus la pointe. Du reste, le docteur Rieux, par exemple, considérait que, justement, c'était cela le malheur, et que l'habitude du désespoir est pire que le désespoir lui-même [...] (A. Camus. La peste, p. 84–85).

В аналізованому прикладі відзначимо важливість використання таких композиційних складників цілісної синтаксичної структури, як зачин і кінцівка. Вони логічно організовують та структурують її. Зачини обох надфразних єдностей побудовані за однією синтаксичною моделлю, містять повтори лексичного елемента на початку висловлення (*Nos concitoyens… Nos concitoyens…*). Таке застосування синтаксичного паралелізму й анафори водночас уможливлює традиційний, формально-виражений когезійний зв'язок синтаксичних структур. Кінцівки надфразних єдностей – оформлені виразами, що підсумовують, узагальнюють (*En somme… Du reste…*), логічно завершують висловлену думку.

Часові маркери розгортання оповіді (*au début de la peste, à ce moment-là, au deuxième stade de la peste*) також експліцитно засвідчують когезію. Когезія

стверджується за допомогою лексико-семантичних засобів зв'язності: уживання тематичної лексики (наприклад абстрактних лексем: *la mémoire, l'imagination, le malheur, la souffrance, le désespoir*), засобів кореференції (*nos concitoyens – ceux qui..., ils* ; *l'être – ils le regrettaient* і т. ін.). У цій же функції можна розглядати частковий повтор (використання спільнокореневих слів): *avoir souffert, souffrir, souffrance*, що мають афективне й когезійне значення. Стилістичні імпліцитні засоби когезійного зв'язку: синоніми (*se souvenir – évoquer, s'habituer – s'adapter*), антоніми (*heureux – malheur*), епітети (*une imagination insuffisante, le visage aimé, les lieux lointains*) та інші так само сприяють лінійній, логічній сполучуваності висловлень в межах надфразної єдності, тексту.

Дослідження підтверджує, що, попри використання широкого арсеналу експліцитних засобів когезії, для розкриття ідейної основи, сутності екзистенціалістського твору першочергове значення мають усе-таки імпліцитні засоби когезійного зв'язку текстових фрагментів. У ході аналізу встановлено надважливу роль підтексту, алегоричних, символічних, метафоричних змістів.

Оповідь розпочинається епіграфом, висловом відомого англійського письменника Д. Дефо:

Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas. Daniel de Foe.

Слова Д. Дефо містять зачин теми ув'язнення (*якщо вільно зобразити ув'язнення через інше ув'язнення, то й вільно зобразити будь-який реально наявний предмет через щось зовсім неіснуюче*), що поєднує вигаданий сюжет про блокаду зачумленого Орана з реальною історичною ситуацією в Європі. Аналіз матеріалу засвідчує, що текст роману містить численні думки оповідача та його друзів, які постійно нагадують про таке «подвійне бачення» речей. Наприклад, ізоляція хворих на чуму в лікарні асоціюється з гестапівськими в'язницями; стадіони, заповнені людьми, узятими на карантинний облік, – із концтаборами; процедура захоронення померлих – із масовими розстрілами та спаленням невинних людей у крематоріях:

Ils suivirent un petit couloir dont les murs étaient peints en vert clair et où flottait une lumière d'aquarium. Juste avant d'arriver à une double porte vitrée, derrière laquelle on voyait un curieux mouvement d'ombres, Tarrou fit entrer Rambert dans une très petite salle, entièrement tapissée de placards. Il ouvrit l'un deux, tira d'un stérilisateur deux masques de gaze hydrophile, en tendit un à Rambert et l'invita à s'en couvrir. Le journaliste demanda si cela servait à quelque chose et Tarrou répondit que non, mais que cela donnait confiance aux autres.

Ils poussèrent la porte vitrée. C'était une immense salle, aux fenêtres hermétiquement closes, malgré la saison. Dans le haut des murs ronronnaient des appareils qui renouvelaient l'air, et leurs hélices courbes brassaient l'air crémeux et surchauffé, au-dessus de deux rangées de lits gris. De tous les côtés montaient des gemisssements sourds ou aigus qui ne faisaient qu'une plainte monotone. Des hommes, habillés de blanc, se déplaçaient avec lenteur, dans la lumière cruelle que déversaient les hautes baies garnies de barreaux. Rambert se sentait mal à l'aise dans la terrible chaleur de cette salle et il eut de la peine à reconnaître Rieux, penché au-dessus d'une forme gémissante [...] (A. Camus. La peste, p. 88).

Укотре зазначимо як ефективний засіб синтаксичної когезії структурування текстового фрагменту за допомогою паралелізму конструкцій й анафори у зачинах (*Ils suivirent un petit couloir ... Ils poussèrent la porte vitrée*). Укажемо, що уривок має описовий характер, а тому використання паралельного структурного типу зв'язування є цілком логічним. Усі висловлення об'єднані однією мікротемою – представлення лікарняної зали, що дає змогу виокремити лексичне поле на позначення інтер'єру (*un petit couloir, les murs, une double porte vitrée, une très petite salle, les fenêtres hermétiquement closes, les lits gris*). Застосування епітетів (*les murs peints en vert clair, une lumière d'aquarium, un curieux mouvement d'ombres, l'air crémeux et surchauffé, des gemisssements sourds ou aigus*), метафори (le malade – *une forme gémissante*), прикладів персоніфікації (*la salle tapissée de placards, les appareils ronronnaient*), перифрази (les médecins – *des hommes habillés de blanc*) надає відповідного емоційного забарвлення фрагменту та когезійно зв'язує його частини.

Бачимо, що імпліцитні засоби когезії в тексті екзистенціалістської прози виходять на перший план. Надважливого значення в цьому творі набуває використання поширеної в тогочасній пресі метафори «коричневої чуми», яка уможливлює когезійний зв'язок як окремих висловлень, так і тексту в цілому. Більше того, очевидно, що образ чуми виходить за межі одного тексту й перетворюється на універсальну метафору, яка вказує на абсурдність світу, людського буття загалом:

Le docteur regardait toujours par la fenêtre. D'un côté de la vitre, le ciel frais du printemps, et de l'autre côté le mot qui résonnait encore dans la pièce : la peste. Le mot ne contenait pas seulement ce que la science voulait bien y mettre, mais une longue suite d'images extraordinaires qui ne s'accordaient pas avec cette ville jaune et grise, modérément animée à cette heure, bourdonnante plutôt que bruyante, heureuse en somme, s'il est possible qu'on puisse être à la fois heureux et morne. Et une tranquillité si pacifique et si indifférente niait presque sans effort les vieilles images du fléau, Athènes empestée et désertée par les oiseaux, les villes chinoises remplies d'agonisants silencieux, les bagnards de Marseille empilant dans des trous les corps dégoulinants, la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste, Jaffa et ses hideux mendiants, les lits humides et pourris collés à la terre battue de l'hôpital de Constantinople, les malades tirés avec des crochets, le carnaval des médecins masqués pendant la Peste noire, les accouplements des vivants dans les cimetières de Milan, les charrettes de morts dans Londres épouvanté, et les nuits et les jours remplis, partout et toujours, du cri interminable des hommes. Non, tout cela n'était pas encore assez fort pour tuer la paix de cette journée [...] (A. Camus. La peste, p. 137).

Образним порівнянням, зіставленням видів із вікна (*D'un côté de la vitre, le ciel frais du printemps, et de l'autre côté le mot qui résonnait encore dans la pièce : la peste*) оповідач зближує протилежні поняття. Алегоричні образи, в основі яких лежить антитеза, виступають когезійним змістовим центром частин тексту.

Проведений аналіз доводить, що А. Камю через метафору, алегорію показав у романі зло, яке завжди існувало й існуватиме серед людей. Життя людства повсякчас супроводжували війни, убивства, насильство, підлість, несправедливість,

лицемірство та ін., які, на жаль, нікуди не зникли, але люди повинні протистояти цьому злу, боротися з ним і долати його. Радість перемоги над нещастям, хворобою, безсиллям – це та радість, заради якої потрібно жити:

Écoutant, en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée. Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste reveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse (A. Camus. La peste, p. 137).

Твори філософа-екзистенціаліста А. Камю завжди вражали читача, передусім, не своїм текстом, а контекстом (підтекстом), який був прихованим, але таким глибоким, справжнім і завжди актуальним. Класична стриманість, рівність, чіткість композиції, ясність художнього стилю й водночас філософська насиченість, міфологічність сюжетів, алегоричність образів надають творам А. Камю елегантності, витонченості великої прози, яка вміє сказати мало, щоб значити багато [316, с. 44].

У дослідженні встановлено, що композиційну, структурно-семантичну цілісність екзистенціалістського тексту, його зв'язність, глибинний зміст та адекватну інтерпретацію уможливлюють, насамперед, імпліцитні засоби когезії. Метафора, алегорія, символи виступають важливими когезійними засобами зв'язку висловлень, усього тексту в цілому. Можемо стверджувати, що когезія на другому рівні динаміки в літературі екзистенціалізму продовжує свій розвиток і якісно оновлюється; хоча вона й перебуває у певною мірою ослабленій позиції, однак має посутнє текстоутворювальне значення в екзистенціалістському тексті.

Висновки до третього розділу

Основними структурними типами когезії є 1) когезія з послідовним зв'язком, 2) когезія з паралельним зв'язком, 3) когезія з комбінованим (змішаним) типом зв'язку. Важливу функцію у структурі цілісної синтаксичної структури відіграють такі композиційні складники, як зачин та кінцівка.

Серед експліцитних засобів когезії виокремлюємо дві основні групи одиниць, що уможливлюють текстоутворювальну зв'язність висловлень: граматичні та лексико-семантичні. Вони легко декодуються, визначаються в тексті, мають формальну форму вираження, є логічними в побудові цілісного, завершеного повідомлення.

Залежно від форми вираження, імпліцитні засоби когезії класифіковані нами на такі, що формально повністю або частково корелюють із частинами тексту, та на засоби, що мають нульову кореляцію з його частинами. До першої групи належать порядок слів і висловлень у надфразній єдності, тексті, стилістичні й просодичні засоби зв'язку. У межах другої групи імпліцитних засобів когезії ми розглянули образну та асоціативну зв'язність. Незалежно від форми вираження, імпліцитні засоби когезії виконують, передусім, змістову, стилістичну, комунікативну функції в художньому тексті. На основі чуттєво-емоційної сфери читача вони творять певні образи (конкретні, абстрактні), викликають суб'єктивні асоціації й зв'язують своєрідним чином предмети, явища, ідеї, відчуття тощо.

Динаміка когезійного зв'язку в синтаксисі французької мови XX ст. протікає в руслі ключових структурних закономірностей мови, сприяє їхньому закріпленню, уточненню та вдосконаленню.

За допомогою своїх комбінаторних можливостей (структурних особливостей, граматичних, лексико-семантичних засобів) синтаксична когезія першого рівня динаміки уможливлює логічність, послідовність викладу думок, чітку композицію синтаксичних структур й завершеність тексту в цілому. Центральні зони когезії першого рівня динаміки складають експліцитні засоби зв'язку (граматичні та лексико-семантичні).

Розглянутий нами фактичний матеріал (зразки реалістичної оповіді, опису, внутрішнього монологу, діалогічного мовлення) засвідчив, що когезія першого рівня:

- становить ієрархічний тип синтаксису й проявляє свої визначальні характеристики, свою природну сутність – зв'язувати, об'єднувати синтаксичні елементи, інтегрувати частини в ціле на основі законів логіки, ієрархії, структуралізму, мовної норми;
- відображає на рівні тексту основні риси французької літератури реалістичного напряму, яка моделює картину світу на об'єктивне зображення дійсності з її направленістю на логіку, пропорційність, адекватність вираження, закони перспективи та гармонію;
- виражає загальні тенденції першої культурної парадигми через опосередкований (граматичними, лексико-семантичними, стилістичними й іншими функціями) зв'язок, що становить основу художньої тканини реалістичного тексту.

У літературі реалізму когезія перебуває на першому рівні динаміки та виступає в сильній функціональній позиції.

У французькій літературі модернізму зроблено спробу виходу синтаксису за межі стандартного, нормативного писемного мовлення, відбувається своєрідне порушення цілісності ієрархічної піраміди, яка є характерною класичному, ієрархічному (структурному) синтаксису й когезії зокрема. Художній текст модернізму представлений ієрархічним та актуалізувальним типом синтаксису, який вирізняється спонтанністю, непідготовленістю вираження думки, зазвичай формується на семантичній основі.

В актуалізувальному синтаксисі літератури модернізму когезія зазнає оновлення, уточнення, набуває новітніх характеристик і перебуває на другому рівні динаміки. В актуалізувальному типі синтаксису когезія – в ослабленій функціональній позиції. Це зумовлено тим, що когезійний зв'язок висловлень відбувається не за допомогою формальних, логічних, традиційно-граматичних засобів (які складають центральні зони когезії), а передусім – за допомогою образних,

алегоричних, асоціативних зв'язків. Виявлено, що вони становлять складну систему когезійних зв'язків; зазвичай, вони ледь помітні, маловідчутні, не вкладаються у звичні часові, просторові, причинно-наслідкові, логічні, філософські категорії; проте є дуже важливими для текстотворення та декодування змісту тексту в цілому.

Результати дослідження засвідчили, що когезія у французькій літературі модернізму:

- представлена ієрархічним (структурним) й актуалізувальним типами синтаксису;
- співвідноситься з такими культурологічними домінантами, як суб'єктивізм, алогізм, асоціативність;
- віддзеркалює основні принципи другої (біокосмічної) культурної парадигми;
- перебуває на другому рівні своєї динаміки в частково ослабленій функціональній позиції.

Основні положення третього розділу **«Динаміка розвитку когезії та особливості її реалізації у французькій літературі першої половини XX ст.»** віддзеркалено в таких публікаціях дисертанта: [283; 288; 291; 299; 302; 303; 308; 309; 310; 311; 312; 316; 320; 321; 326; 331; 322; 334; 339; 341].

РОЗДІЛ 4

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ СЕПАРАТИЗАЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Для справжнього шедевру прози XX ст. важливо не те, що розповісти, а те, як це здійснити. Поділяємо думку В. П. Руднєва, який писав, що стиль, а не сюжет стає важливою рушійною силою роману й літератури XX ст. в цілому, а оновлення модерністського стилю відбувається, насамперед, за рахунок оновлення синтаксису [СК XX века 1997, с. 239].

Власне такому новому синтаксичному явищу (різновиду синтаксичного зв'язку), що привніс новизну в синтаксичну тканину французької літературної мови початку XX ст., утілював новітні естетичні принципи письменників та став одним із зразків вираження нової філософії їхнього світогляду, присвячено четвертий розділ нашого дослідження. У цій частині розглянуто основні причини, передумови виникнення синтаксичної сепаратизації в сучасній французькій мові; з'ясовано структурні особливості та семантичну сутність сепаратизованих структур; проаналізовано їхнє інтонаційне й графічне оформлення; визначено функціональне значення; окреслено динаміку розвитку сепаратизації в площині тих лінгвокультурологічних процесів, що відбувались у французькій літературі та суспільстві впродовж першої половини XX ст.

4.1. Зумовленість зв'язку між засадами модернізму й виникненням синтаксичної сепаратизації

Зазначимо, що французький синтаксис початку XX ст. – це самодостатня, сформована, розвинута система, яка володіє широкими комбінаторними можливостями. Утім, процеси демократизації, соціальних, політичних перетворень, активні події культурного життя Франції цього періоду не могли не відобразитися на мові, а отже, і на тенденціях розвитку синтаксичних зв'язків. Мова як своєрідне

дзеркало суспільства прямо й відверто відображає стиль і зміст (суспільний, економічний, політичний, культурний тощо) епохи.

У ході дослідження простежено, що інновації у французькому синтаксисі ХХ ст. (виникнення сепаратизації в тому ж числі) тісно пов'язані з активними художніми процесами, що відбувалися в літературі, мистецтві, культурі загалом. Французька культура початку ХХ ст. переживала кризу гуманістичних ідеалів; модель культури, зорієнтована на людину-творця, особистість, яка вдосконалює цей Світ і себе в ньому, була зруйнована; ідеалом розуму, що лежав в основі гармонії людини й суспільства, знехтувано. Численні культурологічні теорії виступали проти раціоналізму, пріоритетів інтелекту, який рухав цивілізацію вперед і тим самим породжував відсторонення, відчуження самої людини та нівелювання її інтересів. Усій європейській культурі було властиве трагічне світосприйняття, усвідомлення хаосу, утрата цілісності світобудови [335, с. 77]. Осмислення вказаних процесів породило трагізм і песимізм, які супроводжували становлення нового художнього мислення.

Зміни у філософській і світоглядній парадигмах, у яких намітився відхід від раціоцентричної програми в бік ірраціоналістичної, призвели до формування принципово нового типу свідомості, світобачення, світосприйняття [313, с. 84–86]. Щодо домінанти культурних парадигм можемо констатувати, що це фаза другої (біокосмічної) культурної парадигми; стосовно основного художнього напряму – епоха модернізму з низкою численних течій (експресіонізм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, «потік свідомості», екзистенціалізм та ін.).

Суб'єктивізм, інтуїція, внутрішній діалог, пряме спілкування мовця з читачем, зануреність у сферу свідомості, відтворення не лише світу зовнішнього, але й надто внутрішнього – визначальні риси творчих пошуків французьких модерністів ХХ ст. [318, с. 156]. У літературі епохи модернізму художнім образом постав не персонаж із його неповторним внутрішнім світом (згідно з класичною моделлю світу), а мислення, думка, ідея, гіпотеза, свідомість тощо.

Протестуючи проти застарілих ідей і форм, модерністи шукали докорінно нові шляхи й формальні засоби художнього відображення дійсності, прагнули

кардинального оновлення всіх видів мистецтва. Із цього погляду модернізм став істинно художньою революцією та може пишатися такими епохальними знахідками в літературі, як внутрішній монолог, зображення людської психіки у формі «потоку свідомості», установлення віддалених асоціацій, винахід сюрреалістичної метафори, збагачення художньої творчості через відкриття прихованого змісту, показ ірреального, непізнаного, універсалізації художніх прийомів та естетичних принципів.

У фокусі лінгвокультурологічного аналізу важливо встановити, яким чином художні тенденції, принципи модернізму вплинули, відобразилися на синтаксичній формі літературних творів загалом та сприяли виникненню й розвитку сепаратизації зокрема.

Відповідно до дослідження В. Руднєва стосовно принципів прози XX ст., ми виокремили лише ті з них, які, вважаємо, зумовили оновлення французької синтаксичної структури та безпосередньо реалізувались у синтаксисі модерністського тексту [СК XX века 1997, с. 239–240].

Насамперед укажемо на бінарну опозицію – ілюзія / реальність. Для текстів європейського модернізму XX ст. характерна постійна гра між реальністю й нереальністю, дійсністю та вимислом, явним і вигаданим. Це відбувалося через семіотизацію, міфологізацію реальності, яка розчинялася в алюзіях, ремінісценціях, дзеркальному відображенні одного в іншому. Наприклад, як у творах А. Бретона, М. Пруста, А. Камю, Ж.-П. Сартра й ін. Як результат – інтимізація тексту, абсолютна суб'єктивність сприйняття простору, часу, буття. Мету своєї творчості модерністи вбачали в трансформації, у перетворенні світу. Художник-модерніст (у широкому розумінні) не відображав, а, як чарівник, сам творив світ.

В основі вказаного принципу перебуває аутистичне мислення письменника-модерніста, який виступає самобутнім, оригінальним, поліфонічним мозаїстом. У своїх психічних установах митець не прагнув відображати дійсність, в існування й актуальність якої не вірив – він моделював свою власну реальність, авторську картину світу. Зазвичай, представники такого психологічного типу – це

замкнуті, занурені в себе, у свої переживання люди, котрі мали психічно неврівноважений, хворобливий характер, однак були дуже цілісними у своїх внутрішніх переконаннях. Як приклад, можна згадати М. Пруста, який був важкохворим на астму й другу половину свого життя провів відлюдником у кімнаті з пробковими стінами; С. Далі, котрий у стані глибокої депресії після смерті дружини Гали та пожежі в замку, розбитий хворобою Паркінсона, безпомічний, останні свої дні прожив у театрі-музеї та заповідав поховати його так, щоб по могилі могли ходити люди (тіло С. Далі було замуровано в підлогу однієї з кімнат театру-музею в м. Фігерасі); П. Гогена, В. Ван-Гога, які були душевнохворими, мали нервові розлади й у моменти психічних нападів учиняли спроби самогубства (В. Ван-Гог після поранення внаслідок великої крововтрати пішов із життя).

За цих обставин формувалася нова авторська неповторна манера літературної творчості, що суттєво впливала і на синтаксичну структуру художніх творів. Цей фактор виступав важливою передумовою виникнення й поширення синтаксичної сепаратизації в літературі «потоку свідомості», сюрреалізму, екзистенціалізму тощо. У цьому випадку сепаратизація – яскравий приклад суперечності між лінійністю мови та багатоплановістю мислення. У свідомості людини могло з'являтися зразу декілька думок, що фізіологічно пояснювалось одночасним виникненням кількох осередків збудження. Однак їх реалізація в мовленні могла слідувати лише ланцюжково, одна за другою, а не одночасно. Об'ємність мислення суперечила лінійності мовлення, що вирішувалося появою нових синтаксичних зв'язків у мові на кшталт сепаратизації.

Фундаментальна новизна літератури XX ст. полягала в тому, що вона працювала не лише над формою, була не чистим формальним експериментом, а надзвичайно активно залучалася до діалогу з читачем, моделювала позицію оповідача, який зважав на позицію читача. Інакше кажучи, прагматика, а не семантика складала композицію твору. Майстром художньої прагматики був М. Пруст. Його романи мали автобіографічну основу, проте між реальним письменником Марселем Прустом і героєм його романів Марселем існувала велика

різниця, яка й створювала художню прагматичну особливість творів автора. Передбачувано, що задля актуалізації прагматичних установок висловлення винаходились і нові синтаксичні форми, і нові синтаксичні зв'язки. Сепаратизація виступала одним із таких різновидів синтаксичного зв'язку, що уможливлював формування комунікативного, прагматично спрямованого простору художнього твору.

За В. Руднєвим, важливою ознакою прози модернізму був принцип пріоритету стилю над сюжетом. Нейтральний стиль – це участь масової або реалістичної літератури. Стиль став головною рушійною силою роману, який поступово зливався із сюжетом. Переказувати сюжети таких текстів дуже складно й немає сенсу; стилістичні особливості витісняли зміст. Із принципом першості стилю тісно пов'язані такі властивості прози XX століття, як 1) некласичне, нелінійне та неодномірне розуміння часу й простору; 2) релятивістське розуміння істини, тобто видима відсутність однієї, загальної, прийнятної всіма правди [СК XX века 1997, с. 239].

Прагнучи творити новий стиль, нове світовідчуття, нову форму свідомості, модерністи відображали ментальне життя, імітували усне мовлення, відтворювали внутрішній монолог, передавали внутрішній психічний стан оповідача. Ці особливості художніх текстів модерністів також сприяли проникненню зразків усного мовлення (наприклад сепаратизованих структур) у мову літературну. Назвімо, передусім, тексти сюрреалізму та «потоку свідомості» (А. Бретон «Магнітні поля», М. Пруст «У пошуках утраченого часу»). Сепаратизовані структури як синтаксичні конструкції розмовного мовлення передавали вільний, невимушений, природний потік мислення, плин думок та уявлень, що фіксувалися в процесі їхнього безпосереднього виникнення у свідомості. Сепаратизація відображала такі риси розмовного мовлення, як спонтанність, швидкість реакції на певну ситуацію, уможливлюючи сполучення водночас логічних й емоційних, послідовних і незв'язних основ.

У контексті нашого дослідження твердження «синтаксис, а не лексика» є одним із надважливих принципів прози XX ст. Оновлення модерністської текстової

тканини відбувалося за посередництвом синтаксису, а не лексики; робота над синтаксичними структурами, а не над словом характеризувала сучасну літературу. Із цього принципу слідував принцип порушення зв'язності тексту. У модерністській прозі висловлення не завжди логічно сполучалися між собою (як за когезії), що іноді призводило до повної деструкції синтаксичного зв'язку між висловленнями. При сепаратизації, елемент синтаксичної структури, який хотіли виділити, акцентувати, зробити більш важливим, виносили за межі висловлення. Структурно це руйнувало синтаксичні зв'язки, порушувало зв'язність елементів, проте це був ефективний спосіб стилістичного увиразнення, засіб інформаційного доповнення висловлення, його змістового й емоційного збагачення.

Розгляд матеріалу засвідчує, що література французького модернізму характеризувалася виразною синтаксичною будовою. У синтаксисі реалізувалися такі змістові принципи модернізму, як створення індивідуальної картини світу, відмова від раціонального, алогізм, фрагментарність, дисгармонія, завуальованість змісту, порушення композиційної ієрархії, пропорцій, структурна розчленованість тощо.

Ще раз підкреслимо, що оновлення синтаксису відбувалося на фоні загальної демократизації суспільства та культурної лібералізації, які мали суттєве значення для розвитку мови загалом. Відзначимо інтенсивний розвиток масового адресованого мовлення, розповсюдження широких усних контактів, активне проникнення усної форми мови в художню літературу та в інші стилі писемної мови (публіцистику, наукову прозу й т. ін.). Особливу увагу хочеться звернути на вплив розмовного мовлення на літературну: факти живої розмовної мови, укорінюючись у писемну мову, значущо вплинули на її структуру, системні відношення, семантичне й стилістичне значення, просодичні характеристики тощо.

Результати дослідження свідчать, що на тлі названих тенденцій не могли не виникнути, точніше – проникнути з розмовного мовлення, такі яскраві, експресивні виражальні засоби актуалізувального синтаксису, як сепаратизовані структури.

Сепаратизовані структури оновили в цілому синтаксичну систему сучасної французької мови. Актуалізуючи висловлення в незвичний спосіб, вони здійснювали його розрив, аритмію, дисонанс, порушували синтагматичну ієрархію структури, виражали суб'єктивну модальність та асоціативність сприйняття. Сепаратизація творила авторську індивідуальну картину світу, у якому все відбувалося природно, тут і зараз, на очах читача (як і картини імпресіоністів, кубістів чи то ташистів, музичний джаз, театр Брехта, «автоматичне письмо» А. Бретона, «потік свідомості» М. Пруста, екзистенціалістські внутрішні монологи А. Камю, драматичні п'єси А. Жида, Ж.-П. Сартра та ін.).

Як бачимо, нове світосприйняття, нове світорозуміння у французькій (і європейській) культурі початку XX ст. віддзеркалилось у всіх видах та жанрах мистецтва. Антитрадиціоналізм, алогізм, суб'єктивізм як художні принципи цього часу знайшли своє безпосереднє відображення у французькій прозі, живописі, музиці, архітектурі, скульптурі, театрі, кіно тощо. Це був період усеохопного модернізму й другої культурної парадигми.

Зазначимо також, що поняття модернізму тісно пов'язане не лише з мистецтвом, але й із наукою й філософією часу. Такі ключові явища, як психоаналіз, інтуїтивізм, екзистенціалізм, об'єктивні духовні підсвідомі структури, теорія відносності (у фізиці, лінгвістиці), квантова механіка, аналітична філософія, кібернетика та ін., уважаються світоглядною основою, базисом модернізму; а отже, модерністами є і З. Фройд, і К. Г. Юнг, і А. Бергсон, К. Леві-Стросс, А. Ейнштейн, К. Гйодель, Н. Бор, З. Вернер, Ф. де Соссюр, Е. Сепір, Б. Уорф, К. Шенон та ряд інших філософів і вчених.

Проаналізувавши основні риси модернізму, зауважимо, що художня література, філософія, наука, різні види мистецтва французьких модерністів моделювали картину світу, яка була абсолютно протилежною домінантам першої культурної парадигми. Спостерігаємо повний відхід від раціоналізму, антропоцентризму, законів перспективи, історизму традиційної гуманістичної культури (антроцентричної парадигми).

У нашій роботі теза про спільність процесів, тенденцій розвитку в усіх видах культури французького суспільства початку XX ст. є дуже важливою, оскільки вона уможливлює розуміння тісного зв'язку між мовними явищами й фактами духовного життя народу. Крім того, установлення взаємозв'язку між принципами модернізму та синтаксичною сепаратизацією пояснює діалектичний розвиток, механізми динаміки цього мовного феномену.

Початок XX ст. – епоха модернізму, етап входження сепаратизованих структур у писемну мову, коли вони виступають у сильній синтаксичній позиції за відношенням до слабких, синтаксично організованих, унормованих конструкцій і використовуються в індивідуально-авторському ідіостилі – це перший рівень динаміки сепаратизації.

Другий рівень динаміки – широке використання сепаратизованих структур у мові художньої літератури, тобто коли вони стають характерною рисою, ознакою стилю не одного окремого письменника, а митців різних напрямів, течій, шкіл, і навіть тих, для кого не є характерним їх уживання, які зорієнтовані на класичні традиції. Сепаратизовані структури виявляються в мові персонажів, в авторському мовленні, у внутрішніх монологах, потоці свідомості тощо. На цьому етапі розвитку вони робляться спеціальним стилістичним прийомом виразності, важливим тестоутворювальним, текстоформувальним засобом художнього мовлення.

Виділення рівнів адаптації сепаратизованих синтаксичних конструкцій усного мовлення в системі синтаксису літературної мови виявляє динамічний аспект розвитку французького синтаксису; умотивовує зумовленість між виникненням, розвитком, функціонуванням сепаратизації й художніми тенденціями, культурною парадигмою часу.

Отже, очевидно, що визначальною передумовою, своєрідним базисом, на якому виникла сепаратизація, став модернізм. Власне на основі цього художнього напряму сепаратизація сформувалася як різновид міжфразового, внутрішньотекстового зв'язку актуалізувального синтаксису, як синтаксичний зв'язок афективного стилістичного увиразнення. Результати дослідження підтвердили цілковиту

співвіднесеність, тісний причинно-наслідковий зв'язок між сепаратизованими синтаксичними структурами й засадами літературного модернізму.

Наукова розвідка засвідчила, що на початку XX ст. в усіх видах французького мистецтва, культури, науки проходили спільні тенденції розвитку, окреслилося загальне світоглядне поле другої культурної парадигми.

4.2. Кваліфікаційні ознаки синтаксичної сепаратизації

Аналіз основних лінгвокультурологічних передумов виникнення сепаратизації в синтаксисі сучасної французької мови встановив, що одним із важливих факторів їх розповсюдження на письмі був істотний вплив розмовного мовлення на художню мову. За своїм походженням, природною сутністю сепаратизовані структури представляли синтаксис розмовного мовлення, який характеризувався вживанням сегментованих, парцельованих, усічених, еліптичних конструкцій і був, зазвичай, афективним, емотивним, експресивним.

На початку 60-х років XX ст. з'явився термін «експресивний синтаксис» [5, с. 134]. Мовні засоби експресивного зображення тлумачилися як особливий художній прийом, що властивий «новій» прозі й знаходить своє вираження на формально-синтаксичному рівні. Синтаксична експресивність пов'язувалася, передусім, із впливом поетики французьких прозаїків, зокрема Стендаля, який сам визначив стиль свого роману «Червоне й чорне» як «розкришений», лаконічний, насичений оповідним динамізмом та підтекстом. Лінгвісти 60-х описали окремі засоби експресивного (стилістичного, актуалізувального) синтаксису, указуючи, що це спеціальні синтаксичні конструкції писемної мови, які ґрунтуються на розчленованій синтаксичній основі («розкришений синтаксис», «рубаний синтаксис») і справляють певний стилістичний ефект [Там само, с. 112].

Дослідження мовленнєвого розчленування речення започаткував ще в 30–40-х роках XX ст. чеський лінгвіст В. Матезіус, який став розрізняти статичний (конструктивний) і динамічний (функціональний) аспекти речення. Швейцарський

лінгвіст Ш. Баллі описав виділення частини речення в самостійну одиницю й назвав це явище «дислокацією».

Суть синтаксичного розчленування відобразилася також у термінах «сегментація» (Ш. Баллі, О. О. Реферовська, Н. О. Шигаревська), «парцеляція» (М. Коен), «приєднувальні конструкції» (В. Г. Гак, О. О. Реферовська), «сепаратизація» (О. О. Андрієвська), «приєднувальна частина речення», «уточнення», «дислокація» та ін. В українському мовознавстві активно почали вивчати членування єдиної граматичної структури на частини з 60-х рр. XX ст. й розглядали відділені компоненти як приєднувальні конструкції (І. Г. Чередниченко, М. У. Каранська) чи різновид приєднувальних конструкцій і для їх називання пропонували терміни «приєднувально-видільні речення» (І. З. Петличний, П. С. Дудик, П. П. Коструба).

Попри значну кількість робіт щодо дослідження явища розчленованості, поділу, розриву синтаксичних структур, спроби вчених сформулювати семантичне наповнення понять із погляду їх структурно-змістових характеристик, не мають однозначного трактування. Більше того, нерідко ці терміни тлумачать по-різному або ж уважають термінологічними синонімами. Ось чому, перш ніж перейти до безпосереднього аналізу структурних особливостей сепаратизації, потрібно чітко окреслити межі досліджуваного синтаксичного виду зв'язку.

Щодо понять «сегментація», «сегмент», то вони охоплюють велике коло мовних явищ. У французькій мові теорію сегментації було розроблено Ш. Баллі. У лінгвістичній літературі можна натрапити на такі пояснення сегментації: 1) сегментація – будь-яке ізольоване функціонування відрізків мовлення (О. О. Реферовська); 2) сегментація – відокремлення членів речення (С. Шевченко); 3) сегментація – відділення компонентів від речення (Ш. Баллі, О. В. Попов, Н. О. Шигаревська, О. Б. Сиротиніна). У цих визначеннях сегментацію розглянуто як самостійне функціонування членів потенційного синтаксичного цілого. У ролі сегментованих конструкцій виступали структури, елементи яких могли входити як у межі речення, так і виходити за них. Сегменти мали змістові кореляти в базовій та відокремленій частинах. Н. О. Шигаревська підкреслювала, що будь-який сегмент є

«розшифруванням» [389, с. 64] одного з несамостійних займенників, що фігурують у предикативній групі. О. В. Попов виділяв дві частини сегментованої конструкції: сегмент, який являв собою тему й основу із займенниковим корелятом теми (рему) [214, с. 45]. Цю думку поділяла О. Б. Сиротиніна [270, с. 98]. Отже, терміни «сегментація», «сегмент» адекватні для позначення розчленованих конструкцій, що передбачали «утворення сегмента», тобто винесення в сегмент одного з членів речення й протиставлення сегмента предикативній групі (дієслівній частині за термінологією Ш. Баллі [24, с. 239]). Однак під визначення «сегментація» потрапляли різні види членування, відокремлення синтаксичних структур: від словосполучення до складного синтаксичного цілого.

Задовго до введення терміна «сепаратизація» мовні факти синтаксичного членування часто дискутувались у наукових колах і позначалися поняттям «приєднання» (приєднувальна конструкція). Так, ще в 50-х роках XX ст. російський учений О. М. Пєшковський писав про «сурядні» та «підрядні конструкції після крапки», називаючи їх «приєднувальними реченнями» [228, с. 126]. Він зауважував, що це не просто речення, які починалися зі сполучника сурядності чи підрядності, а своєрідні синтаксичні конструкції, що приєднувалися до попередньої фрази. Ці конструкції перебували в тісному лінгвістичному зв'язку з останнім висловленням і додавали йому нових, особливих семантичних відтінків.

Про приєднувальні речення, їх функції писали В. В. Виноградов [70, с. 69], Л. В. Щерба [393, с. 276], їхні наступники. На особливу увагу заслуговують дослідження С. Є. Крючкова, який зазначав, що при приєднанні другий елемент виникав у свідомості неначе додатково; приєднання зазвичай супроводжувалося певною експресією; «приєднання являло собою додаткове судження» [163, с. 397–408]. Французькі стилісти казали про такі марковані крапкою приєднувальні конструкції, що вони «відправлені навздогін» (ajoutées après coup) [406, с. 21].

Аналізуючи ключові характеристики приєднувальних конструкцій, В. В. Виноградов, Л. В. Щерба, С. Є. Крючков сформулювали головні властивості приєднання як особливого виду синтаксичного зв'язку, а саме такі, як

1) психологічна, 2) експресивно-семантична, 3) семантична. Психологічна особливість полягала в тому, що цей приєднувальний зв'язок виникав у свідомості мовця як додатковий і лише після або під час першого висловлення. Експресивно-семантична ознака пояснювала неможливість логічного об'єднання частин висловлення в одну змістову структуру; суб'єктивні мотиви, експресивні форми, створюючи розриви в ньому, змінювали й руйнували звичну логіку синтаксичного руху.

Проте названі вище ознаки приєднувальних конструкцій не могли слугувати основою для виділення в синтаксисі чітко окресленої категорії приєднувального зв'язку, тому що вони узагальнювали численні факти мовленнєвої діяльності [287, с. 510–516]. Власне цей факт пояснював причину часто паралельного, синонімічного вживання термінів «парцеляція», «сепаратизація», «приєднання» на позначення одного й того самого лінгвістичного явища в 60–70-х рр. минулого століття. Роботи, написані в цей період, не сприяли виокремленню приєднання та сепаратизації в самостійні об'єкти лінгвістичного й стилістичного дослідження.

У контексті цієї проблеми О. О. Андрієвська обґрунтувала необхідність чіткого розмежування цих синтаксичних категорій. Лінгвістка зазначала, що традиційно під сепаратизацією розуміємо вид «крайнього відокремлення», синтаксичного розчленування, що маркується крапкою. Приєднувальні конструкції також є «крайніми відокремленнями», однак мають свою специфіку. Відмінність між приєднувальними та сепаратизованими конструкціями іноді дуже розмита, нестійка, важко відчутна. У зв'язку з цим О. О. Андрієвська пропонувала розглядати як сепаратизацію випадки, коли синтагма (слово, група слів, речення, зазвичай номінальне в постпозиції) має певні логіко-граматичні зв'язки з базовою структурою і, як наслідок, може виступати в ролі члена речення або ж як складова частина базової структури, що є відокремленням, тобто «крайнім відокремленням» (сепаратизацією) [12, с. 79]. Щодо приєднувальних конструкцій, то йдеться про випадки, коли такий логіко-граматичний зв'язок між синтагмою й базовою частиною майже відсутній, а

складники піддаються лише більш або менш суб'єктивній інтерпретації на основі контексту, підтексту висловлення тощо.

Важлива особливість приєднувальних конструкцій – те, що вони додають до головного висловлення певні повідомлення, зауваження, пояснення, а не членують його. Як правило, приєднувальні відношення є сполучниковими або опосередкованими відповідними вставними словами.

Наприклад, сполучник *et* традиційно вказує на доповнення, уточнення інформації, послідовність викладу, підбиття певних підсумків. Однак у приєднувальних конструкціях він може також підсилювати семантико-логічні зв'язки попереднього висловлення, протиставляти їх тощо:

Il ne me parlait pas de Lorca mais d'une simple ferme près de Lorca. D'une ferme vivante. Et de son fermier. Et de sa fermière. Et ce couple prenait, perdu dans l'espace, à quinze cents kilomètres de nous, une importance démesurée (A. de Saint- Exupéry. Terre des hommes, p. 99) – значення уточнення, доповнення.

Je savais. Et je ne voulais pas savoir (H. Bazin. Au nom du fils, p. 79) – протиставлення.

Celui qu'on aime a tout droit contre vous, même de ne plus vous aimer. On ne peut lui en vouloir, on ne peut que s'en vouloir d'être si peu digne d'amour, puisqu'il vous abandonne. Et c'est une petite mortelle (R. Rolland. Jean-Christophe, p. 435) – підсилення змістового значення попередніх висловлень.

Основне значення сполучника *mais* полягає в протиставленні. Проте коли це протиставлення приєднується після крапки, то воно стає більш виразним, яскравим, афективним.

Avec ses yeux cuits persillés de cils ras, son gros d'oie balancé sur des pieds plats, sa voix cacardée du fond de la gorge, Mme Caroux manquait d'allure et le savait. Mais elle savait aussi que dans échelle sociale elle avait grimpé depuis sa naissance ; et Mme Rezeau, descendu (H. Bazin. Cri de la chouette, p. 45).

Сполучник *donc* здебільшого логічно зв'язує висловлення у цілісну синтаксичну структуру. У приєднувальних конструкціях цей сполучник ніби додає нову думку до висловлення й одночасно зв'язує її з раніше сказаним:

C'est triste d'oublier un ami. Tout le monde n'a pas eu un ami. Et je puis devenir comme les grandes personnes qui ne s'intéressent plus qu'aux chiffres. C'est donc pour ça encore que j'ai acheté une boîte de couleurs et des crayons (A. de Saint-Exupéry. Le petit Prince, p. 24).

Характерною ознакою приєднувальних конструкцій Ю. В. Ванніков уважав інтонаційний та синтаксичний розрив між ними й основним висловленням [56, с. 47]. Приєднувальні конструкції передають думку, що виникає після основного висловлювання. Як указує Н. С. Валгіна, приєднувальними називаються такі конструкції, у яких фрази не вміщаються зразу в одну змістову площину, але утворюють асоціативний ланцюг приєднання [58, с. 120].

Вирішальний крок у розмежуванні приєднувальних та сепаратизованих конструкцій як явищ, що належать до різних планів мови, зроблено в працях лінгвістів, які вирізняли в синтаксичній структурі речення два аспекти: конструктивний (статичний) і функціональний (динамічний). В. А. Бєлошапкова у монографії констатувала, що згідно із синтаксичною концепцією про статичну й динамічну сторони речення, сепаратизація – це явище комунікативно-функціонального плану речення (динамічний аспект), тоді як приєднання – статичний аспект речення – належить до типу логіко-граматичних відношень [32, с. 27–30].

Потрібно зазначити, що поряд із проаналізованим нами поняттями на позначення розчленованих, приєднувальних синтаксичних конструкцій, існують й інші номінації цих явищ, як-от «ізоляція» (Є. Г. Ризель, Є. І. Шендельс), «прилягання» (Н. Ф. Крилова), «приєднання» (О. В. Колесников), «додаток» (М. В. Панов, О. О. Лаптєва), «відкриті (зсунуті) конструкції» (В. В. Виноградов), «комунікативні структури з додатковою рематизацією семантико-синтаксичних конструкцій» (Л. П. Чахоян) і т. ін. Проте всі вони менш уживані. Таке розмаїття в термінології

переконливо засвідчує інтерес синтаксистів до поставленої проблеми, її актуальність та необхідність дослідження.

Досить частовживаним і близьким за значенням до терміна «сепаратизація» є поняття «парцеляції». Уперше термін «парцеляція» в сучасному значенні використано професором А. Ф. Єфремовим у праці «Мова М. Г. Чернишевського» (1951 р.). Під парцеляцією він розумів прийом, який «розламував» речення на частини, перетворюючи їх в еквіваленти самостійних речень, деформуючи структуру речення своєрідним порядком (розставлянням) розділових знаків, що порушувало загальноприйняті правила. Це найбільш узагальнювальний термін, що позначає розрив речення (особливо в російській лінгвістичній традиції).

О. О. Селіванова явище парцеляції тлумачила як синтаксичну універсалію мовлення, що передбачає побудову повідомлення за допомогою розділення речення на кілька самостійних висловлень, інтонаційно й графічно відокремлених, проте єдиних за змістом. Парцельована конструкція складається з парцелята (що містить тему висловлення) та базової частини (що представляє рему) [261, с. 449].

Проте багато дослідників під парцеляцією розуміють окреме синтаксичне явище, в основі якого – принципово відмінні механізми побудови мовлення (Л. С. Суровенкова, Є. О. Вільчицька). У романістиці досить мало праць, що спеціально розкривають теорію парцеляції. Відомі роботи таких дослідників французької мови, як О. О. Реферовська, Л. І. Ступакова. Л. С. Суровенкова, Є. О. Вільчицька та ін. Серед праць французьких лінгвістів заслуговують на увагу доробки М. Коена, А. Доза, Ж. Дюбуа.

Ж. Антуан писав, що французька мова, яка прагне простоти й невимушеності, шукає нові форми літературного викладу, у їх основі – систематичне введення елементів розмовної мови. Однією з таких «нових форм» є явище, під яким ми розуміємо парцельовану конструкцію [406, с. 21]. М. Коен увів такі поняття, як «parcelles» та «style parcellaire» [435, с. 396], які повністю відповідали суті самого явища: розчленування єдиного цілого на його складові частини.

Простежено, що результатом парцеляції було стиснення інформації за допомогою чіткого виокремлення деякої мовної структури. Парцельовані конструкції мовець використовував із метою змістового та експресивного виділення, художнього увиразнення певного фрагмента висловлення. Парцелят ніби повертав увагу реципієнта на логічно значущу деталь, при цьому граматична розірваність зв'язку виступала як синтаксичний засіб її акцентування [285, с. 379].

На думку Є. А. Іванчикової, явище парцеляції зумовлене, передусім, екстралінгвістичними факторами: прискорення сучасного ритму життя й необхідність у зв'язку з цим передавати інформацію більш виразним та швидким способом [126, с. 282]. Власне парцеляція й виступала таким мовним явищем, що характерне новітній мові й задовольняє вимоги чіткості та економії синтаксичної конструкції.

Аналіз літератури дає підставу зробити висновок про те, що парцеляція є достатньо широким синтаксичним процесом, який охоплює різні види розчленованих структур, а терміни «парцеляція», «приєднувальні конструкції», «сепаратизація» й т. ін. до цих пір не знайшли свого остаточного визначення.

Стосовно терміна «сепаратизація», то сама семантична структура слова акцентує момент відокремлення, відділення, розділення, розчленування. Ось чому під сепаратизацією в сучасних лінгвістичних дослідженнях найчастіше розуміється самостійне функціонування речення поза межами складного висловлення (О. О. Андрієвська, Н. М. Нестерова, Ж. Є. Петрашевська). Як указувала О. О. Андрієвська, сепаратизація – це явище «крайнього відокремлення», при якому відокремлений член речення (слово або словосполучення) інтонаційно й графічно виділяється не комою, як це відбувається при звичайному відокремленні, а крапкою та, виходячи таким чином за нормативну межу речення, утворює самостійну синтагму [13, с. 77]. Отже, сепаратизацію розглядають як синтаксичну ізоляцію граматично залежних структур.

Передусім, потрібно вказати, що в лінгвістичній літературі існує дві позиції щодо кваліфікації сепаратизованих речень. Одні мовознавці (О. О. Андрієвська)

розглядають сепаратизовані конструкції як самостійні речення. В основі їхньої теорії лежить учення про речення як синтаксичну одиницю, що характеризується взаємодією структурної й комунікативної функцій. Інакше кажучи, будь-яке речення є самостійною комунікативною одиницею, яка має своє інтонаційне (графічне) оформлення, що вказує на комунікативну завершеність висловлення; це цілісна синтаксична структура.

Згідно з іншою думкою, сепаратизовані речення визначають як несамостійні уривки речень, їх фрагменти, хоча й відокремлені графічно (Н. М. Васильєва, В. В. Кузнєцов, О. О. Реферовська). Аргументом виступає те, що синтагма (слово, група слів, речення) виступає як складова частина цілої сепаратизованої структури, оскільки вона позиційно прилягає до базової основи. Незважаючи на те, що синтагма є інтонаційно оформленою, формально маркованою, однак вона не виконує заданої комунікативної функції поза сепаратизованою структурою, у відриві від базового речення, тобто не є семантично самостійною [163, с. 89].

У будь-якому разі, сепаратизація виглядає як розчленування речення на частини, квантування мовного потоку. Попри це, в основі такого членування лежить усе-таки приєднання елементів мовлення, що передають безпосередній потік, розвиток думки, асоціації в момент її виникнення у свідомості мовця. А тому, під ***сепаратизацією*** ми розглядаємо особливий засіб синтаксичного зв'язку, при якому висловлення ділиться на самостійні відрізки (комунікативні одиниці), що графічно й інтонаційно виділені як окремі речення, але є тісно зв'язаними семантично та, як наслідок, утворюють нову синтаксичну конструкцію. Сепаратизація – ефективний засіб актуалізації синтаксису писемної мови; вона вирізняється структурним аграматизмом, стилістичною значущістю та підвищеною динамічністю в передаванні інформації. Сепаратизація співвідноситься із принципом економії зусиль, який зорієнтований на стисліть, лаконізм, структурну спрощеність. Розвиток сепаратизації пов'язаний із урізноманітненням засобів синтаксичного зв'язку, структурних форм та виражальних можливостей синтаксису в цілому.

Сепаратизація являє собою своєрідний приклад діалектичної взаємодії «структури» й «системи», оскільки виявляється в одночасному протіканні мисленнєвого акту та його вербальної фіксації. Структурно самостійні, інтонаційно й графічно відокремленні елементи отримують своє значення лише за умови їх уключення в систему, якою вони зумовлені [336, с. 153]. Отже, сепаратизація є виявом асиметрії, незалежності формального та змістового планів організації мовлення.

Підсумовуючи, укажемо, що об'єднує названі вище мовні феномени сучасного синтаксису, та те, що їх увиразнює й робить окремими об'єктами дослідження.

1. І сегментація, і приєднувальні конструкції, і парцеляція, і сепаратизація характерні для сучасного синтаксису французької мови. Джерелом їхнього виникнення стала жива розмовна мова, факти якої проникали в літературну мову, впливали на її структуру, урізноманітнювали її форми, збагачували її виражальні можливості в цілому.

2. Усі ці синтаксичні явища належать до форм «крайнього відокремлення», за якого відокремлений член речення (слово, словосполучення, речення) графічно маркується крапкою й, виходячи таким чином за нормативну межу речення, утворює нову синтагму або нову надфразну єдність, синтаксичну структуру.

3. Що ж до формальної структури, то всі вони є бінарними (двочленними). Для сегментованих структур властиві основна частина (основа) висловлення та відокремлений сегмент. Для сепаратизованих висловлень характерна наявність базисної частини й синтагми (відокремленої частини); для приєднувальних речень – основного висловлення та приєднувальної конструкції. Зазвичай, основа / базисна частина / основне висловлення представляють тему, а сегмент / парцелят / синтагма / приєднувальна конструкція – рему висловлення.

4. Спільною характеристикою для всіх розчленованих структур можна вважати лінійність їх розміщення, постпозиційну структурно-інтонаційну відокремленість, логіко-семантичну послідовність.

5. І сегментація, і приєднувальні конструкції, і парцеляція, а надто сепаратизація мають афективний характер: від логічно-нейтрального до яскраво-емоційного вираження. За допомогою цих розділених синтаксичних конструкцій мовець виокремлює потрібну йому інформацію, додає семантичні акценти, розвиває або ж уточнює деталі висловлення. Означені синтаксичні структури вирізняються лаконічністю, стислістю, безпосередністю, експресивною значущістю, підвищеною динамікою в переданні інформації. Вони формують особливий, актуалізувальний (стилістичний, комунікативний) синтаксис, що протиставлений певним чином класичному (ієрархічному, структурному, унормованому).

6. Аналіз етимології термінів («сегментація», «парцеляція» «сепаратизація», «приєднання») дає підставу встановити окремі (структурні, функціональні) відмінності цих синтаксичних явищ ще на рівні їх термінування. Поняття «сегментація» передбачає членування речення на сегменти. «Парцеляція» – поділ речення на парцелят та базову частину. Семантична структура слова «сепаратизація» вказує на момент відокремлення, відділення, розділення, розчленування. Семантичне наповнення терміна «приєднання» (приєднувальна структура) засвідчує процес додавання, доповнення тощо. Отже, спостерігаємо тісний зв'язок між походженням термінів і явищами, які вони визначають.

7. Дослідження засвідчують, що сегментація, приєднання, парцеляція – це явища статичного аспекту речення. Це граматичні категорії, які володіють власним семантичним значенням (значенням додаткового повідомлення, акцентування, виділення інформації й т. ін.) і власною граматичною формою (спеціальні сполучники, сполучникові слова, кореляти та інші формальні засоби). Сепаратизація – явище динамічного аспекту речення (радше – висловлення); релятивізує комунікативну ситуацію, контекст висловлення, учасників комунікації; представляє комунікативний, актуалізувальний синтаксис [283, с. 205–206].

На завершення аналізу дефініції «сепаратизація» та суміжних із нею понять відзначимо, що термін походить від фр. *séparer*, що означає *розділяти, відділяти, відокремлювати* й, на нашу думку, якнайкраще відображає сутність основного

художнього принципу початку ХХ ст. – модернізму. Роз'єднання частин у цілому, виокремлення елементів, порушення загальної архітектоніки твору, розділення його логічно зв'язаної структури стало типовим явищем для різних видів мистецтва епохи [286, с. 310–312].

Сепаратизацію, з лінгвокультурологічного погляду, уможливлює її визначення як художньої універсалії, лінгвокультуреми, яка позначає розрив, роз'єднання будь-яких структур, композицій (мовних, живописних, звукових, скульптурних, сценічних тощо), щоб передати антитрадиціоналізм, суб'єктивізм, асиметрію, афективність художнього твору. Сепаратизація стає лінгвокультуремою художньої картини світу французького модернізму початку ХХ ст., своєрідним символом культури, який активно вплинув на розвиток творчої думки, менталітету, світоглядний та естетичний погляд, мовно-культурну картину сучасників.

На нашу думку, вивчення сепаратизації як синтаксичного явища, що не ввійшло на цьому етапі розвитку мовознавства в норму літературної мови, але є лінгвокультуремою, що маркує загальні тенденції в мові, мистецтві, науці тощо, може збагатити, розширити наше уявлення як щодо динаміки розвитку синтаксичної системи, так і діалектики загальнокультурних процесів ХХ ст.

4.3. Структурно-семантичні характеристики сепаратизованих структур

Специфіка структури сепаратизованих конструкцій полягає в тому, що визначальною рисою сепаратизованої структури є наявність базисної (основної) частини та синтагми (відокремленої частини) [24, с. 379]. Зазвичай, базисна частина (семантичне ядро) – тема висловлення, а синтагма – його рема.

Синтагма може міститись усередині або ж наприкінці синтаксичної структури. Попри свою позицію, відокремлений член висловлення завжди перебуває в сильній функціональній позиції. Синтагма, структурно вписуючись у тематичну частину висловлення, визначає його змістову значущість. При цьому граматична переривчастість, розчленованість структури, тобто сепаратизація, виступає як особливий різновид синтаксичного зв'язку.

Аналіз фактичного матеріалу засвідчив, що за позицією синтагми щодо базисної (основної) частини сепаратизованої структури можна виокремити такі види сепаратизації:

- сепаратизація фінальна (*séparatisation finale*);
- сепаратизація серединна (*séparatisation médiane*).

Сепаратизація фінальна передбачає постпозицію відокремленої синтагми відносно базисної частини висловлення. Проведений розбір прикладів дає підставу розглядати її як сепаратизацію контактну, оскільки відділена синтагма слідує відразу за основною частиною. Сепаратизація фінальна, контактна є більш уживаною, характерною для французької літератури XX ст. Власне вона представляє центральні зони функціонування сепаратизованих структур сучасного синтаксису французької мови, наприклад:

J'ai trouvé en ce voyageur belge un frère. Un demi (P. Daninos. Le veuf joyeux, p. 169).

Une bête ? Une grande carapace, à demi enfoncée dans la boue ? Douze paires de pattes labourent lentement la vase. La bête se soulève un peu, de temps en temps. Au fond de l'eau. J'approchai, guettant un remous, une faible ondulation. Le bouchon restait immobile, parmi les grains noirs (J.-P. Sartre. La Nausée, p.114).

Відокремленні синтагми *Un demi* – у першому випадку та *Au fond de l'eau* – у другому йдуть поспіль за базисною частиною висловлення, а отже, є фінальними, контактними.

Сепаратизація серединна – менш уживана; вона стосується периферійних зон функціонування сепаратизованих структур, проте також є ефективним засобом виділення, акцентування інформації. Її можна охарактеризувати як сепаратизацію дистантну, яка уможливлює розміщення відокремленої синтагми не безпосередньо після базисної частини, а на певній відстані відносно основної структури [314, с. 115–116]. Наприклад:

Aubin, enfin, c'est un Brasse-Bouillon de douze ans, n'ayant à se défendre de personne. Facétieux. Un peu clown. Un peu châtaigne aussi, dès qu'on le néglige... (H. Bazin. Cri de la chouette, p. 29).

Як бачимо, перша виокремлена синтагма *Facétieux* розміщується відразу після основної частини висловлення; стосовно неї є фінальною, контактною; можемо стверджувати про послідовний зв'язок між базисом і синтагмою. Друга відокремлена синтагма *Un peu clown* відносно основної частини висловлення є дистантною, представляє серединний тип сепаратизації й паралельно кріпиться до базису.

Зазначимо, що, незважаючи на своє розміщення (фінальне – контактне, серединне – дистантне) у синтаксичній структурі, відокремлений член висловлення (синтагма) перебуває в сильній функціональній позиції, має характерне семантико-стилістичне значення.

У ході аналізу визначено, що кількісні параметри синтагми також закладають структурні характеристики сепаратизованих конструкцій. Установлено, що в складі однієї відокремленої частини можуть бути одно-, дво- та багатокомпонентні структури. З огляду на це, пропонуємо класифікувати їх за рівнем поширеності на:

• поширені синтагми (більше одного відокремленого компонента):

Il me reste une question à poser. La plus grave de toutes... (H. Troyat. Le marchand de masques, p. 182) – багатокомпонентна синтагма;

• непоширені (однокомпонентні) синтагми:

Séance tenante, il téléphone chez Mme Valérie Carisay. La sonnerie se perd dans le vide. Il recommence dix fois au cours de la journée. En vain (H. Troyat. Le marchand de masques, p. 201) – однокомпонентна синтагма.

Дослідження засвідчило, що за синтаксичною функцією в якості синтагми можуть виступати означення, додаток, обставина, однорідні члени речення, прикладка та інші члени речення. Наведімо кілька прикладів:

• обставини (місця, часу, мети, причини, способу дії й т. ін.):

[...] *Les sales intrigues de l'Épuration ont brisé net ma carrière. Mais n'en parlons plus... C'est parce que j'étais écœuré que j'ai renoncé à écrire. Comme le pauvre Rimbeau. Mais pour d'autres raisons*... (H. Troyat. Le marchand de masques, p. 163) – обставина причини;

Malheureusement, je contrôlais mal mon cerveau, il travaillait comme une turbine. Mais je pouvais lui choisir encore ses images. Je l'emballais sur un film, sur un livre. Et le film ou le livre défilait en moi à toute allure. Puis ça me ramenait à ma situation présente. Immanquablement (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 127) – обставина способу дії;

Il le fera, il le fait d'enthousiasme. Aujourd'hui (H. Bazin. Au nom du fils, p. 330) – обставина часу;

• додаток (прямий і непрямий):

Avec Marie je retrouvais à la fois ma jeunesse et mon âge, une amitié et ce que je préfère appeler, par simplicité, un attachement. Un attachement libre. Nullement cerné par des obligations, des passions, des arguments extérieurs (H. Bazin. Au nom du fils, p. 80) – прямий додаток;

Il ne s'intéresse ni à la littérature, ni à l'art, ni à la politique, ni au sport, ni aux femmes. Seulement à la bouffe et à l'avancement (H. Troyat. Le marchand de masques, p. 17) – непрямий додаток;

• означення:

Les propos de son frère l'ont exaspéré sur le moment, mais ils font leur chemin dans sa tête. Un chemin sinueux et sournois (H. Troyat. Le marchand de masques, p. 28).

Elle donne à manger à un poney au Jardin d'acclimatation, elle tient une raquette à la main et fait mine de lancer une balle, elle se dresse en maillot de bain sur une plage ensoleillée. Toujours souriante, toujours provocante (H. Troyat. Le marchand de masques, p. 180);

• однорідні члени речення:

Physiquement j'étais petit, gauche, quelconque. Studieux, certes, et même bardé de peaux d'âne, mais sans aucun brillant (H. Bazin. Au nom du fils, p. 26) – однорідні означення.

Dès six heures je serais de retour, attendant Bruno pour sept et demie. Mais à huit, il ne sera pas là. À neuf non plus (H. Bazin. Au nom du fils, p. 332) – однорідні обставини часу.

Quand on vivait près d'elle, on était prisonnier des choses, esclave rampant chargé d'elles, lourd et triste, continuellement guetté, traqué par elles. Les choses. Les objets. Les coups de sonnette. Les choses qu'il ne fallait pas négliger. Les gens qu'il ne fallait pas faire attendre (N. Sarraute. Tropismes, p. 25) – однорідні підмети;

- прикладка:

Elle est bouffie et pâle. Un navet (H. Troyat. Le marchand de masques, p. 23).

De tout temps, Georges a couru le jupon avec succès. Un mâle. Un collectionneur (H. Troyat. Le marchand de masques, p. 23).

Отже, незалежно від структурної позиції, поширеності / непоширеності, сепаратизовані структури можуть бути в ролі різних членів висловлення.

Виходячи з основних структурних особливостей сепаратизованих структур (відірвані від основного висловлення, стоять після крапки, марковані графічно й інтонаційно, спрямовані на актуалізацію змісту базисної частини), означимо їхнє семантичне значення в цілісній синтаксичній структурі (надфразні єдності) .

Як засвідчує аналіз матеріалу, семантичний спектр дії сепаратизації – досить широкий. Передусім, це семантичне значення наголошування, виділення, виокремлення певної інформації з метою її актуалізації. Сепаратизація сприяє акцентуванню уваги на окремому компоненті висловлення, яким виступає або окремий член речення, або частина висловлення. Наприклад:

Le boulevard Noir est inhumain. Comme un minéral. Comme un triangle. C'est une chance qu'il y ait un boulevard comme ça à Bouville...

Voilà des gens. Deux ombres. Qu'avaient-ils besoin de venir ici ? (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 43).

Ужиті сепаратизовані структури (*Comme un minéral. Comme un triangle. Voilà des gens. Deux ombres*) зосереджують увагу читача на емоційних, чуттєвих враженнях героя, який прогулюється одним із безлюдних порожніх бульварів міста

та зненацька зустрічає двох перехожих. Сепаратизація імітує експресивно забарвлене внутрішнє мовлення й відображає емоційну оцінку особистості.

Сепаратизація як текстоутворювальний засіб художнього мовлення позначає одне з надважливих семантичних значень синтаксично розчленованих структур – вираження невимушеності, природності, спонтанності, експресивності комунікації. Неможливість під час живого спілкування цілком і повністю продумати висловлення наперед, вибудувати його логічну, ієрархічну структуру викликає потребу в уточненні, змістовому розширенні, виділенні (інтонаційному, графічному) окремих одиниць допоміжною інформацією. Наприклад:

Dommage que Mme Carisay soit si vieille ! La quarantaine au moins (H. Troyat. Le marchand de masques, p. 58).

[...] *À proximité de mes repères j'eusse préféré un ciel pur. L'aile s'éclaire sous le halo. La lumière s'installe, et se fixe, et rayonne, et forme là-bas un bouquet rose* [...]. *Je redescends à mille mètres. Le bouquet de fleurs est toujours présent, immobile et de plus en plus éclatant. Bon. Ça va. Tant pis. Je pense à autre chose. On verra bien quand on en sortira* (A. de Saint-Exupéry. Terre des hommes, p. 196).

Як будь-яке наближення до розмовного мовлення, ці синтаксичні структури значно пожвавлюють літературний виклад, роблять його більш яскравим і значущо забарвленим, живомовним.

Сепаратизовані структури увиразнюють внутрішні монологи, тексти-роздуми, автодіалоги для того, щоб передати емоційний, психічний стан мовця. Сепаратизація з афективною семантикою додає до об'єктивної інформації, закладеної в структурі висловлення, авторську оцінку. Розгляньмо зразки внутрішніх монологів, у яких виокремлені синтагми мають вагоме семантичне значення. Приклад 1:

Bon Dieu ! c'est moi qui vais mener cette existence de champignon ? Qu'est-ce que je ferai de mes journées ? Je me promenerai. J'irai m'asseoir aux Tuileries sur une chaise de fer – ou plutôt sur un banc, par économie. J'irai lire dans les bibliothèques. Et puis ? Une fois par semaine le cinéma. Et puis ? Est-ce que je m'offrirai un Voltigeur, le dimanche ?

Est-ce que j'irai jouer au croquet avec les retraités du Luxembourg ? À trente ans ! J'ai pitié de moi (J.-P. Sartre. Nausée, p. 242).

Приклад 2:

Dans les recoins les plus secrets, dans les trésors les mieux dissimulés, elle fouillait de ses doigts avides. Toute « l'intellectualité ». Il la lui fallait. Pour elle. Pour elle, car elle savait maintenant le véritable prix des choses. Il lui fallait l'intellectualité (N. Sarraute. Tropismes, p. 41).

Уривок 1 – роздуми героя про найближче майбутнє. Він стурбований своєю нереалізованістю, у результаті чого його охоплює потік негативних емоцій, переживань. Риторичні запитання (*C'est moi qui vais mener cette existence de champignon ? Qu'est-ce que je ferai de mes journées ? Est-ce que je m'offrirai un Voltigeur, le dimanche ? Est-ce que j'irai jouer au croquet avec les retraités du Luxembourg ?*), сепаратизовані синтагми (*Une fois par semaine le cinéma. A trente ans !*) та інші синтаксично-стилістичні засоби разом творять семантичну тканину художнього твору.

Наведений фрагмент 2 – це відображення найтонших порухів дитячої душі, маленького мікросвіту дитини. Дитячі переживання є настільки швидкоплинними, емоційними, що їх неможливо точно передати, описати словами. Вони нагадують незв'язне розмовне мовлення, якому властиві фрагментарність, спонтанність, стисліст. Сепаратизовані синтаксичні конструкції (*Toute « l'intellectualité ». Il la lui fallait. Pour elle*) підсилюють афективний стан героїні та уможливлюють більш глибоке розуміння самого висловлення.

Проаналізовані семантичні види сепаратизованих структур далеко не вичерпують усіх їхніх змістових значень, а лише вказують на широкий потенціал використання сепаратизації в синтаксисі сучасної французької мови. Як засвідчило дослідження, сепаратизація оновлює виражальні можливості синтаксису, виступає вагомими чинником організації семантичного простору художнього тексту в цілому.

Підсумовуючи, ще раз закцентуємо на тому, що сепаратизація – це специфічний різновид міжфразового зв'язку, що відбувається на смисловій основі в результаті

членування висловлення; засвідчує комунікативний (актуалізувальний) синтаксис; вказує на динамічний характер синтаксичної структури. Синтагма – це структурно самостійна частина висловлення. Однак розглядом фактичного матеріалу встановлено, що синтаксично відокремлена синтагма є функціонально залежною від базисної частини, яка зумовлює її семантичну значущість.

Визначивши основні структурні типи організації сепаратизації, її виразне семантичне значення, можемо стверджувати, що між частинами сепаратизованої конструкції наявні тісні комунікативно-актуалізувальні зв'язки. У результаті членування синтаксичної структури отримуємо новий афективний, експресивний варіант стилістично нейтрального висловлення. Дослідження засвідчило структурну гнучкість і багаті стилістичні можливості сепаратизації в сучасній французькій мові.

4.4. Просодичні особливості та графічний аспект використання сепаратизованих структур

Сепаратизовані структури характеризуються низкою просодичних і графічних відзнак у структурі синтаксису сучасної французької мови. На нашу думку, синтаксична сепаратизація виступає актуальним, украй необхідним предметом вивчення не лише для синтаксистів, але й для дослідників фонетики розмовного мовлення французької мови, фоностилістики, графіки, графостилістики, графеміки та інших дотичних наук.

Простежено, що сепаратизація відзначається виразними просодичними характеристиками. Як відомо, просодика слугує важливим засобом перетворення речення у висловлення. У процесі комунікації просодичні засоби виконують комунікативну (визначають типи речень), мовну (членують мовленнєвий потік на сегменти), змістову (ділять висловлення на значущі відрізки залежно від комунікативної ситуації), модальну (виражають суб'єктивне ставлення мовця до змісту висловлення) та інші функції.

Просодика становить систему фонетичних прийомів, які реалізовуються в мовленні на різних мовних рівнях. Фонетисти (Е. М. Андрієвська, М. Я. Дем'яненко,

А. Н. Рапанович, Л. В. Щерба) виокремлюють такі складники просодики: а) мелодика; б) пауза; в) ритм; г) тембр голосу; ґ) темп мовлення й ін.

Просодика в художньому тексті може бути настільки ж багатогранною, наскільки різнобічним та індивідуальним є талант письменника, його стиль, манера виражати думки й почуття. На нашу думку, просодика в синтаксисі – це своєрідне звукове, голосове оформлення зовнішньої структури висловлення; за допомогою просодичних засобів текст наповнюється особливим, специфічним «звучанням». Охарактеризуємо найважливіші просодичні властивості сепаратизованих структур у французькій модерністській літературі.

Передусім, укажемо, що використання сепаратизації слугує для характерної ритмізації прози, створення «ефекту присутності» читача. Виділена синтагма, будучи комунікативно самостійною в складі цілісного висловлення, ніби «випадає» з його загальної структури та просодичної схеми. Розберемо наступний приклад:

Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements... Après ça, le défilé recommence, on se remet à faire l'addition des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin. 1924, 1925, 1926. Ça, c'est vivre (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 61).

Просодичні засоби в невербалізованих сепаратизованих синтагмах, коли відокремленими є другорядні члени висловлення за відсутності дієслова, справляють враження безпосередності відчуттів у читача. Потрібно зазначити, що такий ряд другорядних членів висловлення особливим чином актуалізує синтаксичну структуру й створює синкопний, рваний ритм, пришвидшений темп оповіді, у результаті чого виникають типова бездієслівна динаміка та енергія. Сепаратизовані конструкції загалом порушують структурну зв'язність тексту, створюють його розривність, аритмію й дисонанс.

Протилежну роль відіграють просодичні засоби в екзистенціалістських творах. Завдяки майстерності письменників, читач ніби входить у потік свідомості головного героя, створюється ситуація своєрідного співекзистенціювання, практики інтуїтивного пізнання, осмислення філософії:

J'existe. C'est doux, si doux, si lent. Et léger : on dirait que ça tient en l'air tout seul. Ça remue. Ce sont des effleurements partout qui fondent et s'évanouissent. Tout doux, tout doux. Il y a de l'eau mousseuse dans ma bouche. Je l'avale, elle glisse dans ma gorge, elle me caresse – et la voilà qui renaît dans ma bouche, j'ai dans la bouche à perpétuité une petite mare d'eau blanchâtre – discrète – qui frôle ma langue. Et cette mare, c'est encore moi. Et la langue. Et la gorge, c'est moi (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 141).

Як бачимо, монотонність екзистенціювання передається за допомогою довгих пауз, рівності, протяжності ритму оповіді, лагідного, стриманого тембру; виникає ефект «уповільненого кадру» [295, с. 38–41]. Особливу увагу привертає мелодика сепаратизованих (відокремлених) синтаксичних конструкцій. Синтаксичний паралелізм, який інтенсифікує текстовий фрагмент, збільшуючи смислове та емоційне навантаження сепаратизованих синтагм, підвищення голосу на анафорі (*Et léger… Et cette mare… Et la langue… Et la gorge…*) сприяють характерній ритмізації всієї надфразної єдності, утворюють своєрідний інтонаційний малюнок.

Проведений аналіз засвідчив, що просодичні засоби сепаратизації не піддаються типізації з погляду їх використання, адже вони не прив'язані до синтаксичних структур і завжди зберігають свою нестандартність і винятковість. Реалізація просодичних засобів диктується внутрішнім принципом, який зумовлений суб'єктивними намірами мовця та індивідуальними можливостями реципієнта декодувати повідомлення. Просодика сепаратизованих структур повсякчас закладає новий, оригінальний, непередбачуваний фонетичний малюнок тексту, чим інтенсифікує його, робить ще більш експресивним й емоційно насиченим.

Отже, можна стверджувати, що сепаратизовані структури з їх відкритістю, демократизмом і комунікативністю не лише розширюють виражальні синтаксичні, семантичні можливості мови, але й збагачують її традиційну фоностилістику. Дослідження динаміки розвитку сепаратизованих структур у наступних підрозділах передбачає більш ґрунтовний розбір просодичних особливостей сепаратизації.

Перейдемо до огляду графічних ознак сепаратизації. Доречно вказати, що графічна система сучасної французької мови являє собою достатньо стійку, чітко організовану й водночас гнучку систему, яка здатна адекватно відображати всі нюанси зародження, руху та продукування людської думки. Під «графічною системою» розуміємо, передусім, функціонування пунктуаційних знаків й інших графічних одиниць, що надають мовцю значні можливості в організації писемного мовлення. На сучасному етапі розвитку письма пунктуація французької мови перетворилася на потужний змістовий та стилістичний засіб вираження; вона досягла такого рівня еволюції, що стала продуктивним виразником найтонших відтінків змісту, інтонації, ритму й авторського стилю. Власне в цьому полягає сутність пунктуації як живої системи, яка постійно розвивається та вдосконалюється.

Основне призначення пунктуації – членування тексту. Однак для встановлення суті цього членування важливо зрозуміти, які принципи покладено в його основу. Традиційно виокремлюються структурний, змістовий та інтонаційний принципи членування тексту [302, с. 73–75]. Із плином часу відношення цих принципів, їхня ієрархія змінювались. У сучасній французькій пунктуації знаходять своє відображання всі три принципи одночасно, але визначальним усе-таки виступає структурний (синтаксичний), оскільки більшість правил розстановки пунктуаційних знаків у текстах сформульована на основі синтаксичної будови речення (структура → зміст).

Проте важливо знати, що будь-яка структура наповнюється змістом, тому що вона існує заради передачі того чи іншого змісту, ось чому пунктуація зовсім не байдужа до змісту, а навпаки – залежить від нього. Як результат, спостерігаємо тісний зв’язок між структурним і змістовим принципами французької пунктуації. Збіг змістових та структурних показників дає стабільні знаки, розбіжності між ними породжують варіанти в оформленні. У такому разі зміст організовує необхідну йому структуру (зміст → структура) й диктує відповідну інтонаційну форму. У форматі нашого дослідження це твердження набирає особливої ваги.

Якщо простежити еволюцію французької пунктуаційної системи, то варто визнати, що сучасний етап її розвитку є достатньо потужним для організації писемного мовлення. Сучасна французька пунктуація – злагоджена, чітка система, яка надає безмежні творчі перспективи мовцю й перетворюється на вагомий стилістичний засіб вираження різноманітних семантичних відтінків думки, їхньої значущості та виразності.

Установлено, що інновації в пунктуації відбувалися не за допомогою докорінних змін у використанні знаків, а розширенням або звуженням їхніх функцій. Порівнюючи застосування пунктуаційних знаків у різні історичні епохи, їх відповідність установленим правилам, виявляємо певні тенденції в їх використанні. Можна стверджувати, що вони зумовлені тими активними процесами, що відбувались у синтаксисі французької мови й відображали нові потреби в оформленні писемного тексту.

У фокусі нашого розгляду – сепаратизовані структури, що графічно марковані пунктуаційними крапками. Узвичаєна функція крапки – членувати текст на окремі речення, позначати кінець розповідного речення (структура визначає зміст). Ця роль крапки є загальноприйнятою, однак не єдиною. Сьогодні крапка може графічно, структурно, інтонаційно розривати граматичну структуру, створюючи тим самим нові семантико-синтаксичні явища на кшталт сепаратизації (зміст зумовлює структуру).

Як ми зазначали, при сепаратизації відокремлені крапкою частини висловлення (синтагми) позиційно, структурно є самостійними, проте вони зберігають тісні семантичні та функціональні зв'язки з базисною частиною. Із погляду класичного синтаксису, такі синтаксичні будови не вкладаються у звичні, стандартні схеми й моделі. Марковані крапками синтаксичні структури набувають спеціальних сутностей і специфічних значень. Наприклад:

Un humour... Un humour féroce. Macabre. Macabre et candide. Une sorte d'innocence. Clair. Sombre. Perçant. Confiant. Souriant. Humain. Impitoyable. Sec.

Moite. *Glacé.* *Brûlant*. *Il me transporte dans un monde irréel* (N. Sarraute. Les Fruits d'Or, p. 127).

Таке оформлення однорідних означень психологічно створює ілюзію безкінечності переліку, тобто знімає певним чином замкненість, закритість ряду однорідних членів, яка відчувається при звичайному оформленні переліку за допомогою двокрапки та ком. Низка означень, що є стилістичними епітетами й утворюють висхідну градацію, організовують у специфічний спосіб і графічний, і структурний, і семантичний, і просодичний простір усього текстового фрагмента. У наведеному прикладі важливі не власне перерахунок, не явища та якості, що називаються, а те враження від них, той емоційний стан, що вони породжують. Сепаратизована конструкція є структурно перерваним, розчленованим висловленням, яке вирізняється своєрідним семантичним значенням, графічним оформленням, прискореним ритмом, динамічністю, зростаючим тоном тощо.

Отже, констатуємо, що, зберігаючи своє основне призначення – указувати на кінець думки, зниження інтонації в кінці висловлення, – крапка в синтаксисі сучасної французької мови набуває додаткових функцій, поглиблює своє значення: стає стилістичним, змістовим засобом увиразнення, набуває текстоутворювального, текстоформувального значення. Крапка в структурі сепаратизованого висловлення передає найтонші відтінки значення, відчуттів, що не можуть бути виражені лише вербально, експліцитно [290, с. 303–305].

Усе висловлене вище дає підстави розглядати крапку не просто як пунктуаційний знак, а як знак ідеографічний, ідеографему. Оскільки знак – це елементарна одиниця, що являє собою єдність форми й змісту, то пунктуаційний знак – яскраве підтвердження цього. Крапка не просто членує текст, але несе змістове, емоційне, інтонаційне навантаження. Ідеографічний характер крапки полягає в тому, що вона виступає носієм важливих імпліцитних значень. Як наслідок, пунктуаційна система французької мови збагачується, наповнюється новими зображальними можливостями, урізноманітнює свої стилістичні якості.

Аналіз нових синтаксичних можливостей крапки засвідчив, що, маркуючи сепаратизовані конструкції, простежуємо семантичне розширення висловлення та його мовну (структурну) компресію водночас, а отже, реалізується принцип мовленнєвої економії, який характерний для сучасного французького синтаксису, графіки й мови загалом.

Пунктуаційна крапка в структурі сепаратизованого висловлення в незвичній для себе функції стає значущим текстоутворювальним знаком, що актуалізує усю синтаксичну структуру. Отже, щодо діалектичного розвитку відбувається розширення, оновлення її функціональних потужностей. Новизна її вживання надає літераторам нові можливості для втілення своїх творчих намірів. На нашу думку, це підтверджує тезу про постійний рух у графічній системі французької мови, про поступове якісне оновлення та динамічний розвиток письма в цілому. Графічно, структурно розділяючи, членуючи висловлення, процес сепаратизації тим самим зв'язує його, об'єднує всі його елементи, робить його цілісним, повноцінним у семантичному (комунікативному) плані.

На підтвердження висловленого розглянемо самобутні, оригінальні зразки поєднання яскравих просодичних і графічних особливостей сепаратизації на матеріалі творчих доробків французького поета-модерніста початку XX ст. Г. Аполлінера. У пошуках істини, способів вираження нової реальності, нового духу епохи, намагаючись передати «оголену думку», Г. Аполлінер вигадував нові форми їх відображення. Поет широко вводив у поезію живе слово, виразний ритм й інтонацію, використовував незвичним, нетрадиційним способом графіку. Його вірші відзначалися повною свободою вираження, емоційною насиченістю, близькістю до спонтанного мовлення. Прикладом цього слугують і його каліграми (вірші-малюнки), і його згодом повна відмова від пунктуації як засобу «насильного регулювання ритму вірша».

Новатор Г. Аполлінер розробляв нову поетику, яка б синтезувала словесні й графічні образи, змушувала звучати текст. Одним із таких кшталтів можна вважати й використання сепаратизованих структур, які в поезії Г. Аполлінера є численними

та досить своєрідними. Маємо на увазі те, що традиційно сепаратизовані конструкції – це висловлення, у яких самостійні, синтаксично відокремлені частини (базисна частина, синтагма) марковані крапками; в Г. Аполлінера – вони графічно не відзначені. Однак відсутність знака (формального вираження) не означає відсутності його змісту. Таким графічним, синтаксичним прийомом (не використання пунктуаційних знаків) поет намагався з'єднати воєдино рух ритму й змісту. Відмовившись від пунктуації у віршах (із кінця 1912 р.), Г. Аполлінер це пояснював тим, що розділові знаки є безкорисними, а справжня пунктуація – це ритм і паузи вірша під час його прочитання. Важливо відзначити, що в сучасних перекладах, аби зробити синтаксичну будову виражальною, відповідно до задумів автора, використання пунктуації може застосовуватися.

Поет пише вірші, ніби змальовує те, що бачить, та записує свої враження, емоції від того, що відчуває. Відступивши від пунктуаційної графіки, автор дає можливість читачу самому розставити паузи, установити ритм, темп прочитання, створити мелодику поезії відповідно до своїх власних відчуттів:

Le pont Mirabeau
Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe

Des éternels regards l'onde Si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure
L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure
(G. Appolinaire. Alcools. Pont Mirabeau, p. 7).

Просодика й пунктуація (графічне оформлення) поезій Г. Аполлінера зумовлені абсолютною свободою вираження автора, антитрадиціоналізмом, алогізмом (використання сепаратизованих конструкцій, повна відсутність пунктуації) й суб'єктивізмом сприйняття. Залежно від особистості читача, його настрою, емоційного стану, створюється фонетичний фон та експресивне враження від прочитаного. Зазвичай, розчленований синтаксис – сепаратизація – задає відповідний уривчастий, розірваний, дискретний ритм.

Одна зі збірок Г. Аполлінера – «Алкоголі» – відкривається віршем «Зона» (зона як символ бідності, район бідних міських околиць) – це зразок аполлінерівського бажання свободи, яке реалізується не лише на рівні ідеї, але й на

рівні форми. Очевидно, що сам творчий процес звільнився від усяких правил, що поет складає вірші на ходу, прогулюючись вулицею серед перехожих:

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom

Neuve et propre du soleil elle était le clairon

Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes

Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent

(G. Appolinaire. Alcools. Zone, p. 3).

Використання сепаратизації справляє враження відкритості тексту, його розгорнутості, безмірної широти. Ліричний герой ніби підбирає на своєму шляху всі прикмети нової реальності: автомобільні сирени, літаки, вивіски, рекламу й, звичайно, Ейфелеву вежу, як символ XX ст.:

A la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes

La religion seule est restée toute neuve la religion

Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Le matin par trois fois la sirène y gémit

Une cloche rageuse y aboie vers midi

Les inscriptions des enseignes et des murailles

Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent

J'aime la grâce de cette rue industrielle

Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes

(G. Appolinaire. Alcools. Zone, p. 4).

«Зона» написана як вільний, іноді навіть іронічний діалог Г. Аполлінера із самим собою; у бесіду начебто вмонтовані кадри кінохроніки, найважливіші події життя поета. Свої почуття й переживання поет змальовує на тлі панорами суспільного життя сучасної Європи, втілюючи ідею нових перетворень, нового індустріального

міста, нового життя в цілому. Власне за допомогою вживання сепаратизованих синтаксичних конструкцій, відсутності графічного (пунктуаційного) маркування, специфічної просодики й досягається сюжетність оповіді, відбувається широке охоплення різних проблем, політематичність, полісемантичність, полістилістика твору.

Отже, компресія мовних засобів, композиційна реорганізація синтаксичних конструкцій, висока експресивність, своєрідна ритмомелодика та графічне оформлення формують сутність сепаратизації.

4.5. Перший рівень динаміки сепаратизації

Схарактеризувавши в попередніх підрозділах роботи (4.1–4.4) визначальні засади синтаксичної сепаратизації, її структурно-семантичні, просодичні та графічні особливості вираження в сучасній французькій мові, визначимо динаміку розвитку цього синтаксичного зв'язку; обґрунтуємо, що синтаксична сепаратизація на першому рівні своєї динаміки виражає ключові ідеї літературного модернізму, зокрема поетичного кубізму, дадаїзму, літератури сюрреалізму тощо; доведемо, що сепаратизація на першому рівні динаміки в індивідуально-авторському ідіостилі перебуває в сильній синтаксичній позиції (хоча й не завжди маркована графічно); установимо зв'язок між синтаксичною сепаратизацією першого рівня та тенденціями розвитку інших видів мистецтва й культури Франції початку XX ст., картиною світу французького народу в цілому.

4.5.1. Значення сепаратизації та її реалізація у творчості французьких поетів-модерністів

Із самого початку важливо зауважити, що сепаратизація має давню історію виникнення та становлення як різновид синтаксичного міжфразового зв'язку. Сепаратизовані структури траплялись у синтаксисі французької мови ще задовго до сучасної доби. Проте саме в літературі модернізму сепаратизація отримала потужний імпульс росту, динаміки (як у кількісному, так і в якісному відношенні),

набула новітніх значень, що уможливлює її ґрунтовний, комплексний розгляд у синхронічному зрізі французької літератури XX ст.

Нагадаємо, що початок минулого століття в європейській культурі, мистецтві, науці позначився епохою модернізму. Головною його ознакою стала загальна розгубленість людства перед динамічно змінюваним світом: суспільство виявилося неспроможним раціонально, науково пояснити зміни в політиці, економіці, соціальних відносинах, у новій картині світу. Відбувся спалах ірраціоналізму, містики, нових художніх та релігійних течій; криза суспільної свідомості, світоглядні суперечності склали підґрунтя, базис, на якому формувалося нове світобачення й світосприйняття митця XX ст.

Модернізм охопив безліч естетичних шкіл, напрямів, стилів і методів художньої творчості. У всіх видах мистецтва він створював відчуття дисгармонії світу, нестабільності людського існування, збуджував протест проти раціоналістичного начала, виявляв творче переосмислення часу, дедалі більшу роль абстрактного мислення, містицизму, прагнення новаторства в будь-яких проявах. Як результат, організовувався новий світоглядний простір, у якому творилася нова картина світу, новітня мова мистецтва.

Якщо звернемося до художньої літератури початку XX ст., то помітимо, що французькі письменники-модерністи не уникали реальної дійсності й гострої проблематики, однак зображали цю дійсність у спотвореному вигляді; вони зберігали зовнішні, узвичаєні, сакраментальні прикмети часу, викривляючи їхній зміст, ігноруючи історичну послідовність, реальний причинно-наслідковий зв'язок між явищами. Характерна для всього сучасного мистецтва суб'єктивна, індивідуалізована світоглядна основа була виражена в модерністів не стільки в спробі відмежуватися від впливів, оцінок, вражень зовнішнього світу, скільки у ствердженні права художника деформувати образ об'єктивної дійсності відповідно до своїх особистих поглядів, смаків, уподобань. У модерністському тексті відбулася переорієнтація реальності із зображення на вираження [200, с. 182].

Пропонуємо розглянути значення та особливості вираження синтаксичної сепаратизації першого рівня динаміки на матеріалі творчості окремих французьких поетів-модерністів початку XX ст. Такий підхід до вибору матеріалу дослідження не випадковий – він зумовлений тим, що поезія як специфічний вид творчості найбільш тонко, чуттєво реагує на всі зміни, що відбуваються в соціумі, культурному та духовному житті народу. На нашу думку, навіть побіжний аналіз поетичних творів уможливить представити новий погляд на проблему сепаратизації й засобів її вираження.

Відомо, що поети-модерністи відтворювали своє сприйняття дійсності своєрідним чином: щоб передати невлаштованість навколишнього світу, вони вносили хаос у саму поезію, що виражалось у сумбурності композиції, стихійній словотворчості, раптовій зміні ритму, використанні незв'язних фраз та логічно не обґрунтованих образів. Модерністи уникали ясності, чіткості, раціональності, поєднували не поєднане, намагаючись впливати на читача не стільки вербальним вираженням, скільки ритмами й звуками, зазвичай різкими та дисгармонійними (на відміну від поетів-символістів, які тяжіли до плавності й музичності звукових сполучень).

Найяскравішими проявами французького поетичного модернізму стали школи на кшталт кубізму та дадаїзму, а Г. Аполлінер, П. Реверді, Ж. Г. Арп, Т. Тцара, інші лірики – їхніми найвиразнішими представниками.

Важливо вказати, що в літературній царині французькі кубісти – Г. Аполлінер, П. Реверді, А. Сальмон, М. Жакоб – були тісно пов'язані з художниками однойменного напряму, які прагнули вражати, епатувати різкістю фарб і незвичністю змісту образів. Художники, засновники французького кубізму Ж. Брак та П. Пікассо надихалися роботами П. Сезанна, його спробами відтворити об'ємну структуру на поверхні полотна. Кубізм – мистецтво, котре віддзеркалювало, передавало світ не таким, яким його бачить митець, а таким, яким він його мислить. За допомогою розкладання всіх предметів і форм на прості геометричні фігури (куби, циліндри, кола, прямокутники, квадрати, лінії) і їх комбінування, відповідно до задуму

художника, кубісти сподівалися перейти до інтелектуального, аналітичного живопису, здатного розкрити структуру речей, їх внутрішню сутність, утілювати свої знання про предмет, виражати сучасність та сприяти її перебудові.

Кубізм декларував ідею мистецтва чистої форми, чистої абстракції, прагнув представити світ геометрично правильними фігурами. Форми предметного світу руйнувалися, людська постать перетворювалась на сполучення увігнутих і вигнутих статичних площин, як у П. Пікассо на картинах «Жінка з віялом», «Танець з покривалами», «Три жінки» (1907–1908). Найбільш послідовно кубізм виразився у творчості французького художника Ж. Брака (1882–1963). У свої абстрактні композиції вишуканої гами сірих, жовтих, зелених, коричневих тонів Ж. Брак уводив аплікацію, використовував клапті паперу, шматки дерева, інші елементи реального світу, розвиваючи техніки колажу, монтажу на полотні. Наприклад, у картині «Арії Баха» (1914 р.) чорні та коричневі геометричні форми, що віддалено нагадували скрипку, клавіші рояля, ноти, передавали в зорових образах образи музичні. Предметність форми поступово перетворювалась у художній знак-символ, що конкретизував сюжет твору.

Із кубізмом тісно пов’язані перші формотворчі експерименти, новації й у скульптурі (А. Лоран). Назвімо хоча б винайдення такого засобу вираження, як контрформа – заміна випуклих частин скульптури увігнутими або ж порожнинами, пустотами; поєднання різних матеріалів та їх розмальовка (скульптурний живопис); ліплення світлом (ажурна скульптура з підсвіткою ізсередини) тощо. Загалом, кубізм у всіх своїх художніх проявах (живописі, скульптурі, літературі) тяжів до створення універсальності мовлення.

У такому ж світоглядному полі творили й поети-кубісти. Проголосивши культ стилю, вони відтіснили зміст на задній план і звели його до форми. Художники слова приголомшували не лише мовою, але й просодикою, какофонією, дисонансами, новими ритмами та типами рим, дисгармонією голосних і приголосних звуків, відмовою від пунктуації, створенням зразків віршованої графіки [292, с. 460–464].

Отже, можемо констатувати, що як на полотнах художників-кубістів, так і у віршах поетів-кубістів стиль (форма) домінує над змістом. Більше того, відзначаємо, що в основу творчості покладено спільний художній принцип, прийом відображення та вираження дійсності: розкладання образів на частини, окремі елементи, складові частини (у живописі, скульптурі), сепаратизація (у синтаксисі), а потім їх своєрідне з'єднання, сполучення в одну змістову сутність із думкою про важливість, домінанту деталей у мистецтві (колаж, монтаж).

Перейдемо до аналізу фактичного матеріалу й на прикладі творчості талановитого та чутливого Г. Аполлінера, який творив на перетині основних поетичних магістралей Франції початку XX ст. й також здобув натхнення в кубізмі, розглянемо особливості вираження сепаратизації в його індивідуально-авторському стилі.

Дослідження засвідчує, що Г. Аполлінер був одним із поціновувачів кубізму, який помітив у ньому могутній потенціал. Як і його друг П. Пікассо, який відкинув перспективу, трьохмірність, гру світлотіней та почав роз'єднувати все видиме й невидиме, розчленовувати предмети на деталі, Г. Аполлінер, шукаючи першооснови буття, зі свого боку, експериментував у поезії: «шматував» віршовану метрику, «кремсав» свої поетичні рядки, винаходив нові можливості в зображення дійсності.

Г. Аполлінер запропонував новий підхід до розуміння сутності поезії, уважаючи її засобом пізнання життя та способом вираження власного «я». У творчості поета приховані глибока метафоричність, символізм, абстракції – усе те, що не лежить на поверхні, але дає свободу фантазії й уяві, коли читач стає співавтором твору. Це був своєрідний прорив у поетичному (і не лише) мистецтві. Г. Аполлінер волів об'єднати зміст і форму поезії, показати важливість поетичної дихотомії.

У пошуках нової форми, художніх засобів, які б наблизили його поезію до життя, Г. Аполлінер 1) оволодів технікою верлібру – системою віршованих рядків, ритмічна єдність яких тримається лише на інтонаційній подібності; 2) використовував монтаж, симультанеїзм – спосіб одночасного поєднання різнорідних, віддалених

елементів, не пов’язаних між собою образів, переживань, вражень в одній площині, щоб зобразити багатогранність життя; 3) відкрив каліграми як неординарну, ексцентричну мальовану форму вірша; 4) відмовився від пунктуації як синтаксичного засобу оформлення писемного тексту, як способу регулювання ритму вірша [337, с. 76].

Результати аналізу уможливлюють визначення таких творчих інновацій у поетичному ідіостилі Г. Аполлінера, як основа, базис, на якому виникла, розвинулася й отримала своє подальше поширення синтаксична сепаратизація у французькій прозовій літературі XX ст.

Проведене дослідження засвідчує, що вже перший поетичний зліт Г. Аполлінера в «Рейнських віршах» відзначився індивідуальною новизною стилю, яка виразилася, з одного боку, конкретністю та точністю зображення, а з другого – хаотичністю, монтажністю, розмовним ритмом, верлібром тощо. Це був період дружби поета з великим художником П. Пікассо, коли їх об’єднувало спільне бажання необхідності створення нової мови і в живописі, і в поезії.

Наступним поетичним відкриттям стала збірка «Алкоголі. Вірші 1898–1913 років». Умотивовуючи семантику заголовка, автор указував, що йдеться про життя, яке обпалює, мов спирт; життя, від якого можна сп’яніти. Однак ліричний герой у захваті від такої дійсності, тому що приймає її в різних проявах та суперечностях. У збірці об’єднано протилежні теми та розбіжні настрої ліричного героя: тема історії й сучасності, радості та печалі, любові й суму, мрії та повного розчарування. Застосовуючи принципи монтажу, симультанеїзму, художник слова показав усю багатогранність людського буття.

Поетична свобода реалізується у вірші як на рівні змісту (поет кидає виклик старому світові, ідеалам минулого), так і на рівні форми (він виражає себе у верлібрі, симультанеїзмі, відсутності пунктуації). В основі композиції – суцільний потік миттєвостей, що відбуваються в різний час і в різних місцях. Для Г. Аполлінера така концентрація часу та простору – спосіб створення широкої

панорами, неосяжної масштабності буття, усеохопної динаміки й розмаїття нової епохи.

Різкі просторові стрибки, порівняння непорівнюваного – усе це створює ефект, близький до тих, якими незабаром уславляться сюрреалісти (термін «сюрреалізм» уперше вжив саме Г. Аполлінер у травні 1917 р.). Конкретне й абстрактне, піднесене та приземлене, поетичне й прозаїчне опиняться в одній площині, як, наприклад, в уривку з «Маленького авто»:

Le 31 du mois d'Août 1914
Je partis de Deauville un peu avant minuit
Dans la petite auto de Rouveyre

Avec son chauffeur nous étions trois
Nous dîmes adieu à toute une époque
Des géants furieux se dressaient sur l'Europe
Les aigles quittaient leur aire attendant le soleil
Les poissons voraces montaient des abîmes
Les peuples accouraient pour se connaître à fond
Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures
(G. Apollinaire. Calligrammes. La petite auto, p. 16).

Вільний вірш (верлібр), монтаж, фрагментарність обраних деталей, перенесення уваги з окремих моментів особистої долі на події всесвітнього значення, відсутність пунктуації, імітація розмовного мовлення – усе це заразом передає авторський суб'єктивізм, антитрадиціоналізм, демократизм та свободу вираження поета.

Проте творчі пошуки Г. Аполлінера у сфері нових форм, принципів вираження на цьому не зупинилися. Змінивши традиційний, узвичаєний ритм поезії, поет бажав ще більшого новаторства на рівні форми. Яскравим підтвердженням цього слугують його вірші-каліграми. Поєднання зорових, слухових і текстових образів мало на меті посилити враження від прочитаного, змусити читача по-новому подивитися на світ.

Поет розглядав каліграму як усеохопний спосіб творити візуальну лірику. Добірка віршів «Каліграми. Вірші миру і війни» (1913–1916) складається із шести розділів та містить 84 поезії. Ця збірка – зразок аполлінерівського поетичного експерименту: частина віршів представлено у вигляді ліричних ідеограм, чи то каліграм, тобто в такий спосіб, щоб їхній текст утворював графічний малюнок. Подібні вірші-малюнки по-своєму, в оригінальній манері, як-от: чергування горизонтальних рядів із вертикальними або похилими, змішування різних друкованих шрифтів – висловлювали авторську потребу в синтезі словесного й графічного образів. Художній образ постає на сторінці в просторі, поєднуючи малюнок, слово, своєрідне звучання тексту. А. Бретон, наслідувач творчості Г. Аполлінера, називав подібні твори мистецтва «констеляціями», оскільки в них панує «гармонія і тиша зіркового неба» (власне, «констеляція» – це положення зірок на небі).

Новаторство Г. Аполлінера не у вигадливості запропонованих малюнків – вони нескладні: сонце, будинок, зірка, смужка диму, лінія дощу, серце, голуб, фонтан, черевик тощо, – а в намаганні залишитися ліричним поетом, який прагне експериментальної форми.

Наприклад, у поезії «Зарізана голубка й водограй» Г. Аполлінер використав можливості ідеограми для створення антивоєнного вірша-плаката. Розмістивши літери різного розміру рядками, що розходяться в різних напрямках, поет написав малюнок голубки над струменями фонтана. Цей образ став символом вічного плачу за тими, хто загинув у роки Першої світової війни. Водночас фонтан символізує потоки крові, що проливається в будь-якому протиборстві. Зарізана горлиця Г. Аполлінера стала прототипом голубки П. Пікассо, який через сорок років підхопив ідею поета, створивши образ, що асоціюється з миром в очах усього сучасного людства.

Каліграми є майже останнім рівнем вивільнення аполлінерівського вірша, експериментом, котрий виходить навіть за межі верлібру. Вірші-каліграми уможливили реалізацію принципу симультанеїзму, передавши миттєві враження,

швидкоплинні ефекти, емоції, фрагменти розмов тощо. Так, у вірші «В понеділок на вулиці Крістін» ми чуємо характерні для паризької вулиці уривки бесід. Зовні це походить на звичайний магнітофонний запис. Утім, у Г. Аполлінера такі наближені до побутової прози уривки вписані в інтенсивний ліричний контекст. Наприклад:

Ces crêpes étaient exquises
La fontaine coule
Robe noire comme ses ongles
C'est complètement impossible
Voici monsieur
La bague en malachite
Le sol est semé de sciure
Alors c'est vrai
La serveuse rousse a été enlevée par un libraire
(G. Apollinaire. Calligrammes. Lundi rue Christine, p. 8).

Як бачимо, усе переплелось, усе поєдналося в одній часовій та просторовій площині: і млинці, і фонтан, і чорна сукня, і чорні нігті, і каблучка з малахітом та ще багато іншого, неочікуваного й не завжди порівнянного. На думку Г. Аполлінера, вільний вірш, симультанеїзм, каліграми це – поштовхи до свободи мистецтва. Ця творча свобода, уважав поет, досягається лише створенням візуальної лірики, за допомогою складного синтезу різних форм вираження. Між іншим, Г. Аполлінер указував на відкриття науки й техніки, на «нову мову» кіно та звукозапису як на засоби оновлення поетичної мови.

У контексті нашого дослідження особливого значення набуває ще один творчий експеримент Г. Аполлінера щодо форми поетичного вираження. Звісно ж, маємо на увазі не використання пунктуаційних знаків поетом у своїх віршах. Г. Аполлінер як істинний модерніст-новатор ішов урозріз зі сталою синтаксичною формою, граматичною традицією: якщо більшість творців дотримувалися правил синтаксичного оформлення написаного, то він вирішив «не силувати» свої тексти крапками, комами й тире. На час видання збірки «Алкоголі. Вірші 1898–1913 років» поет

повністю відмовився від пунктуації, оскільки вважав, що читач має сам відчути ритм, емоційну виразність вірша, створити його синтаксичний та просодичний малюнок. Як приклад, пропонуємо такий фрагмент:

Dans la ville
Notre troupe diminua peu à peu
On se disait
Au revoir
A demain
A bientôt
Beaucoup entraient dans les brasseries
Quelques-uns nous quittèrent
Devant une boucherie canine
Pour y acheter leur repas du soir

Bientôt je restai seul avec ces morts
Qui s'en allaient tout droit
Au cimetière
Où
Sous les Arcades
Je les reconnus
Couchés
Immobiles
Et bien vêtus
Attendant la sépulture derrière les vitrines
(G. Apollinaire. Alcools. La maison des morts, p. 19).

Відзначаємо специфічне синтаксичне оформлення поезії. Оскільки не використовуються пунктуаційні знаки, членування тексту, розбивка строф відбуваються за допомогою графічного виділення, написання з нового рядка.

Синтаксично оформлені таким чином, а точніше – неоформлені, вірші Г. Аполлінера по-особливому хвилюють та збуджують свідомість.

Говорячи про ймовірні графічні засоби вираження сепаратизації на письмі, у підрозділі 4.4 ми вже згадували про творчі синтаксичні експерименти Г. Аполлінера. Уважаємо, що такі розчленовані, виокремлені частини поетичних висловлень, що не марковані традиційною крапкою, виступають поштовхом, першопричиною для розвитку сепаратизації як синтаксичного явища. Це той ґрунт, на основі якого розвивався надалі експресивний, розмовний, актуалізувальний синтаксис французької мови. Використання розчленованих (сепаратизованих) синтаксичних конструкцій розмовного мовлення, хоча й не відзначених графічно на письмі, слугувало першим етапом їх входження та еволюції в структурі писемного мовлення. Динаміка їх розвитку співвідноситься з такими світоглядними та загальнокультурними принципами другої антицивілізаційної парадигми, як свобода вираження, антитрадиціоналізм, суб'єктивізм, демократизм, фрагментарність форми (монтаж, колажність, симультанеїзм) тощо.

Зауважимо, що під час перекладів іноді простежують пунктуаційне маркування поетичного тексту. На думку перекладача, розстановка пунктуаційних знаків полегшує читачеві сприйняття творів, уможливлює більш адекватну їх інтерпретацію (порівняння можна простежити за табл. 4.1).

Таблиця 4.1

Порівняльний аналіз пунктуаційного маркування текстів

Текст **G. Apollinaire** **«Alcools. Hôtels»**	**Український варіант перекладу вірша «Готелі»**	**Російський варіант перекладу вірша «Готелі»**

La chambre est veuve	*Кімнати-вдови*	*Комнаты-вдовы.*
Chacun pour soi	*Ну як берем*	*Люди – вразброд.*
Présence neuve	*Плата панове*	*Опять кто-то новый.*
On paye au mois	*В нас наперед*	*Плата вперед.*
Le patron doute	*Певно бояться*	*Хозяин боится:*
Payera-t-on	*Щоб хто не втік*	*Уплатят ли в срок?*
Je tourne en route	*Для постояльця*	*Мелькают лица.*
Comme un toton	*Тут мало втіх*	*Верчусь, как волчок.*
Le bruit des fiacres	*Гримлять фіакри*	*Сосед невзрачный.*
Mon voisin laid	*Сусід брикун*	*Фиакров шум.*
Qui fume un âcre	*Смердить так прикро*	*От вони табачной*
Tabac anglais	*Міцний тютюн*	*Мутится ум.*
O La Vallière	*Довго моргав я*	*Хромает, хохочет.*
Qui boite et rit	*Ну й інтер'єр*	*На вид – Ла Вальер.*
De mes prières	*Меблі кульгаві*	*Мольбы мои ночью.*
Table de nuit	*Стиль Ля Вальєр*	*Столик. Торшер.*
(G. Apollinaire.	*Оцей валлонський*	(Готелі. Переклад
Alcools. Hôtels, p. 69).	*Готель немов*	М. П. Кудінова).
	Те вавилонське	
	Змішання мов	
	Двері замкнімо	
	Ніч настає	
	Думає німо	
	Всяк про всяк	
	(Готелі. Переклад	
	М. Лукаша).	

Як бачимо, український варіант перекладу поезії повністю наслідує Г. Аполлінера щодо пунктуації (тобто її відсутності), російський – навпаки, використовує пунктуаційні знаки для синтаксичного оформлення тексту й рясніє сепаратизованими структурами.

Отже, аналіз засвідчив, що Г. Аполлінер – великий реформатор французької поезії й культури, передвісник «нового духу» (або, згідно з формулюванням М. Яснова, «нової ліричної свідомості»), учитель не лише сюрреалістів, але й багатьох інших французьких поетів і прозаїків сучасності. Він був одним із перших, хто помітив трансформації у сфері пластичних мистецтв; зрозумів, що нова свідомість людини XX ст. зорієнтована більшою мірою на сприйняття художніх творів оком, аніж вухом; першим, хто вказав на розпад єдиного сприйняття мистецтва. На основі загальних принципів кубізму Г. Аполлінер розробив свою систему оновлення поетичної форми вираження: верлібр, монтаж, симультанеїзм, каліграмами, відмова від пунктуації. Поет-модерніст намагався задіяти всі органи чуттів, усі можливі сфери сприйняття (ментальну, психічну, зорову, слухову) художніх творів водночас. По-новому інтегруючи у своїй поезії форму й зміст, він досягав їх оригінального симбіозу. Вершиною ж художньої творчості Г. Аполлінер уважав уможливлення синтезу музики, живопису та літератури; синтезу, який би передавав усю багатогранність життя, у яке він був так закоханий.

Кращі традиції французького кубізму палко наслідував ще один поет, літератор – П’єр Реверді. Графічна будова його віршів, спроба активізувати синтаксис, створити нову просодику твору за допомогою розпорошення слів у візуальному просторі, використання пропусків на сторінці як елементів структури засвідчують намагання П. Реверді творити нове мистецтво, як, наприклад, у його знаменитій строфі з вірша «Горизонт» (1916 р.):

Mon doigt saigne
Je t'écris
Avec
Le règne des vieux rois est fini

Le rêve est un jambon

Lourd

Qui pend au plafond

Et la cendre de ton cigare

Contient toute la lumière (P. Reverdy. Les épaves du ciel perdu, p. 7).

Спостерігаємо особливості графічної організації вірша (своєрідна розбивка строф), незвичність синтаксичного оформлення (відсутність пунктуаційних знаків), певну «предметність», незв'язність, непередбачуваність окремих образів (мрія як «важкий окіст, що підвішений до стелі»; «весь світ» у банальній сигареті), які прямо відтворюють традиції кубізму [323, с. 173]. Така розчленованість, фрагментарність, свобода вираження на рівні форми, антитрадиціоналізм і суб'єктивізм укотре указують на художнє оновлення поетичного стилю та мови в цілому.

Сепаратизовані синтаксичні структури в поезіях французьких кубістів одиничні, не частотні у своєму використанні, не завжди графічно марковані, сприймаються як нові, оригінальні засоби синтаксичного вираження. Проте вважаємо, що саме на цьому (першому) рівні свого входження в синтаксис французької художньої літератури вони задають динаміку розвитку, відображають стиль епохи модернізму й дух другої культурної парадигми.

Не менш значущим проявом модерністських принципів початку XX ст. у французькій літературі став дадаїзм. Цей художній напрям виражав кризу класичних цінностей, розрив із традиціями як світової культури, так і мови; представляв світ як хаос, безумство; стверджував песимізм, зневір'я, відчуття загальної стурбованості; визнавав беззмістовність буття, крах вічних ідеалів, відсутність цілей життя.

Французькі поети-дадаїсти (Ж. Г. Арп, Т. Тцара, Г. Балль, В. Зернер та ін.) убачали в поезії живу силу творчості, яка уможливлювала винайдення нової мови й нових засобів вираження, боролися з мовними кліше й штампами. Дадаїзм проголосив себе антихудожнім, антилітературним, антипоетичним. Проіснувавши близько десяти років, не створивши феноменальних художніх цінностей, дадаїзм увійшов в історію

лише як ланка загальнокультурного процесу. Однак він немало визначив для подальшого розвитку мистецтва початку XX ст., зокрема зумовив виникнення такого важливого художнього напряму, як сюрреалізм, техніки «автоматичного письма», «потоку свідомості». Поетичний дадаїзм так само, як і кубізм, слугував базисом, підґрунтям для проникнення синтаксичної сепаратизації в писемне мовлення, був першим рівнем її динаміки.

Художня техніка дадаїстів передбачала змішування жанрів, поєднання в одному творі різних стилів, образів, ритмів. Для цього вони використовували колажі, незв'язний синтаксис, уривки фраз, пісень, прислів'їв, фрагменти реклами, картини-маніфести, поеми-малюнки, фотомонтажі й т. ін. Творчим постулатом для дадаїстів були знищення, ліквідація художніх меж, а також аполлінерівський принцип «дивувати».

Відомо, що дадаїсти практикували «автоматичне письмо» та «автоматичний живопис»; проектували своє підсвідоме у формі як художніх текстів, так і малюнків. Наприклад, Жан Ганс Арп щоранку «автоматично», без усякої системи малював одну й ту саму картину: брав чорнила, розливав їх на білий папір й у такий спосіб, на його думку, «дозволяв елементарному й стихійному творити у повній свободі».

Поезія Ж. Г. Арпа така ж незв'язна, «автоматична» та епатуюча, як і живопис. Поет завжди повторював, що в основі будь-якого мистецтва лежить дада (дада – це безглуздя, нісенітниця (dada est sans sens), як і сама природа); треба спочатку дозволити рости формам, фарбам, словам, звукам, а потім пояснювати їх. Творчість Ж. Г. Арпа дійсно росла вільним, недбалим потоком, ніби сама по собі, без усякого контролю з боку автора. Наприклад:

le piano a queue
et a tête
posent des pianos à queue
et à tête
Sur leurs queues
et leurs têtes

par consequent

la langue est une chaise (J. H. Arp. Sable de lune : poèmes choisis, p. 12).

Вислів «*le piano a queue*», що означає «рояль», Ж. Г. Арп інтерпретував буквально, як «піаніно з хвостом». Унаслідок цього він досягав ефекту «дивувати», вражати, приголомшувати. Ще більш непередбачуваним, парадоксальним і шокувальним став фінал вірша, у якому з'єднані недоладні, непоєднувані речі (*la langue est une chaise* → язик – це стілець).

Своє мистецтво Ж. Г. Арп називав «конкретним», оскільки воно було дуже близьким до природи й подібним «на рослину, яка розростається». Інакше кажучи, творчість Ж. Г. Арпа-дадаїста спрямована значною мірою на форму, зовнішні впливи, на те, щоб вивільнити людину від шкідливого для неї розуму. Аналіз фактичного матеріалу засвідчив, що в поезію Ж. Г. Арпа активно проникали елементи розмовного (природного) мовлення, а відтак, і сепаратизовані структури.

Потрібно згадати ще одного французького поета-модерніста початку XX ст., який творив у стилі дадаїзму, – Трістана Тцару. Його головний твір « L'homme approximatif » («Приблизна людина») можна назвати поемою, яка є вивільненою рікою думок, нескінченним потоком слів, рядків без пунктуаційних знаків, без великих літер, що течуть у власному ритмі. Цей твір справляє враження, як писав Ж. Г. Арп, рослини, що розростається, набуваючи форми, кольору, звуків… Нескінченна образотворчість походила з центральної точки – образу «приблизної людини», яка «як читач, як усі інші, людина без особливих прикмет», якщо не враховувати її «голову повну поезій». Ліричний герой твору ніби безликий, статичний; він кристалізовував навколишню дійсність довкола себе, начебто намотував стрічку спогадів, роздумів, будинків, вулиць, гір, планет, зірок тощо, окреслюючи безкінечну перспективу життя. Зображена картина – це абстрактний космічний пейзаж, що існував поза простором і часом, а ліричний герой – це, радше, символ, аніж людина, який відображав більше свій внутрішній стан, аніж реальний світ.

У творі майже неможливо встановити межі тропів. Очевидно, що поет мислив метафорами, а всю сутність поеми потрібно розглядати як гігантську, розгорнуту метафору, яка не має ані початку, ані кінця. Поему Т. Тцари слід сприймати як суцільний своєрідний троп, який, деформуючи реальність, дивує та вражає. Основна філософія твору полягала в тому, що світ не твориться (як у Біблії), а руйнується, оскільки позбавлений логіки, об'єктивності, композиційної ієрархії; перетворюється на банальний художній образ.

У «Приблизній людині» також відзначимо монтажність, хаотичність, колажність, фрагментарність викладу як утілення принципів модернізму. На рівні синтаксису це відобразилося, насамперед, у невикористанні пунктуаційних знаків, які б адекватно організовували семантичний, синтаксичний, просодичний, графічний простір твору. Зразки розмовного мовлення уможливлюють наявність розчленованих синтаксичних структур, хоча й не відзначених графічно. Наприклад:

la coqueluche des montagnes calcinant les escarpements des gorges
aux pestilentiels bourdonnements d'aqueducs automnaux
le defrichage du ciel gratuit qui fosse commune happa tant de patures
les langages des nues courtes apparitions des messagers
dans leurs fouffes annonciatrices de supremes clameurs et obsessions
(T. Tzara. L'homme approximatif, p. 23).

Отже, початок XX ст. окреслився художнім модернізмом, домінантами другої культурної парадигми; у всіх видах французького мистецтва відбувалось оновлення художньої форми. У французьких поетів-модерністів оновлення поетичної форми здійснювалося різними засобами: від освоєння верлібру до повної руйнації жанрових, стильових ознак художнього твору. Особливе місце в системі художніх новацій займає синтаксична будова мови, а саме розчленовані синтаксичні структури. Установлено, що на цьому етапі (у лірриці поетів-модерністів) вони часто залишаються неоформленими графічно. Попри свою нечисленність, вони виступають передвісниками нового виду синтаксичного зв'язку – сепаратизації.

4.5.2. Сепаратизація в літературі французького сюрреалізму (на матеріалі творів А. Бретона, Л. Арагона)

Як відомо, сюрреалізм (*surréalisme* – дослівно «надреалізм») – одна з найдовговічніших модерністських течій мистецтва XX ст., яка набула особливого поширення й значення у Франції; вона пережила кілька криз, Другу світову війну та поступово влилась у постмодернізм. Серед її засновників й ідеологів у французькій літературі були А. Бретон, Л. Арагон, Ф. Супо, Т. Тцара, А. Арто, П. Елюар та ін.; серед прихильників сюрреалізму в живописі назвемо, наприклад, Ж. Г. Арпа, С. Далі, М. Ернста, М. Рея; у кінематографі – Л. Бунюеля; у музиці – С. Стаффа, А. Роланда.

Теорія сюрреалістичного напряму в мистецтві вибудовувалася на основі філософії інтуїтивізму А. Бергсона (інтуїція – єдиний спосіб пізнання істини, а тому творчість має ірраціональний, містичний характер), на філософії ідеалізму В. Дільтея, який сповідував значення фантазії та випадкового в мистецтві й на психоаналізі З. Фройда з його культом «несвідомого» [317, с. 123–124].

Важливо вказати, що суттєве значення для становлення та формування літературного сюрреалізму мав французький дадаїзм. Наслідуючи окремі традиції дадаїзму, представники сюрреалізму також намагалися відтворювати алогічне мислення, у якому переважають емоції, марення, сновидіння, галюцинації тощо, тобто суб'єктивне начало. Розробивши й практикуючи техніку «автоматичного письма», сюрреалісти понад усе прагнули ввірватись у «надреальне», «абсолютне», «чудесне» та тим самим руйнували пізнавальні функції мистецтва. Дадаїстів і сюрреалістів об'єднувало спільне бажання епатування публіки, скандалізації читача та створення атмосфери миттєвого емоційного впливу, потрясіння, шоку. Однак, на відміну від дадаїстів, сюрреалісти не культивували безглуздя, нісенітницю; вони, навпаки, домагалися глибокого проникнення, занурення в сутність життя.

Аналіз ідейних концепцій, творчих поглядів сюрреалістів уможливлює виокремлення таких визначальних принципів поетики сюрреалістичного напрямку, як 1) техніка «автоматизму»; 2) алогізм; 3) ефект «неочікуваності», «дива» (поняття Л. Арагона). Зрозуміло, що втілення означених принципів у художніх

сюрреалістичних творах відбувалося на рівні як змісту, так і, передусім, форми. Оскільки об'єкт нашого дослідження – явище синтаксичного рівня, то зосередимося здебільшого на реалізації принципів літературного сюрреалізму на цьому мовному рівні. Зокрема, розглянемо динаміку синтаксичної сепаратизації в структурі сюрреалістичного тексту крізь призму лінгвокультурологічних процесів.

На матеріалі творів французьких сюрреалістів (А. Бретона, Л. Арагона) з'ясуємо особливості вираження сепаратизації у французькій літературі сюрреалізму; установимо зв'язки, художні паралелі між синтаксичною сепаратизацією й іншими видами мистецтва сюрреалістичного напряму; визначимо динаміку та тенденції розвитку сепаратизації як способу оновлення синтаксичної системи французької мови, що має текстоутворювальне значення.

Сюрреалістична доктрина «автоматичного письма» А. Бретона відкрила шлях до експериментів з образами та мовою, як наслідок – зневажливе ставлення до синтаксису, гра зі словами, знаками, знаковою системою культури в цілому. У своєму філософському есе «Надя» (1928 р.) – книзі про себе – А. Бретон дав рецепт того, як досягти сюрреалістичного автоматизму: це можливо через сон (rêve), марення, які виникають спонтанно, занурюють нас у себе та дають змогу піднятися як над ідеалізмом, так і над матеріалізмом:

Nous sortons. Elle me dit encore : « Je vois chez vous. Votre femme. Brune, naturellement. Petite. Jolie. Tiens, il y a près d'elle un chien. Peut-être aussi, mais ailleurs, un chat (exact). Pour l'instant, je ne vois rien d'autre. » Je me dispose à rentrer chez moi, Nadja m'accompagne en taxi. Nous demeurons quelque temps silencieux, puis elle me tutoie brusquement : « Un jeu : Dis quelque chose. Ferme les yeux et dis quelque chose. N'importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux) : Deux, deux quoi ? Deux femmes. Comment sont ces femmes ? En noir. Où se trouvent-elles ? Dans un parc... Et puis, que font-elles ? Allons, c'est si facile, pourquoi ne veux-tu pas jouer ? Eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires. Et pas seulement de vaines histoires : c'est même entièrement de cette façon que je vis » (A. Breton. Nadja, p. 47).

Наведений уривок – це приклад «автоматичного письма» сюрреалістичного тексту, який структурно тяжіє до дроблення, розпаду на деталі, фрагменти, окремі образи. Відомо, що незв'язність, усемогутня випадковість, яка монтує картини на основі асоціацій, розбіжностей, несхожостей, – одне з основних джерел ефекту неочікуваності сюрреалістів. Цей текстовий фрагмент представляє стихійну роботу підсвідомого героїні (Наді), її суб'єктивних вражень, бажань, переживань, що не могло не відобразитися на синтаксисі оповіді.

Бачимо використання розчленованих синтаксичних структур розмовного мовлення (наприклад: *Deux, deux quoi ? Deux femmes. Comment sont ces femmes ? En noir. Où se trouvent-elles ? Dans un parc...*), сепаратизованих конструкцій (*Votre femme. Brune, naturellement. Petite. Jolie.*), що актуалізують синтаксис сюрреалістичної текстової тканини та формують стиль модерністської прози в цілому.

Аналізований епізод вирізняється хаотичністю композиції, структурною безсистемністю, що є наслідком автоматичного монтажу, поєднання висловлень. Сепаратизовані структури вказують на порушення синтаксичної ієрархії, недотримання граматичних правил, а отже, на алогізм, ірраціоналізм синтаксичного зв'язку висловлень.

Окремо зазначимо, що сепаратизовані структури, імітуючи усне мовлення, актуалізують висловлення не лише на синтаксичному рівні, але й на просодичному. Розмовний темп викладу, додає висловленню динаміки, енергії. Низка сепаратизованих другорядних членів речення іменної групи (означень) створює синкопний, рваний ритм, пришвидшений темп.

Отже, сепаратизовані структури в сюрреалістичному творі перебувають на етапі входження в писемну мову, тобто на першому рівні своєї динаміки. Установлено, що вони прямо співвідносяться з основними принципами сюрреалізму та відображають домінанти другої культурної парадигми.

На нашу думку, такий маловідомий, проте дуже виразний зразок сюрреалістичної прози представляє твір «Розчинна риба» (« Poisson soluble »), який супроводжував перше видання «Маніфесту сюрреалізму» (1924 р.) А. Бретона.

«Розчинна риба» сприймається як щоденник сновидінь автора, які є важко відчутними, ледве вловимими пульсаціями підсвідомості, що відтворюють такий внутрішній стан А. Бретона, при якому фантазії повністю деформують реальність. Увесь текст тяжіє до розпаду на окремі елементи, частини (складається з 32 фрагментів), трансформовані образи. У результаті складного художнього синтезу вони складають своєрідну текстову мозаїку сюрреалістичного твору.

У «Розчинній рибі» читач повсякчас наражається на страшні, незрозумілі картини, химери, вигадки, дивацтва, які нагадують живопис сюрреалізму (наприклад картини С. Далі). В одному з уривків «я» зустрічає на своєму шляху осу з талією красивої жінки, котра запитує дорогу. «Я» дає осі поради:

Mon Dieu, ma belle, lui dis-je, ce n'est pas à moi de tailler ton bâton rouge. L'ardoise du ciel vient justement d'être effacée et tu sais que les miracles ne sont plus que de demi-saison. Rentre chez toi, tu habites au troisième étage d'un immeuble de bonne apparence et, quoique tes fenêtres donnent sur la cour, tu trouveras peut-être moyen de ne plus m'importuner » (A. Breton. Poisson soluble, partie 3, p. 35).

Ця витівка, фантазія, неочікуваність, зіткнення випадкових образів у стилі дадаїзму створюють яскраву, загадкову оповідь, яка спрямована, насамперед, до емоцій, а не розуму. Привертають увагу типові, класичні сюрреалістичні епізоди: око стає основою стебла, частина квітки схожа на палець, який веде мисливця (око якого – основа стебла). Вії ока вкрили труп мисливця, вії – кольору квітки ірис. Його голова лежить на подушці з метеликів кольору неба:

Le cadavre de l'heureux fut découvert quelques jours plus tard par un aimant d'hommes et de femmes qui explorait la région. Il était presque intact à l'exception de la tête effroyablement brillante. Celle-ci reposait sur un oreiller qui disparut quand on la souleva et qui était fait d'une multitude de petits papillons bleu de ciel (A. Breton. Poisson soluble, partie 29, p. 112).

Однак потрібно відзначити, що деталі, які складають загальну художню картину, є більш-менш реальними. Сюрреалістичний ефект (ефект «неочікуваності», «дива») досягається постановою, включенням цих деталей у нетрадиційні, протиприродні,

навіть аномальні відносини. За допомогою монтажу, алогічного взаємопроникнення утворюються, напливають один на одного «подвійні» або й «потрійні» образи (як, наприклад, у картинах П. Пікассо за принципом «патерну»).

Бачимо, що в «Розчинній рибі», «Наді», «Маніфесті сюрреалізму» та інших творах А. Бретона все описується так, ніби відбувалось уві сні, у маренні. Бретонівська проза (як поезія дадаїстів, кубістів) зорієнтована на візуальне сприйняття твору, вона пробуджувала уяву, фантазію, бажання побачити все на власні очі й залучала тим самим читача до творчої співучасті. Нагадаємо, що ще Г. Аполлінер указував на становлення нової свідомості людини XX ст., спрямованої, передусім, на перцепцію художніх творів зором, а не слухом.

Проведене дослідження засвідчує, що сюрреалістична творчість А. Бретона вражає не лише новими дивними баченнями, видіннями, дивакуватими людьми та фантастичними подіями, які важко собі уявити (у стилі сюрреалізму), але й манерою письма. Незв'язність, монтаж, розчленованість оповіді, образів створюють незв'язність, розчленованість висловлень, які абсурдно, безсистемно нагромаджуються, нарощуються в тексті [304, с. 266].

Аналіз матеріалу підтверджує, що навіть часткове використання розчленованих синтаксичних структур у творах А. Бретона віддзеркалює основні принципи сюрреалізму, слугує одним із синтаксичних засобів авторського самовираження та оновлення синтаксичної системи загалом, виступає основою для подальшого розвитку сепаратизації.

Яскравою ілюстрацією всього вищевисловленого є судження Л. Арагона, який у «Трактаті про стиль» (« Traité du style ») 1928 р. в саркастичній формі пише: «... щодо мене, то я топчу ногами. Затоптаний синтаксис. Ось різниця між синтаксисом і мною. Речення помилкові й неправильні, несполучуваність частин між собою…, каскади неправильності». Разом із маніфестами А. Бретона трактат Л. Арагона теоретично обґрунтував основну мету сюрреалізму – справляти «ефект неочікуваності», «дива», послуговуючись технікою «автоматизму».

Відзначимо, що сни, марення, уява стали ключовими поняттями творчості сюрреалістів. Тому, мабуть, не випадково, що в 1924 р. з'явилася «Хвиля марень» (або «Хвиля снів», « Une vague de rêves ») Л. Арагона, який був послідовником, адептом ідей Г. Аполлінера та А. Бретона. Поринаючи в стан галюцинацій, сюрреаліст виривається із системи соціальних істин, які затискають внутрішнє «я», і пізнає себе там, де тріумфують фантастика, ілюзія, магія, чудо, надреальне. Інакше кажучи, сюрреалістичне починається тоді, коли вдається приспати розум, коли набігає хвиля марення, настає свобода й приходить поетичне натхнення. Л. Арагон цінував сни та марево за їхню об'єктивність.

У творах Л. Арагона надреальність виникала там, де владарювали кохання, насолода, спокуса. Усемогутність кохання та поезії прославлялися і в прозовому сюрреалістичному творі Л. Арагона «Паризький селянин» (1926 р.). Письменник із глибоким ліризмом описав природу, сади, якими блукали закохані, усе, що потрапляло йому на очі: вулички Парижа, перукарні й навіть вивіски, об'яви, афіші. Способом монтажу, фрагментарності, художньої колажності Л. Арагон досягав сюрреалістичного «ефекту неочікуваності». Очевидно, що таке переривчасте, почасти побіжне бачення, сприйняття навколишнього світу було дуже співзвучним із розумінням, перцепцією дійсності кубістами (картини Ж. Брака, П. Пікассо). Із лінгвостилістичного погляду подібне світобачення можна визначити як синекдохічне (перенесення найменування частини предмета на весь предмет або, навпаки, перенесення найменування цілого на його частину). Розгляньмо приклад:

Blonds comme le règne de l'étreinte, les cheveux se dissolvaient donc dans la boutique du passage, et moi je me laissais mourir depuis un quart d'heure environ. Il me semblait que j'aurais pu passer ma vie non loin de cet essaim de guêpes, non loin de ce fleuve de lueurs. Dans ce lieu sous-marin, comment ne pas penser à ces héroïnes de cinéma qui, à la recherche d'une bague perdue, enferment, dans un scaphandre toute leur Amérique nacrée ? Cette chevelure déployée avait la pâleur électrique des orages, l'embu d'une respiration sur le métal. Une sorte de bête lasse qui somnole en voiture. On s'étonnait qu'elle ne fit pas plus de bruit que des pieds déchaussés sur le tapis. Qu'y a-t-il

de plus blond que la mousse? J'ai souvent cru voir du champagne sur le sol des forêts. Et les girolles ! Les oronges ! Les lièvres qui fuient ! Le cerne des ongles ! La couleur rose ! Le sang des plantes ! Les yeux des biches ! La mémoire : la mémoire est blonde vraiment. À ses confins, là où le souvenir se marie au mensonge, les jolies grappes de clarté ! La chevelure morte eut tout à coup un reflet de porto : le coiffeur commençait les ondulations Marcel.

En liberté dans le magasin, de grands fauves modernes guettaient la femelle d'homme en proie au petit fer : le séchoir mécanique avec son cou de serpent, le tube à rayons violets dont les yeux sont si doux, le fumigateur à l'haleine d'été, tous les instruments sournois et prêts à mordre, tous les esclaves d'acier qui se révolteront un beau jour (L. Aragon. Le Paysan de Paris, p. 52–53).

Як бачимо, описи Л. Арагона будувалися на синтаксично розчленованих конструкціях, що були ускладнені приєднувальними, уточнювальними структурами, в основі яких лежить антитеза або оксюморон. Зближуючи синтаксично поняття, що є семантично протилежними, несумісними, письменник здійснював експресивний вплив на читача; виникали нові непередбачувані враження. Відзначаємо поєднання непоєднуваного на асоціативному рівні, коли два слова зв'язані синтаксично, проте не є логічно, змістовно поєднуваними. Наприклад, як оксюморон можна розглядати вираз *ce fleuve de lueurs*, у якому асоціативно зв'язаними є вода й світло.

Аналіз матеріалу дає підставу говорити про використання антитези, як основного стилістичного прийому побудови цього сюрреалістичного фрагмента. Спостерігаємо постійне протиставлення різних світів: сучасного світу людей (*boutique, cinéma, bague, magasin, fer*) і світу природи (*essaim de guêpes, lièvres, biches, cerne, girolles, oronges, fleuve, été, orages, forêt, mousse, serpent, plantes*), світу абстрактних понять (*vie, pâleur, bruir, respiration, mémoire, souvenir, mensonge, clarté, liberté)* і конкретних речей (*cheveux, chevelure, séchoir, instruments, métal, scaphandre*), світу закритого, замкнутого й світу відкритого, безкінечного, безмірного (відповідно до концепції сюрреалізму).

Дослідження матеріалу вказує на значну кількість номінативних речень, на перевагу іменної групи слів (іменників, прикметників) над дієслівною, що ще раз засвідчує значущість для письменника-сюрреаліста почуттів, емоцій, сфери внутрішнього стану, порівняно з дієвістю.

Отже, проведений аналіз підтверджує, що в текстах сюрреалістичного спрямування техніка «автоматизму» створила композиційну хаотичність, структурну безсистемність, монтаж, які виразилися через ірраціональний зв'язок слів, висловлень, тексту в цілому [293, с. 362–363]. Визначено, що принцип алогізму виявився в поєднанні незв'язних образів, розбіжних змістових рядів, порушенні синтаксичної ієрархії, пропорцій, структурній синтаксичній розчленованості. Установлено, що ефект «неочікуваності», «дива» знайшов своє втілення у відтворенні довільних авторських вражень, виключно суб'єктивних асоціацій, у відображенні стихійної роботи підсвідомого через синтаксичне зближення протилежних, несумісних понять, раптову зміну ритму, використання незв'язних фраз, логічно необґрунтованих образів.

Як ми зазначали, письменники-сюрреалісти за стилем вираження, ідейними переконаннями були дуже близькі до художників цього напряму. Потрібно підкреслити, що саме в живописі сюрреалізм виявив себе найвищою мірою, у найвиразнішій формі. Сюрреалістичні ефекти вимагали наочності, миттєвого емоційного шоку, які є максимально можливими в образотворчому мистецтві.

З огляду на основні принципи художнього сюрреалізму («автоматизм», алогізм, ефект «неочікуваності», «дива»), відзначимо, що для художників суттєве значення мали метаморфози образів, тобто те, як один образ перетворюється, трансформується в інший. Як слушно зазначав іспанський художник-сюрреаліст Хуан Міро, описуючи свій власний художній досвід, він малює, допоки певна форма не стане знаком, образом жінки, птаха абощо; це перша, несилувана, несвідома стадія творчості; друга – уважна перевірка, доопрацювання, коригування намальованого. Розмірковуючи над сутністю сюрреалістичного живопису, А. Бретон використовував термін «хімія інтелекту», маючи на увазі, що таємнича, прихована,

неконтрольована робота галюцинацій, ілюзій виступає зразком, моделлю внутрішнього світу людини.

Розчленованість («дивізіонізм»), монтаж, симультанеїзм, «автоматизм», образи сновидінь – основні прийоми художників-сюрреалістів, що уможливлювали прямий «викид» їхнього підсвідомого на чисте полотно та збудження зорового ефекту. Зображення сюрреалістами звичних речей, банальних предметів, узвичаєного світу набувало нового звучання, загадкового надреального значення. Наприклад, зауважуємо, що на сюрреалістичних картинах С. Далі зухвало порушені й зміщені об'єктивні пропорції, просторові відношення; речі перебувають у незвичних положеннях, персонажі виконують непересічні ролі.

Класичним прикладом сюрреалістичного живопису С. Далі може слугувати картина «Постійність часу»: на безлюдному морському узбережжі розкидані зігнуті, пласкі, згорнуті, зім'яті, деформовані різними способами циферблати годинників. Монтажі С. Далі – провокаційні. Він «шматує» природу, ставлячи в одному випадку точну копію реального предмета в неприродне положення, в іншому – поєднує її з вигаданою, неіснуючою деталлю або умовами розміщення. У будь-якому разі «автоматизм» виконував своє ключове сюрреалістичне завдання – отримати неочікуваний, непередбачуваний результат, який не контролюється розумом, не залежить від волі художника, а є прямим виявом його підсвідомого на полотні.

Щодо кіномистецтва, то класичним узірцем сюрреалістичного кіно вважають «Андалузького пса» та «Золотий вік» Л. Бунюеля й С. Далі (1928 р.). А. Бретон зазначав, що вже за своєю сутністю, природою кінематограф є сюрреалістичним видом мистецтва. На його думку, фільм – це низка фотографій, які можна комбінувати в будь-який спосіб (техніка монтажу, колажу), створюючи найнеймовірніші, найфантастичніші поєднання; зміна кінокадрів – це своєрідні потоки снів, бажань, мрій і т. ін. «Андалузький пес» вирізняється чисельністю жахливих, жорстоких кадрів, які є малозв'язними як композиційно, так і сюжетно. Наприклад, в одному з епізодів герой вирізає лезом очі своєї коханої.

Сюрреалістичною технікою алогізму, «неочікуваності» в подальшому успішно послуговувалося комерційне кіно, створивши бойовик, трилер, фільм-жахів та інші кіножанри. Назвемо таких усесвітньо відомих режисерів, котрі творили в цьому стилі, як Ж.-Л. Годар, І. Бергман, Р. Поланскі, А. Хічкок, А. Тарковський, Д. Лінч. Цей список можна продовжувати безкінечно.

Не можемо не вказати, що сюрреалістична тенденція захопила також і французьких композиторів групи шести: Л. Дюррея, Ж. Мійо, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Ж. Тайєфера, Ж. Оріка та близьких до них А. Роланда, С. Стаффа, А. Барро. Їхня музика наслідувала сюрреалістичні принципи алогічності, «неочікуваності», «дива», прийоми музичного «конструювання», чим викликала вибухи емоцій, неоднозначні відчуття й не завжди очікувані реакції публіки.

Отже, в усіх видах мистецтва за допомогою поєднання різнорідних елементів, руйнації об'єктивних зв'язків, часових, просторових, звукових, геометричних співвідношень тощо, демонстрації абсолютної свободи, бажання тотальних перетворень і трансформацій сюрреалістичне мистецтво ствердило нове буття, нове, виключно суб'єктивне, світосприйняття.

Підсумовуючи, висловимо думку про те, що сюрреалізм – це не просто манера, стиль оповіді, живопису, музики й т. ін., це очевидний духовний досвід, видозмінений стан свідомості художника. Щодо цього А. Бретон додає, що важливою є не перестановка слів, не довільне сполучення речень, образів, асоціацій, а відтворення істинного стану душі, який іноді межує з безумством.

Сюрреалізм як мистецька течія XX ст. відкрив доступ до потаємних ресурсів внутрішнього світу людини, мобілізував потужні сили підсвідомості як джерела творчості, закріпив пріоритет особистості. Позитивною тенденцією сюрреалістичної поетики можна вважати оновлення поетичної мови, подальше заглиблення новаторських пошуків, а використання сепаратизації – ефективний спосіб актуалізації сучасного синтаксису.

У контексті вищевикладеного сепаратизація у творах письменників-сюрреалістів ствердилася як особливий вид міжфразового та внутрішньотекстового

синтаксичного зв'язку, що ввійшов до мови французької художньої літератури з «живого» внутрішнього мовлення. Сепаратизація зберігала свою оригінальність, своєрідність, стилістичну маркованість і засвідчувала нові форми вираження нової сюрреалістичної естетики.

Отже, сепаратизовані конструкції в літературі сюрреалізму як структури актуалізувального синтаксису перебували на першому рівні своєї динаміки. Після отримання потужного імпульсу для розвитку відзначаємо їх подальшу діалектику в літературі «потоку свідомості», екзистенціалізму, реалізму тощо.

Проведене дослідження дає підставу зробити певні узагальнення щодо динаміки сепаратизації на першому рівні свого розвитку. Встановлено, що в літературі поетичного модернізму (кубізму, дадаїзму), сюрреалізму сепаратизовані структури повністю зберігають свою специфіку (структурну, семантичну, функціональну). Вони не завжди є маркованими графічно, іноді сприймаються як щось чужорідне відносно класичного (ієрархічного, структурного) синтаксису, художнього тексту в цілому. На цьому рівні динаміки сепаратизовані структури одиничні, нечастотні у використанні, проте з традиційно виразним стилістичним забарвленням. Вони відображають дух, стиль епохи, який асоціюється з основами, матрицею другої культурної парадигми.

4.6. Другий рівень динаміки сепаратизації

У цьому параграфі нашого дослідження доведемо, що синтаксична сепаратизація на другому рівні динаміки стає стилістичним засобом виразності, ознакою стилю не окремих письменників, а художників слова різних напрямів, течій, шкіл, літературних жанрів і навіть тих, для кого не є характерним її вживання, які зорієнтовані на класичні традиції; установимо рівень її експресивності та функціональної значущості на цьому етапі еволюції; умотивуємо, що на другому рівні динаміки сепаратизація перетворюється на важливий синтаксично-стилістичний прийомом увиразнення, текстоутворювальний засіб художнього мовлення.

4.6.1. Особливості сепаратизації в літературі «потоку свідомості» (на матеріалі психологічного роману М. Пруста «У пошуках утраченого часу»)

Маємо за мету розглянути властивості сепаратизації другого рівня динаміки у французькій літературі «потоку свідомості». На етапі входження в писемну художню мову цей різновид зв'язку виступав у сильній функціональній позиції відносно синтаксичного зв'язку ієрархічного (класичного, структурного) синтаксису. Так, поява сепаратизації у французькій модерністській поезії Г. Аполлінера, Л. Арагона, Т. Тцари, П. Реверді, прозі А. Бретона та інших сюрреалістів підтвердила виникнення новітнього мислення, нової естетики, нових образів, картини світу й форм їхнього вираження. У прозових творах сепаратизація використовувалася, зазвичай, у мові персонажів із метою імітації розмовного мовлення, у поезії – для своєрідного вияву почуттів та емоцій самобутнього «я» ліричного героя.

Із плином часу сепаратизовані структури з'явилися в авторському мовленні, у внутрішніх монологах, роздумах оповідача, де вони вже не просто відтворювали усне мовлення, але ставали контекстуально необхідними, прагматично значущими структурними елементами формування нової моделі художнього зображення, тобто текстоутворювальними, текстоформувальними одиницями.

Однією з форм внутрішнього мовлення, у якій розкривається духовний, моральний, ментальний образ героя в істинному вигляді є «потік свідомості». Саме в техніці «потоку свідомості» на текстуальному рівні передаються глибинні, неусвідомлені переживання героя, його спогади, враження, оцінки, фантазії. «Потік свідомості» з акцентом на розкриття першооснов людської психіки окреслився як художній метод, що своїми ідейними установками повністю відповідав основним світоглядним орієнтирам творця початку XX ст. [319, с. 70].

Відомо, що характерними рисами художньої техніки «потоку свідомості» виступали асоціативність, ірраціональність, інтуїція, яскрава образність, неординарне зображення простору та часу, які із зовнішньої, об'єктивної дійсності переносилися у внутрішнє, суб'єктивне, психологічне світовідчуття. Філософський

характер, спонтанність й емоційність внутрішньої реакції, фрагментарність та асоціативність «потоку свідомості» вимагали, з одного боку, ускладненого синтаксису, з другого – вели до спрощення його структури, розчленованості, алогічності, порушення правил пунктуації (або взагалі її відсутності).

Розуміння «потоку свідомості» як одного з типів внутрішнього мовлення спирається на теоретичну концепцію Л. С. Виготського, згідно з якою, воно (внутрішнє мовлення) являє собою особливу, самостійну, автономну й своєрідну функцію мовлення. А це, зі свого боку, дає підставу розглядати внутрішнє мовлення як специфічний внутрішній план мовленнєвого мислення, що опосередковує динамічний зв'язок між думкою та словом. Ми поділяємо думку психолінгвіста Л. С. Виготського, що внутрішнє мовлення не є звичне (зовнішнє) мовлення мінус звук, а зовнішнє мовлення не є внутрішнє мовлення плюс звук. Перехід від внутрішнього до зовнішнього мовлення становить складну динамічну трансформацію, переструктурування мовлення – перетворення ідіоматичного (індивідуального) мовлення на мовлення, зрозуміле для всіх. Інакше кажучи, відбувається перетворення самобутнього синтаксису, своєрідної змістової та звукової будови внутрішнього мовлення в адекватні структурні форми, що властиві зовнішньому мовленню [77, с. 333–340].

Як бачимо, внутрішнє мовлення тісно пов'язане з проблемою співвідношення мови й мислення. Л. С. Виготський довів, що людське мислення відбувається в мові, а не просто виражається в ній. Власне у внутрішньому мовленні вчений убачав ключ до розуміння походження мислення. Він умотивував, що процес формування думки здійснюється безпосередньо у внутрішньому мовленні.

Ми цілком свідомі того, що в літературному творі ми маємо справу зі своєрідною імітацією істинного внутрішнього мовлення, яку, однак, письменники намагаються наблизити задля психологічного реалізму до аналога – реальної мовленнєво-мисленнєвої діяльності [153, с. 102]. У художньому творі внутрішнє мовлення – це прояв «прямого психологізму», художнього пізнання внутрішнього світу «зсередини».

Відповідно до теоретичної концепції Л. С. Виготського, у внутрішньому мовленні (незалежно від форми) «свій особливий синтаксис», що знаходить своє вираження в уривчастості, обірваності, фрагментарності, стислості внутрішньої мови, порівняно із зовнішньою. Учений зазначав, що це не проста тенденція до зменшення кількості слів та їх опущення, а своєрідний шлях до скорочення фрази з метою наближення до того варіанта структури, «де зберігається присудок…» [153, с. 333]. Основною синтаксичною формою внутрішнього мовлення Л. С. Виготський уважав «чисту й абсолютну предикативність». Така особливість властива діалогічній формі зовнішньої мови за наявності певної психологічної близькості співрозмовників, коли можливим є розуміння «із півслова», «з натяку». При спілкуванні людини із собою також можлива передача найскладніших думок майже без слів, що призводить до чистої предикативності у внутрішній мові. Синтаксис внутрішнього мовлення максимально спрощений, згорнутий, наслідком чого є «абсолютне згущення думки» [Там само, с. 343].

Аналіз матеріалу підтверджує, що внутрішній план мовлення в цілому характеризується значною семантико-емоційною глибиною, адже становить механізм мовного мислення, живий процес народження думки в слові; відтворює інтелектуальний та емоційний виміри особистості. На матеріалі модерністського психологічного роману «У пошуках утраченого часу» (« À la recherche du temps perdu ») М. Пруста, що представляє один із найяскравіших узірців французької літератури «потоку свідомості» початку ХХ ст., з'ясуємо наявність та особливості сепаратизації в структурі внутрішнього мовлення.

«Потік свідомості» М. Пруста – витіснення реального світу суб'єктивними враженнями, зміщення часових параметрів, відмова від традиційної сюжетності, руйнування характеру, розщеплення почуттів, перевага індивідуального, а не загального, типового. Згідно із засадами модерністської літератури, М. Пруст не ставив перед собою завдання зображати явища реального світу в їхньому об'єктивному значенні та причинно-наслідкових зв'язках. Через потік ірраціональних, незв'язних обривків суджень, асоціацій, які володіють психікою людини незалежно

від її волі, письменник намагався відтворити індивідуальну свідомість героїв твору, їхнє особисте, суб'єктивне ставлення, сприйняття тих чи інших явищ об'єктивної дійсності. Головний герой твору Марсель – представник буржуазної аристократії – повністю занурений у самого себе, у свої думки, переживання, враження. Через це події в романі розгортаються фрагментарно, у міру того, як вони внаслідок випадкових зовнішніх асоціацій виникають у пам'яті та виявляються в потоці свідомості Марселя.

Проведений аналіз фактичного матеріалу підтверджує, що синтаксис «потоку свідомості» М. Пруста є ускладненим, об'ємним: довжина окремих висловлень коливається від пів- до кількох сторінок. Передбачувано, що використання розчленованих синтаксичних структур не властиве для такого типу внутрішнього мовлення. Попри це, відзначимо окреме використання неповних речень, вставних конструкцій, доповнень, різної сегментації, парцеляції й т. ін., що призводять до певного порушення граматичної зв'язності тексту та часткового ослаблення експліцитних зв'язків ієрархічного (структурного) типу синтаксису.

Дослідження засвідчило, що сепаратизація як один із засобів розчленування синтаксичної структури, актуалізації синтаксису є маловживаною, не типовою, не характерологічною для текстової тканини «потоку свідомості». Однак сам факт її наявності засвідчує поширення сепаратизації в літературі різних художніх напрямів, розширення її функціональних можливостей. Випадки використання сепаратизації в «потоці свідомості» можна розглядати як спеціальний стилістичний засіб вираження суб'єктивності, фрагментарності, експресивності. Сепаратизація в структурі «потоку свідомості» перебуває на другому рівні своєї динаміки, набуваючи нових якісних характеристик.

У першому романі «У напрямку Свана» (« Du côté de chez Swann») головний герой з особливою любов'ю й ніжністю згадує своє дитинство в містечку Комбре, улюблені маршрути прогулянок його околицями, свою матір, рідних, близьких. Згадує він і про сина дідусевого друга Шарля Свана, який потай від сусідів вів великосвітський спосіб життя. Марсель ним захоплюється, переживає особливі відчуття вже лише при згадці його імені, а тому роздуми, спомини, пам'ять про Свана

займають чільне місце в потоці свідомості хлопця. Для прикладу розгляньмо такий уривок:

Il (le nom de Swann) me causait un plaisir que j'étais confus d'avoir osé réclamer à mes parents, car ce plaisir était si grand qu'il avait dû exiger d'eux pour qu'ils me le procurassent beaucoup de peine, et sans compensation, puisqu'il n'était pas un plaisir pour eux. Aussi je détournais la conversation par discrétion. Par scrupule aussi. Toutes les séductions singulières que je mettais dans ce nom de Swann, je les retrouvais en lui dès qu'ils le prononçaient (M. Proust. À la recherche du temps perdu. I partie, p. 243).

Можемо стверджувати, що використання сепаратизованих синтаксичних структур у внутрішньому мовленні «потоку свідомості» допомагає автору відтворити складний і суперечливий внутрішній світ своїх героїв; показати напрям руху їхньої розумової діяльності та найтонших вібрацій душі й серця. У цьому фрагменті сепаратизована структура *Par scrupule aussi* має уточнювальне значення, побудована за принципом стилістичного повтору, структурно є фінальною, поширеною, за синтаксичною функцією – обставина способу дії.

У ході роботи з'ясовано, що для «потоку свідомості» М. Пруста характерні перетин, сплетіння вільних, невимушених відчуттів персонажів у теперішній момент часу з їхніми відчуттями, відголосами вражень із минулого або мріями, бажаннями з майбутнього. В основі такого стилю лежить прийом монтажності мислення, кінематографічності письма, що був так характерний багатьом видам модерністського мистецтва та співвідносився з домінантами другої культурної парадигми. Наприклад:

Comme j'aimerais être riche pour avoir un yacht, dit-elle au peintre. Je vous demanderais des conseils pour l'aménager. Quels beaux voyages je ferais ! Et comme ce serait joli d'aller aux régates de Cowes. Et une automobile ! Est-ce que vous trouvez que c'est joli, les modes des femmes pour les automobiles ? (M. Proust. À la recherche du temps perdu. III partie, p. 219).

Одна з героїнь другої частини роману «У затінку дівчат-квіток» (« À l'ombre des jeunes filles en fleurs ») мріяла про багате, заможне життя, про можливість

подорожувати, яхту, автомобіль і т. ін. Сепаратизована фраза *Et une automobile !* маркує хід, розвиток думок-мрій героїні, виражає яскраве емоційне забарвлення фрагменту. Сепаратизована синтагма є фінальною, поширеною, за синтаксичною функцією – додатком. Синтаксично сепаратизований елемент висловлення є структурно відокремленим, проте виступає змістовим продовженням попередньої фрази. Семантичну зв'язність сепаратизованої структури уможливлює й використання сполучника *et,* який на основі синтаксичного паралелізму сполучає базисну частину та відокремлену синтагму в межах висловлення.

Проведене дослідження вказує на таку важливу особливість синтаксису в текстовій тканині роману М. Пруста, як те, що часто кожна фраза побутує автономно, самостійно, а зв'язок між ними відбувається, передусім, імпліцитно (опосередковано, асоціативно). У контексті нашого дослідження можемо говорити про розчленованість, сепаратизацію не лише на рівні форми (синтаксичної), але й змісту. Незважаючи на зовнішню хаотичність композиції, розчленованість синтаксичних структур, складність та суперечливість сприйняття загалом, прустівська епопея бездоганно вибудувана й становить єдине ціле із задумом.

Алегорія, міфопоетика, метафоричність, асоціативність, метонімія (асоціація за суміжністю) стали провідними художніми прийомами романістики М. Пруста, що творили своєрідний мікросвіт автора.

Аналіз матеріалу засвідчив, що в літературі «потоку свідомості» синтаксична сепаратизація не є частовживаною, що зумовлено особливостями структури такого типу внутрішнього мовлення. Вона виступає як спеціальний, додатковий стилістичний прийом виразності, що надає додаткової експресивності оповіді. Сепаратизація в літературі «потоку свідомості» перебуває на другому рівні динаміки та в ослабленій функціональній позиції. Проте вона цілком відображає основні принципи літературного модернізму (суб'єктивізм, алогізм, розчленованість, фрагментарність) і домінанти другої культурної парадигми (антитрадиціоналізм, ірраціоналізм, психологізм, асоціативність тощо). Отже, сепаратизація другого рівня динаміки набуває нових якісних текстотвірних характеристик і чітко вписується в

широкий контекст кардинальних змін художньої картини світу французького суспільства першої половини XX ст.

4.6.2. Функції сепаратизації у французькій екзистенціалістській прозі (на матеріалі творчості Ж.-П. Сартра, А. Камю, А. Жида)

Почасти ми вже торкалися ключових принципів екзистенціалізму як одного з найбільш важливих напрямів у модерністській літературі Франції середини XX ст. (п. 3.5.3). Будучи ідеалістичною у своїй основі, філософія екзистенціалізму висувала на перший план абсолютну унікальність людського буття. Вихідною позицією екзистенціалізму була впевненість у тому, що всі життєві процеси позбавлені будь-якої закономірності, послідовності, причинно-наслідкового зв'язку; світобудова виявляється дезорганізованою масою суперечностей, суцільним хаосом, де все абсурдно й підпорядковано випадковостям.

Відповідно до таких світоглядних переконань, виникав характерний для екзистенціалізму глибокий песимізм, відчуття безперспективності, духовної самотності, відчуженості. А отже, абсолютно стверджується назва та стрижневе термінопоняття цього філософського й літературного напряму – «екзистенціалізм»: перебування людини на землі – це не активне, цілеспрямоване життя, а лише існування (l'existence); людина неспроможна впливати на зовнішній безсистемний, безладний світ, єдине, чим вона володіє, – це її внутрішній макрокосм, право вибору та свобода волі.

Письменники-екзистенціалісти намагалися розкрити причини невлаштованості людського життя, досліджували проблеми вибору, відповідальності, індивідуалістичної непокори тощо. Найчастіше вони використовували міфопоетику, притчову алегорію, форми нарації від першої особи, щоб достовірніше передавати відчуття людиною трагізму свого існування. Найвідоміші з французьких екзистенціалістів – Ж.-П. Сартр, А. Камю, А. Жид, С. де Бовуар, Ж. Ануй, А. Мальро – своєю творчістю пізнавали основи людського буття, допомагали звільнитися від байдужості, протистояти буденності. Вони запровадили до

контексту французької літератури новий тип світосприйняття, заснований на особистому, безпосередньому (екзистенційному) переживанні істини. Відзнаками їхнього стилю були хаотичність композиції, гігантські внутрішні діалоги, «потік свідомості», спогади, монтажність мислення, коли стираються грані минулого й сучасного.

Фрагменти з романів «Нудота» Ж.-П. Сартра, «Чума» А. Камю, «Фальшивомонетники» А. Жида як яскраві зразки екзистенціалістської прози слугуватимуть нам матеріалом для розгляду особливостей синтаксичної сепаратизації другого рівня динаміки.

Передусім, помічаємо таку закономірність, що головні герої названих романів так чи інакше були пов'язані з письменництвом, творчістю та переживали самотність як особистісну драму. Центральний персонаж роману «Нудота» Ж.-П. Сартра – молодий письменник-одинак Антуан Рокантен, який працював у бібліотеці з архівами над своєю майбутньою книгою. Головний герой «Чуми» А. Камю – доктор Рійє, котрий організував боротьбу зі страшною епідемією, хоча він і не був письменником, однак вів літопис чумного року у вигляді нотаток. Герой А. Жида «Фальшивомонетники» – також письменник Едуард, який прагнув написати роман, відкидаючи залежність митця від об'єктивної дійсності та проголошуючи суб'єктивну свободу творчості.

Вірогідно, що і Ж.-П. Сартр, і А. Камю, і А. Жид багато в чому ототожнювали себе зі своїми головними героями, а підґрунтям для написання романів виступили їхні власні дослідження, роздуми, переживання. Можна стверджувати, що авторське «я» і «я» головних героїв уподібнилися, злилися. У такому разі цілком зрозумілим стає вибір головних героїв та форми оповіді письменниками-екзистенціалістами для реалізації своїх мистецьких намірів. Усі головні персонажі – тією чи іншою мірою письменники – пізнавали світ і себе через людські душі, моральні страждання, духовні пошуки свого місця в цьому світі, через муки творчості та «творення себе». Форми оповіді – нотатки, щоденник, записи – близькі до розмовного мовлення. Герої

писали, ніби змальовували все те, що бачили й відчували; відбувалося своєрідне екзистенціювання.

Простежимо, як це реалізувалося на конкретному матеріалі та відобразилося на синтаксичній будові тексту. Головний персонаж одного з найвідоміших романів засновника французького екзистенціалізму Ж.-П. Сартра «Нудота» (Jean-Paul Sartre, « La Nausée », 1938) – Антуан Рокантен – схарактеризований як високоосвічена, культурна людина. На початку твору він захоплено займається історичними пошуками, аналізує свої спостереження, емоції, настрої, переживання й записує їх у щоденник. Він прагне написати книгу:

Je m'en vais, je me sens vague. Je n'ose pas prendre de décision. Si j'étais sûr d'avoir du talent... Mais jamais – jamais je n'ai rien écrit de ce genre ; des articles historiques, oui, – et encore. Un livre. Un roman [...]. *Un livre. Naturellement, ça ne serait d'abord qu'un travail ennuyeux et fatigant, ça ne m'empêcherait pas d'exister ni de sentir que j'existe. Mais il viendrait bien un moment où le livre serait écrit, serait derrière moi et je pense qu'un peu de clarté tomberait sur mon passé. Alors peut-être que je pourrais, à travers lui, me rappeler ma vie sans répugnance* (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 249).

У цитованому фрагменті використання сепаратизації уможливлює адекватне моделювання позиції автора – письменника-екзистенціаліста (головного персонажа, оповідача), котрий творить свій власний світ, у якому все спонтанно, безпосередньо, світ, який народжується тут і зараз, на очах читача. Щодо структури сепаратизовані елементи (*Un livre. Un roman*. [...]) є фінальними, непоширеними, вираженими прямим додатком. Наступна сепаратизована частина (*Un livre*) є серединною в структурі висловлення.

Стосовно семантичних особливостей сепаратизації потрібно указати, що в подібних випадках сепаратизовані структури перетворюються на своєрідні змістові актуалізатори. Вони генерують процеси мислення, роздумів мовця, демонструють певну алогічність, переривчастість, плутаність думки (надто в прозі екзистенціалістів) [294, с. 77].

Окрім того, актуалізуючи висловлення, сепаратизовані структури передають афективний стан дійових осіб, їхні емоції, які є відвертими, невимушеними, природними. У наведеному вище прикладі сепаратизовані синтаксичні конструкції відображають вагання, сумніви головного героя, те, як він не наважується на написання книги, роману, нового для нього жанру творчості. Використання сепаратизованих, структурно розчленованих синтаксичних елементів (*Un livre. Un roman* [...]. *Un livre*) демонструє розвиток, формування думки Антуана Рокантена та його суб'єктивні відчуття. Можемо стверджувати, що сепаратизовані структури в літературі екзистенціалізму проявляють високу експресивність, оскільки вони стають спеціальним стилістичним прийомом виразності та текстоутворювальним елементом художнього мовлення. Розчленовані структури вже не просто імітують усне мовлення, а інтенсифікують емоційну сферу героя, афективно впливають на читача, творять поетику художнього твору.

У ході розвитку подій відбувалась еволюція головного героя роману, точніше сказати – його духовний регрес та моральна деградація. Антуан Рокантен уважав усіх без винятку людей настільки огидними, непристойними, нікчемними особами, що мислив своє подальше життя лише в повній ізоляції від суспільства. У нього згас інтерес до історії: копатися в минулому огидних йому істот видавалось абсолютно беззмістовним заняттям, тим більше, що, на переконання Антуана, світ абсурдний, а розвиток людства позбавлений логіки, законів, історичних закономірностей.

Mercredi.

Il ne faut pas avoir peur.

Jeudi.

Ecrit quatre pages. Ensuite, un long moment de bonheur. Ne pas trop réfléchir sur la valeur de l'Histoire. On court le risque de s'en dégoûter. Ne pas publier que M. de Rollebon représente, à l'heure qu'il est, la seule justification de mon existence.

D'aujourd'hui en huit, je vais voir Anny (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 103).

Mardi.

Rien. Existé.

Mercredi.

Il y a un rond de soleil sur la nappe en papier... (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 147).

Bon Dieu ! c'est moi qui vais mener cette existence de champignon ? Qu'est-ce que je ferai de mes journées ? Je me promènerai. J'irai m'asseoir aux Tuileries sur une chaise de fer – ou plutôt sur un banc, par économie. J'irai lire dans les bibliothèques. Et puis ? Une fois par semaine le cinéma. Et puis ? Est-ce que je m'offrirai un Voltigeur, le dimanche ? Est-ce que j'irai jouer au croquet avec les retraités du Luxembourg ? À trente ans ! J'ai pitié de moi (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 241–242).

Je mâche péniblement un morceau de pain que je ne me décide pas à avaler. Les hommes. Il faut les aimer les hommes. Les hommes sont admirables. J'ai envie de vomir – et tout d'un coup ça y est : la Nausée (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 173).

Наведені вище приклади засвідчують, що в екзистенціалістському тексті використання сепаратизованих синтаксичних структур функціонально підсилюється й іншими афективними стилістичними засобами. Укажемо на частотне використання синтаксичного паралелізму (*Ne pas… Ne pas…*; *Mercredi… Jeudi…*), риторичних запитань (*Qu'est-ce que je...? ; Et puis ?; Est-ce* que je...?), синтаксичних повторів різних типів. Із цього приводу на увагу заслуговує низка висловлень із синтаксично-стилістичними повторами: *Les hommes* (1). *Il faut les aimer les hommes* (2). *Les hommes sont admirables* (3). Зазначаємо, що перше (сепаратизоване) і третє висловлення побудовані за принципом синтаксичного паралелізму та сполучені анафоричним зв'язком, друге й третє висловлення поєднані між собою стилістичною епанафорою (стиком). У цьому фрагменті висловлення вирізняються особливістю будови, мають оригінальну форму для образного вираження думок і почуттів мовця.

«Нудота» – це випробування екзистенціалістських ідей Ж.-П. Сартра, утілених за допомогою художнього слова. Укажемо на алегоричність назви твору. Нудота як крайній рівень вираження гидливості став природною реакцією Рокантена на всі явища зовнішнього світу, як на живі істоти, так і на предмети, що його оточували.

Завдяки майстерності письменника, читач відчуває вплив екзистенціалістського діяння. Входження в потік свідомості головного героя створює ситуацію своєрідного співекзистенціювання, практики інтуїтивного пізнання, осмислення сартрівської філософії [325, с. 84]. У цьому випадку використання сепаратизованих конструкцій (другого рівня еволюції) якнайкраще сприяє автору в реалізації творчих ідей. Наприклад :

Ça ne va pas ! ça ne va pas du tout : je l'ai, la saleté, la Nausée. Et cette fois-ci, c'est nouveau : ça m'a pris dans un café [...]. *Sa chemise de coton bleu (la chemise d'Adolphe) se détache joyeusement sur un mur chocolat. Ça aussi donne la Nausée. Ou plutôt c'est la Nausée. La Nausée n'est pas en moi : je la ressens là-bas sur le mur, sur les bretelles, partout autour de moi. Elle ne fait qu'un avec le café, c'est moi qui suis en elle.*

[...] *De nouveau, le silence – le goût de sucre de l'air, dans mon arrière-bouche. Les odeurs. Les bretelles* (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 33–35).

J'existe. C'est doux, si doux, si lent. Et léger : on dirait que ça tient en l'air tout seul. Ça remue. Ce sont des effleurements partout qui fondent et s'évanouissent. Tout doux, tout doux. Il y a de l'eau mousseuse dans ma bouche. Je l'avale, elle glisse dans ma gorge, elle me caresse – et la voilà qui renaît dans ma bouche, j'ai dans la bouche à perpétuité une petite mare d'eau blanchâtre – discrète – qui frôle ma langue. Et cette mare, c'est encore moi. Et la langue. Et la gorge, c'est moi (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 141).

Le boulevard Noir est inhumain. Comme un minéral. Comme un triangle. C'est une chance qu'il y ait un boulevard comme ça à Bouville...

Voilà des gens. Deux ombres. Qu'avaient-ils besoin de venir ici ? (J.-P. Sartre. La Nausée, p. 43).

Наведені вище уривки – зразки екзистенціалістської прози, а використання сепаратизації виступає дієвим синтаксично-стилістичним, текстоформувальним засобом реалізації художніх задумів автора. Зазначимо, що сепаратизація підсилюється такими стилістичними засобами, як-от: лексичними повторами (*Nausée, doux, bouche, gorge, langue*), використанням стилістичних синонімів (*doux – lent – léger, l'eau mousseuse – une petite mare d'eau, j'existe – c'est moi*), уживанням

спеціальної лексики тематичних груп (*bouche, gorge, langue*), синтаксичним паралелізмом (*Et léger… Et cette mare… Et la langue… Et la gorge…*), анафоричним зв'язком висловлень (*Ça ne va pas... ça ne va pas du tout... Ça…*), стилістичною епанафорою (*Ou plutôt c'est la Nausée. La Nausée…*), виразними порівняннями (*le boulevard Noir est comme un minéral, comme un triangle*), завжди яскравою метафорою (*des gens – deux ombres*), що заразом сприяють афективності та своєрідності вираження.

Отже, дослідження свідчить, що сепаратизація, перебуваючи на другому рівні динаміки, виступає важливим синтаксично-стилістичним засобом увиразнення, суттєвим текстоутворювальним елементом художнього мовлення та однією зі стилетвірних ознак літератури екзистенціалізму.

У філософському екзистенціалістському романі «Чума» А. Камю особистісна драма кожного мешканця містечка Оран (Алжир) репрезентована в контексті загального страждання. Нотатки Рійє – документальне, безстороннє свідчення про колективну трагедію й боротьбу громадян, ширше – усього людства. Письменник-екзистенціаліст за допомогою свого героя відобразив думки, що виникали інтуїтивно, раптово, формувались у свідомості чи підсвідомості мовця, доповнювалися деталями, наповнювались емоціями, ставали більш яскравими та глибокими. Розгляньмо приклад:

À titre documentaire, on peut enfin reproduire le portrait du docteur Rieux par Tarrou. Autant que le narrateur puisse juger, il est assez fidèle : Paraît trente-cinq ans. Taille moyenne. Les épaules fortes. Visage presque rectangulaire. Les yeux sombres et droits, mais les mâchoires saillantes. Le nez fort est régulier. Cheveux noirs coupés très courts. La bouche est arquée avec des lèvres pleines et presque toujours serrées. Il a un peu l'air d'un paysan sicilien avec sa peau cuite, son poil noir et ses vêtements de teintes toujours foncées, mais qui lui vont bien.

Il marche vite. Il descend les trottoirs sans changer son allure, mais deux fois sur trois remonte sur le trottoir opposé en faisant un léger saut. Il est distrait au volant de son

auto et laisse souvent ses flèches de direction levées, même après qu'il ait effectué son tournant. Toujours nu-tête. L'air renseigné (A. Camus. La peste, p. 89).

Як бачимо, цитований фрагмент має описову форму й вибудований з низки синтаксично розчленованих структур. Портрет одного з головних героїв роману – лікаря Бернара Рійє – формується, вимальовується в міру того, як виникають враження в його близького друга та соратника Жана Тарру. Образ героя представлений із документальною точністю й досить економними засобами «зовнішньої» портретної виразності. Попри це, у читача створюється чітке зорове уявлення про зовнішній вигляд персонажа та складається певне судження про нього, його характер, духовну сутність, оточення, спосіб життя тощо. Оскільки Рійє – лікар, то, мабуть, і форма, і тон викладу, що за своєю фактографічністю та підкреслено сухим викладом наближаються до медичного опису історії хвороби, обрані не випадково.

Зауважимо, що екзистенціалістський персонаж А. Камю – свідок трагічних подій, соціальних переворотів, руйнацій, він відчуває розгубленість, незахищеність, відчуженість, самотність, утрату духовних ідеалів та віри в майбутнє. Ось чому для письменника-екзистенціаліста важливо зобразити (і через портретний опис також) не просто особистість, а її екзистенціалістське кредо й викликати відповідні емоції, почуття, думки, асоціації (вплив ідей психоаналізу З. Фройда, концепції свідомості А. Бергсона, техніки «потоку свідомості» М. Пруста).

Потрібно зазначити, що форма хроніки, яку обрав А. Камю, зумовила просодичні особливості сепаратизації. Зазвичай екзистенціювання відбувалося монотонно, виражалося за допомогою наддовгих пауз, рівності, протяжності тону, що створювали ефект «уповільненого кадру». В аналізованому прикладі відзначаємо пришвидшений темп, синкопний, рваний ритм оповіді, енергію та динаміку розгортання частини тексту. Сепаратизація розставила змістові й експресивні акценти. Власне сепаратизовані, бездієслівні синтаксичні конструкції уможливили актуалізацію висловлень як на структурному, семантичному, так і на просодичному рівнях. Просодичні характеристики сепаратизованих структур у романі А. Камю

«Чума» створили новий, нетрадиційний фонетичний малюнок екзистенціалістського тексту.

Отже, можемо схарактеризувати сепаратизацію як спеціальний синтаксично-стилістичний засіб увиразнення, який додає експресивності, особливого стилістичного забарвлення екзистенціалістській текстовій тканині. Сепаратизація, перебуваючи на другому рівні динаміки, розширює свої виражальні, текстотвірні можливості, проникає в літературу різних художніх напрямів.

В основі задуму екзистенціалістського твору «Фальшивомонетники» А. Жида лежала апробація нової форми роману, відповідної духові часу (другій культурній парадигмі). Роман був побудований за принципом паралельних дзеркал, одне з яких – щоденник Едуарда – своєрідна творча лабораторія письменника. Цей твір віддзеркалював і повторював основні теми й події вже написаного А. Жидом роману з аналогічною назвою. Так творилася нова форма «роману в романі», що заснована на концентричній композиції.

У своєму творі автор намагався створити щось на зразок літературного еквівалента «Мистецтва фуги» Баха, коли в музичному творі виникають усе нові й нові теми, які майстерно переплітаються між собою та віртуозно змінюють одна одну. Письменник хотів, щоб у його романі також було представлено якомога більше різноманітних, навіть різнорідних життєвих фактів, які з аморфної маси подій набували стрункої класичної форми. А. Жид (як і Г. Аполлінер) прагнув синтезувати у своєму творі елементи музики, живопису, літератури, створюючи своєрідну мозаїку відчуттів [536, с. 64–65].

Сполучною ланкою, що об'єднувала всі події роману, зв'язувала всі сюжетні лінії та всіх персонажів (інакше кажучи, виконувала головну музичну тему), виступав головний герой твору – письменник Едуард. Предметом творчості Едуарда ставало все, що він знав, бачив і пізнавав про своє життя. Спроба вмістити «все» спричиняла фрагментарність оповіді, яка була покликана моделювати вічну несталість і незавершеність життя. Едуард протиставляв «чистий» роман, вільний від соціально-історичного контексту, від описів персонажів та сюжету

реалістичному. «Чистий» роман відкидав залежність письменника від об'єктивної дійсності й проголошував суб'єктивну свободу творчості:

[...] *Il (Edouard) se dit que les romanciers, par la description trop exacte de leurs personnages, gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent et qu'ils devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît. Il songe au roman qu'il prépare, qui ne doit ressembler à rien de ce qu'il a écrit jusqu'alors. Il n'est pas assuré que Les Faux-Monnayeurs soit un bon titre. Il a eu tort de l'annoncer.* [...]. *Il n'est pas assuré non plus que le sujet soit très bon. Il y pense sans cesse et depuis longtemps mais il n'en a pas écrit encore une ligne. Par contre, il transcrit sur un carnet ses notes et ses réflexions.*

Il sort de la valise ce carnet. De sa poche, il sort un Stylo. Il écrit :

« Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, n'a guère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire. Les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinéma ; il sied que le roman les lui laisse. Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre. Oui vraiment, il ne me paraît pas que le roman pur (et en art, comme partout, la pureté seule m'importe) ait à s'en occuper [...] *»* (A. Gide. Les Faux-Monnayeurs. Chapitre VIII, p. 92–93).

Щодня Едуард намагався описувати у своєму записнику стан роману. Його записна книжка – це щось на кшталт щоденника, у якому герой вів безперервне критичне дослідження написання роману, аналізував перебіг власного творчого пошуку, вивчав особливості суб'єктивної творчості. Наприклад:

Rapporté à Olivier ses affaires. Sitôt de retour de chez Passavant, travail. Exaltation calme et lucide. Joie inconnue jusqu'à ce jour. Écrit trente pages des Faux-Monnayeurs, sans hésitation, sans ratures. Comme un paysage nocturne à la lueur soudaine d'un éclair, tout le drame surgit de l'ombre, très différent de ce que je m'efforçais en vain d'inventer. Les livres que j'ai écrits jusqu'à présent me paraissent comparables à ces bassins des

jardins publics, d'un contour précis, parfait peut-être, mais où l'eau captive est sans vie. À présent, je la veux laisser couler selon sa pente, tantôt rapide et tantôt lente, en des lacis que je me refuse à prévoir (A. Gide. Les Faux-Monnayeurs. Chapitre XII, p. 419).

У розглянутому прикладі вживання сепаратизації (*Exaltation calme et lucide. Joie inconnue jusqu'à ce jour. Écrit trente pages des Faux-Monnayeurs, sans hésitation, sans ratures*) є влучним синтаксично-стилістичним прийомом, який передає процес мислення, роздумів героя, його емоційний стан у процесі творчості. Розчленована синтаксична форма близька до розмовного мовлення, вона адекватно відтворює форму щоденника, записника, у якому проходить характерне екзистенціювання. Едуард нотує ту радість творчості, захоплення, збудження, які він переживає від написання нового роману (*Exaltation calme et lucide. Joie inconnue jusqu'à ce jour. Écrit trente pages des Faux-Monnayeurs, sans hésitation, sans ratures*). Він порівнює свої раніше написані книги з басейнами в громадських парках (садах): *Les livres que j'ai écrits jusqu'à présent me paraissent comparables à ces bassins des jardins publics* [...]; вони, зазвичай, правильної геометричної форми, однак вода в них – без життя. Едуард прагне повністю вивільнити течію своєї творчості (*À présent, je la veux laisser couler selon sa pente, tantôt rapide et tantôt lente* [...]), творити в міру того, як надходять і розвиваються його думки, ідеї, враження.

Укажемо, що сепаратизовані синтаксичні елементи являють собою поширені синтагми з афективним значенням, що актуалізують висловлення. Просодичні характеристики (сповільнена інтонація, плавний ритм роздумів, рівність, протяжність тону) роблять екзистенціалістський текст ще більш стилістично виразним.

Окремо розглянемо назву твору, яка традиційно містить підтекст. Ідея про фальшивомонетників прийшла до Едуарда, коли він, прочитавши газетну статтю про групу осіб, яка поширювала фальшиві монети, роздумував про деяких колег по перу. Із часом це слово набуло метафоричного значення й розповсюдження, позначаючи всеохоплювальну девальвацію моральних цінностей. Продаж фальшивих грошей підлітками з добропорядних сімей розцінювався як форма самоствердження, протесту у світі фальшивих стосунків і традицій, у світі

фальшивих слів і почуттів. Твір «Фальшивомонетники» А. Жида явив новаторські пошуки сенсу буття й літературної форми.

Отже, у французькій літературі екзистенціалізму використання сепаратизації є потужним синтаксично-стилістичним засобом художнього увиразнення. На цьому рівні динаміки сепаратизація, зберігаючи свою «розмовну» якість, стилістичну забарвленість, перетворюється на важливий елемент системи засобів вираження та текстотворення.

Незважаючи на фрагментарність, хаотичність наратії, домінування суб'єктивізму та інтуїції, які реалізуються через руйнування традиційних форм вираження, у тому числі й через розчленований синтаксис і сепаратизацію зокрема, романи «Нудота» Ж.-П.Сартра, «Чума» А. Камю, «Фальшивомонетники» А. Жида представляють органічну єдність ідейного задуму й форми втілення.

Установлено, що у творчості французьких екзистенціалістів сепаратизовані конструкції – це вже не безпосередньо розчленовані синтаксичні структури, а спеціальний стилістичний прийом виразності, який надає експресивності, невимушеності оповіді; допомагає письменникам через нові стильові засоби розробляти новітні естетичні принципи. Проведений аналіз доводить приналежність сепаратизації у французькій літературі екзистенціалізму до другого рівня розвитку.

4.6.3. Сутність синтаксичної сепаратизації другого рівня динаміки в екзистенціалістській драмі (на матеріалі драми Ж.-П. Сартра «Мухи»)

У ході дослідження виявлено, що сепаратизація виразно представлена і в такому жанрі художньої літератури, як драма, яка саме в цей період переживала глибинне реформування, оновлювалась у дусі часу, принципів модернізму та домінант другої культурної парадигми.

Відомо, що текстове поле драматургічного твору складається зі слів персонажів (пряма мова) й слів автора у вигляді ремарок, які разом становлять складне синтаксичне ціле. Форма прямої мови вирізняється своїми

формально-граматичними, семантичними, інтонаційними, стилістичними особливостями, пунктуаційно-графічним оформленням.

Слова автора – ремарка (від франц. *remarque* – помітка, примітка) – авторська заувага, коментар, що міститься переважно на полях та надає додаткову, пояснювальну інформацію про текст. Це означає, що ремарка не входить до основного тексту, а лише підкреслює, доповнює його. Вона може слугувати не тільки поясненням певних моментів дії та допомогою акторам, але й для більш глибокого аналізу всього тексту.

Авторська ремарка відіграє роль особливого актуалізатора, мовного засобу, за посередництвом якого елементи мовної системи з'єднуються з дійсністю, створюють ту чи іншу комунікативну ситуацію та формують художню цілісність твору. Отже, можемо стверджувати, що ремарка має важливе інтеграційне значення в межах драматургічного синтаксичного цілого.

Об'єктом нашого розгляду є сепаратизовані синтаксичні структури. Відомо, що вони проникли в художню літературу різних течій, напрямів та жанрів із розмовного мовлення. Те, що мова персонажів у драматургічних творах характеризуватиметься наявністю розчленованих, сепаратизованих конструкцій розмовного мовлення є цілком передбачуваним, очікуваним, тому що вони є типовими для неї. Тому ми розглянули потенціал сепаратизації в структурі власне авторських ремарок (авторське мовлення), де вони наповнюються новими композиційними, семантичними, інтонаційними, функціональними якостями та стають стилістично значущими.

Традиційно авторська ремарка маркує учасників комунікації, указує на час, місце розгортання подій. У класичній драматургії авторські ремарки не є численними, здебільшого описують дії, вчинки героїв, позначають межі висловлень. У такому разі для ремарки властиве вживання коротких, еліптичних, неповних речень. Однак прикметно, що в сучасній драмі синтаксична організація ремарок дещо видозмінюється та має інше навантаження.

Розглянемо особливості сепаратизації в структурі авторських ремарок на матеріалі екзистенціалістської п'єси Ж.-П. Сартра «Мухи» (« Les Mouches », 1943).

Використовуючи широко відомий античний сюжет, драматург розгорнув дії в давньогрецькому місті Аргосі, зробивши центральним героєм п'єси легендарного Ореста, який нещадно мстить жорстоким убивцям свого батька. Відповідно до задуму автора, помста Ореста сприймалася як алегоричне втілення жаги відплати, кари сучасниками Ж.-П. Сартра (героїзм руху Опору, перемога демократичних сил над гітлерівською Німеччиною). Аргос зображений містом із зачиненими наскрізно вікнами, де хмари великих чорних мух клубляться над кривавими трупами. Лише після того, як Орест убив тирана Егісфа, повітря в місті стало свіжішим, а мухи відлетіли назавжди. Однак філософський зміст твору значно ширший.

Орест не просто борець за свободу Франції – він екзистенціалістський герой, уособлення вільного вибору, свободи. Проте та сама свобода прирекла його на самотність, непорозуміння з боку навколишніх, на відчуження. Орест став вигнанцем. Герої п'єси, приймаючи рішення, обирають свою людську сутність, навіть ціною страждання, ціною життя. Стверджується також і сартрівська теза про неможливість абсолютної перемоги, тому що шлях до справжньої свободи надзвичайно важкий і має непередбачувані наслідки. Через свого героя автор реалізував своє розуміння людського життя як трагічної історії поразок.

В основі п'єси – класичний сюжет, класичний розвиток подій, відповідні персонажі та місце розгортання дій. Ураховуючи ці моменти, можна завбачити, що мовлення героїв (діалоги) та авторські ремарки також відповідатимуть усім канонам класичної драми. Однак, «Мухи» Ж.-П. Сартра – це сучасна інтерпретація трагедії давньогрецького драматурга Есхіла, сучасне бачення означених проблем письменником-екзистенціалістом, п'єса, написана в середині XX ст.

Дослідження засвідчило, що драма XX ст. в цілому (та авторські ремарки зокрема) якісно відрізняється від класичного драматичного твору. Передусім привертає увагу зростаюча активність авторської позиції; драматург у будь-який спосіб прагне виявити себе, засвідчити свою присутність, ствердити важливість власного призначення (модерністський антитрадиціоналізм, суб'єктивізм). Це можна пояснити як жанровими та стильовими особливостями драматичних творів, так і

загальними тенденціями розвитку науки й культури епохи модернізму. Крім того, потрібно відзначити посилений інтерес драматургів до проблем психології, що зумовлював оновлення форми, змісту ремарок для глибшого відображення внутрішнього світу персонажів, їхнього емоційного стану, переживань тощо. Унаслідок цього вводилися нові та оновлювалися відомі засоби, прийоми вираження. Одним із таких сучасних, оригінальних синтаксичних засобів у структурі авторських ремарок можна вважати сепаратизацію.

Аналіз сепаратизації в структурі авторських ремарок указує, передусім, на її композиційні особливості, що виразились у неповноті структури. Зробимо деякі пояснення й уточнення. У ході аналізу сепаратизації на матеріалі прозових творів визначено, що вона складається з основної (базової) частини та відокремленої (синтагми), що разом утворюють висловлення. Основна й відокремлена частини перебувають у граматичному, змістовому, інтонаційному зв'язку. У драматургічних творах сепаратизація в складі авторських ремарок набула композиційних модифікацій, видозмін.

Як зазначено вище, одна з основних функцій ремарок – позначати героя, уводити його пряму мову та вказувати на його дії. Ось чому лексичний компонент зі значенням «говорити» (у широкому розумінні цього слова) був достатньо вживаним у зразках класичних драматургічних творів. Класична драматургія йшла шляхом уточнення, розширення змісту дієслів, що позначали акт «говоріння», виробляла багаті синонімічні ряди дієслів на маркування цього процесу (*parler, dire, causer, raconter, blaguer, bavarder, intervenir, annoncer, chuchoter, murmurer, balbutier, marmonner, crier* й т. ін.). Сучасна французька драматургія з актуалізувальним типом синтаксису часто взагалі опускає це дієслово, а зосереджується переважно на характеристиках самого мовлення. У такому разі розчленовані авторські ремарки стають бездієслівними, основна (базова) частина – не маркованою, а синтагма – вираженою другорядними членами речення (здебільшого обставинами), що актуалізують усе висловлення.

Отже, сепаратизація в авторських ремарках зазнала структурних змін, які зумовлені бажанням цілковитого наслідування, імітації розмовного мовлення. У ремарках сучасних драматургічних творів відзначаємо досить точну передачу розмовного мовлення, порівняно з прозовими творами: крім безпосереднього синтаксичного розчленування (сепаратизації), відбулось опущення однієї з частин (базової частини висловлення), яка компенсувалась іншими (наприклад невербальними) засобами. Зрозуміло, що така відокремлена синтагма не може бути інтерпретована як абсолютна сепаратизація. Проте, як інваріант, різновид сепаратизації, яка еволюціонує, заслуговує на увагу. Структурна неповнота сепаратизації в авторських ремарках вирізняється підвищеною експресивністю та значними актуалізувальними можливостями.

Розглянемо низку прикладів.

JUPITEUR, *lentement.*

Vous ne partez plus ? (Un temps. Vivement.) Alors je ne vous quitte pas, vous êtes mon hôte. Il y a, au bas de la ville, une assez bonne auberge où nous logerons ensemble. Vous ne regretterez pas de m'avoir choisi pour compagnon. D'abord – abraxas, gala, gala, tsé, tsé – je vous débarasse de vos mouches. Et puis un homme de mon âge est quelquefois de bon conseil : je pourrais être votre père, vous me raconterez votre histoire. Venez, jeune homme, laissez-vous faire : des rencontres comme celle-ci sont quelquefois plus profitables qu'on ne le croit d'abord. Vous l'exemple de Télémaque, vous savez, le fils du roi Ulysse. Un beau jour il a rencontré un vieux monsieur du nom de Mentor, qui s'est attaché à ses destinées et qui l'a suivi partout. Et bien, savez-vous qui était ce Mentor ?

Il l'entraîne en parlant et le rideau tombe.

RIDEAU

(J.-P. Sartre. Les mouches, p. 143).

Зберігаючи зв'язок із класичною ремаркою, авторська ремарка в екзистенціалістському драматичному творі – це не просто сценічний коментар, що має службове призначення, це характерологічний знак персонажів, а також образу автора, який визначає задум і загальну тональність п'єси. Залежно від авторської

ремарки, будь-яке висловлення отримує «своє звучання», «свій зміст». Сепаратизація в такому разі уможливлює як утілення творчих ідей автора, так і слугує засобом розкриття образа автора.

У наведеному прикладі як сепаратизовану структуру можна розглядати авторську ремарку (*Un temps. Vivement*), яка перериває репліку персонажа та розміщена на не зовсім традиційному, узвичаєному для себе місці (зазвичай, перед словами героя). Уживання сепаратизованої конструкції в такій ремарці актуалізує її, демонструє авторську позицію, акцентує певною мірою його особисте ставлення до ситуації. Автор таким чином виказує свою неприязнь до персонажа, указує на його лицемірство, дволикість (*Jupiteur, lentement – Un temps. Vivement*), оскільки його настрій, думки залежать від ситуації, обставин, співрозмовника й т. ін.

Цитована вище репліка представляє висловлення Юпітера (бога мух і смерті), що адресоване Оресту. У першій авторській ремарці (*Jupiteur, lentement*), що передує словам героя, маркується дійова особа та робиться зауваження щодо темпу її мовлення (повільно, удумливо, розважливо). За якусь мить, через паузу (*Un temps*), дізнавшись, що Орест нікуди не їде, Юпітер кардинально змінює темп мовлення, ритм, манеру поведінки (*Vivement*); він говорить жваво, весело, жартує, поводиться енергійно. Як результат, загальна тональність, ритм висловлення також змінюються, наповнюючись додатковим значенням та новими експресивними відтінками.

Положення авторської ремарки (розриває репліку) засвідчує її значення, важливість як для автора, так і для розуміння всього фрагмента. Сепаратизована синтагма відзначається структурною неповнотою (основна частина – опущена), за рівнем поширеності – однокомпонентна, за синтаксичною функцією – обставина способу дії. Афективна функція сепаратизації підкріплюється стилістичною антитезою (*Jupiteur, lentement – Un temps. Vivement*), в основі якої лежать стилістичні антоніми: *lentement – vivement*, що посилюють її експресивність.

Потрібно сказати, що загалом увесь модерністський текст є глибо суб'єктивним; у ньому все: час, простір, події, люди – подається крізь світоглядну призму, свідомість, перцепції автора (оповідача, персонажа). Отже, сепаратизація в

структурі авторських ремарок відображає на синтаксичному рівні суб'єктивацію драматургічного тексту XX ст. Сепаратизація окреслюється продуктивним синтаксично-стилістичним, текстоутворювальним засобом утілення принципу суб'єктивізму співвідносно зі стрижневими домінантами другої культурної парадигми.

Звернемо увагу, що роль автора в класичних драматургічних п'єсах менш помітна, аніж у прозових, поетичних творах. Він ніби відходить на задній план, надаючи час від часу пояснення. Проте в модерністських п'єсах (наприклад екзистенціалістських) авторські ремарки мають надважливе значення. Вони беруть участь у створенні підтекстових структур, глибинних змістів, пов'язаних із прихованими мотивами поведінки героїв. Використання сепаратизованих структур в авторських ремарках виступає одним із таких синтаксично-стилістичних, текстоформувальних засобів. Наприклад:

ÉGISTHE, *vivement.*

Il (Oreste) *sait qu'il est libre. Alors ce n'est pas assez que de le jeter dans les fers. Un homme libre dans une ville, c'est comme une brebis galeuse dans un troupeau. Il va contaminer tout mon royaume et ruiner mon œuvre. Dieu tout-puissant, qu'attends-tu pour le foudroyer ?*

JUPITEUR, *lentement.*

Pour le foudroyer ? (Un temps. Las et voûté.) Égisthe, les Dieux ont un autre secret…

ÉGISTHE

Que vas-tu me dire ?

JUPITEUR

Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c'est une affaire d'hommes, et c'est aux autres hommes – à eux seuls – qu'il appartient de le laisser courir ou de l'étrangler.

(J.-P. Sartre. Les mouches, p. 201).

Діалог відбувається між богом Юпітером і царем Егісфом, деспотом, убивцею царя Агамемнона, батька Ореста. Орест розгадує велику таємницю богів і земних царів, які заради влади приховують від людей, що вони вільні. Егісф просить

Юпітера покарати, знищити Ореста за його свободу. Авторська ремарка (*Un temps. Las et voûté*), що представляє неповну сепаратизовану структуру, імплікує роздуми, судження, емоційний стан Юпітера (*Пауза. Горбиться, втомленим голосом)*. Вона не пояснює, не уточнює, а лише образно, асоціативно натякає на важкий душевний стан героя, на складність ситуації, залучаючи таким чином читача до співтворчості у розкритті основного змісту. Читач повинен на основі тексту, контексту, уявлення тощо намагатися зрозуміти художній задум, наміри автора.

В аналізованому уривку сепаратизація характеризується структурною неповнотою (опущена основна частина), є фінальною, за рівнем поширеності – поширеною, за синтаксичною функцією – обставиною способу дії. Привертає увагу експресивність сепаратизованої синтагми, яка виражена стилістичною катахрезою (в одному висловленні поєднані логічно несумісні поняття – згорблений і втомлений голос). Окремо зазначимо, що під час перекладу українською мовою (*Пауза. Горбиться, утомленим голосом*) у ремарці є лексема, що вказує на акт мовлення (голос).

Аналіз матеріалу підтверджує, що ремарка зв'язує авторське висловлення й репліки персонажів, унаслідок чого відбувається конекція вербальної й невербальної систем комунікації, уможливлюються адекватне розуміння та сприйняття драматургічного тексту в цілому.

Сепаратизація як незвичний, нетрадиційний засіб увиразнення в структурі авторської ремарки в сучасному драматургічному творі реалізовує ще один із принципів модернізму – антитрадиціоналізм. Дослідження засвідчує, що сепаратизація вносить певний семантичний алогізм у структуру авторських ремарок. Це виражається через відмову від раціонального на користь інтуїтивного, через порушення зв'язності тексту, завуальованість змісту модерністського драматургічного тексту загалом. Окрім того, синтаксична сепаратизація у своїй неповній формі вираження в структурі ремарок додає ще більшого лаконізму, динамізму висловленню, створює фрагментарність, аритмію, що корелюють із ключовими тенденціями модернізму та другої культурної парадигми.

Отже, відокремлені синтагми в структурі авторських ремарок екзистенціалістської драми можна визначити як інваріант сепаратизації, яка перебуває на другому рівні динаміки, окреслюється як особливий засіб синтаксично-стилістичного увиразнення висловлення, що продовжує свій динамічний розвиток.

Насамкінець розставимо акценти. Якщо в модерністському прозовому творі сепаратизація (у традиційному розумінні цього поняття) – це самодостатня в структурно-семантичному, графіко-просодичному відношенні синтаксична структура, що є контекстуально, стилістично зумовленою, то в драматургічному творі (в авторських ремарках екзистенціалістської драми, зокрема) сепаратизація вирізняється структурною, а отже й семантичною, неповнотою, які призводять до затемнення, завуальованості змісту, фрагментарності, алогічності висловлення тощо. Пропонуємо інтерпретувати статус такої сепаратизації як структурно неповної. У будь-якому разі це вкотре засвідчує подальшу діалектику сепаратизації, її динаміку в напрямі структурного скорочення та активне поширення в літературі різних напрямів і жанрів.

4.6.4. Значення сепаратизації в літературі реалізму XX ст. (на матеріалі сімейного роману Е. Базена «Гадюка в кулаці»)

Естетична система реалізму як художнього напряму та методу в літературі та мистецтві, на межі XIX–XX ст. суттєво оновилась. Реалізм, у його загальноприйнятому тлумаченні, характеризувався «відносно» об'єктивним та всебічним відображенням дійсності з урахуванням впливу соціально-історичних обставин на внутрішній світ і формування характеру особистості. На основі типізації життєвих явищ художній реалізм зберігав орієнтацію на ідеал, прекрасне, хоча й із болем констатував трагічний розлад між ідеалом та дійсністю, мистецтвом і життям.

Постійний розвиток та видозміни в соціальному, політичному, культурному житті, здатність розширювати можливості художнього пізнання світу зумовили нові ознаки французької реалістичної літератури. Письменники-реалісти XX ст. в пошуках

нових змістів, форм, виражальних засобів спиралися на художні досягнення минулого та творили нову реалістичну (радше – неореалістичну) літературу.

Реалістична література ХХ ст. – це поліфонічний твір, у якому класично розвивалася сюжетна лінія, зберігалася цілісність твору, а долі героїв переплітaлися з авторськими філософськими, інтелектуальними роздумами над актуальними проблемами життя; це своєрідний синтез традицій і новацій, наслідування сталого, узвичаєного й пошук нового, сучасного, неординарного.

На нашу думку, ключовою особливістю, визначальною рисою реалістичної літератури ХХ ст. можна означити її відкритість. Реалізм ХХ ст., на відміну від реалізму ХІХ ст., не протистояв іншим літературним напрямам, а взаємодіяв із ними. Зазвичай, у найкращих творах цього сторіччя співіснували, взаємодоповнювали й взаємопроникали елементи реалізму та модернізму, так що буває іноді досить важко провести чіткі межі між ними. Реалісти ХХ ст. охоче використовували модерністські прийоми (монтаж, «потік свідомості», психологічний аналіз, асоціативність), широко послуговувались умовними формами (гротеск, парадокс, фантастика, алегорія) і вдавалися до міфологічних образів. Отже, можемо стверджувати, що творча взаємодія реалістичних та «нереалістичних» елементів і форм – одна з головних ознак літературного розвитку ХХ ст.

На матеріалі сімейного роману як жанру найбільш традиційного та популярного серед французьких читачів розглянемо сутність синтаксичної сепаратизації, її функціональну значущість у реалістичній літературі, яка зорієнтована переважно на класичні синтаксичні засади (ієрархічний, структурний, синтагматичний типи синтаксису).

Французький сімейний роман ХХ ст. успадкував кращі традиції реалістичної прози. Правдивість ситуації, життєва реальність людей та обставин, достовірність побутової конкретики сприяли легкій ідентифікації читача з героєм, який шукав відповіді на власні проблемні питання. Зазвичай, читач сімейного реалістичного роману був підготовленим. «Занурюючись» із перших сторінок у світ сімейних відносин, у «живу» атмосферу дому він був готовий до розуміння соціально-

історичного контексту твору, до сприйняття проблемного характеру стосунків героїв, суперечностей, інтриг, конфліктів світоглядних позицій різних поколінь, до «оголення» того, що в реальному житті часто приховувалося.

Для аналізу за допомогою логіко-інтуїтивного методу ми обрали сімейний, психологічний роман одного з відомих французьких письменників-реалістів XX ст., члена й тривалий час президента Гонкурівської академії Ерве Базена (Hervé Bazin, 1911–1996) «Гадюка в кулаці» (« Vipère au poing », 1948).

Роман «Гадюка в кулаці» має відчутний автобіографічний характер, у ньому Е. Базен оповідає про своє дитинство, про складні взаємини матері й дитини. Дія роману відбувалась у 20-х рр. XX ст.: двоє маленьких братів безтурботно та весело жили разом зі своєю бабусею в родовому маєтку в Бретані. Але райське, безжурне життя зруйнувалося в одну мить: бабуся раптово помирає – і з Індокитаю додому повертаються батьки. Деспотична й владна матір не вирізнялася великою любов'ю до своїх синів і життя дітей перетворилося на справжнє пекло. Батько захоплювався колекціонуванням, дослідженням комах та зовсім не втручався у виховання Жака й Фреді.

Аналіз фактичного матеріалу показує, що реалістичні тенденції повністю віддзеркалились у синтаксичній структурі всієї текстової тканини твору. Відзначимо лише розвинену, розгалужену систему засобів зв'язку, які перебували в ієрархічній співвіднесеності; точну відповідність модусу та диктуму; зумовленість функціонального, комунікативного навантаження речення його граматичною структурою; актуалізацію висловлення за допомогою граматичних засобів, стилістично диференційованих синтаксичних структур, просодики тощо. Інакше кажучи, сімейний роман, що представляє французьку літературу реалізму XX ст. в цілому характеризувався ієрархічним (структурним) типом синтаксису.

Проте в ході дослідження встановлено, що в синтаксичній структурі сучасного реалістичного твору французькі письменники широко використовували елементи розмовного, експресивного синтаксису, що співвідносилися з актуалізувальним

(комунікативним) типом. Функціонування сепаратизації виявилось одним із таких (некласичних) засобів актуалізації синтаксису літератури реалізму.

Найперше й у значній кількості сепаратизовані структури трапляються у внутрішніх монологах головного героя, що представляють його психологічний стан та формують його внутрішній світ. Розгляньмо приклади:

1. *Déjà, nous avions faim, déjà, nous avions froid. Physiquement. Moralement, surtout* (H. Bazin. Vipère au poing, p. 67).

2. *Certes, nous étions satisfaits. Heureux, non. On ne construit pas un bonheur sur les ruines d'une longue misère. Notre joie n'avait pas de boussole. Nous étions désorientés* (H. Bazin. Vipère au poing, p. 115).

3. *Nous fûmes présentés. Avec une certaine négligence. Un nouveau personnage, M. Rezeau joli cœur, se composait devant nous* (H. Bazin. Vipère au poing, p.173).

Як бачимо, сепаратизація передає уривчастий хід думок, плин емоцій, страждання й переживання героїв. За допомогою сепаратизації оповідач наголошує на тому, що він уважає суттєвим, важливим, розставляє відповідні експресивні акценти.

Структурно, за позицією щодо основної частини, у всіх трьох випадках сепаратизована синтагма є фінальною, контактною, найбільш характерною для французької мови. Усі синтагми поширені, багатокомпонентні, крім відокремленої синтагми в складі першої сепаратизованої структури (*Physiquement*). За синтаксичною функцією, у першому й третьому випадках вони виступають обставинами способу дії, у другому – означенням. Увагу привертає такий момент, що всі сепаратизовані елементи позначають абстрактні поняття, оскільки вказують на психологічний стан мовця.

Поширення сепаратизації в синтаксичній структурі реалістичного роману збільшує як її виражальні можливості, з одного боку, так і уможливлює глибше розуміння тексту – з іншого. Наприклад:

[…] *Devant nous, grand-mère se tint assise, le dos calé entre deux oreilles. Elle ne paraissait pas souffrir, alors que, je l'ai su depuis, cette fin est l'une des plus*

douloureuses. Aucun hoquet. Pas un gémissement. On ne donne pas ce spectacle à des enfants qui doivent emporter de vous dans la vie le souvenir ineffaçable d'une agonie en forme d'image d'Epinal […] (H. Bazin. Vipère au poing, p. 31).

Щоб підкреслити гідність, із якою бабуся зустріла смерть, використовується розчленований синтаксис; відокремлюються своєрідним чином структури, що несуть важливе семантичне навантаження.

Сепаратизовані синтагми (*Aucun hoquet. Pas un gémissement*) є серединними, дистантними, розміщені не зразу після базисної частини, а на певній відстані від основної структури. Належать до семантичної частини основного висловлення *Elle ne paraissait pas souffrir*. Зауважимо, що сепаратизація підкріплена різними формами заперечення (*aucun* – заперечний займенник, *pas* – заперечна частка), що посилюють її афективний зміст та актуалізують надфразну єдність загалом.

Зазвичай, у сімейному романі як письменника, так і читача приваблює проза життя з її одноманітністю, непоспіхом, щоденними турботами, які оволодівають людиною, формуючи її звички, розвиваючи характер, погляди, почуття. У цьому світі повсякденності будь-яка незначна подія, деталь можуть мати знаковий характер, передавати складні душевні рухи героїв. Для прикладу розглянемо уривок спогадів Жана про своє перше побачення:

J'ai préparé l'endroit, déblayé le terrain, équitablement réparti les aiguilles. Elle n'a qu'à s'asseoir. Et sourire (H. Bazin. Vipère au poing, p. 287).

Сепаратизована синтагма *Et sourire* виступає важливим емоційним доповненням, уточненням, яке виникає в головного героя. Структурно сепаратизована частина висловлення є тісно сполученою семантично з базисною частиною, граматично це відбувається за допомогою сполучника *et*. Сепаратизація відтворює перебіг емоцій, що раптово нахлинули на Жана. Такого зразка спогади, фрагменти з пам'яті в складі внутрішнього мовлення мають багато спільного з модерністською технікою «потоку свідомості». Вони стверджують суб'єктивізм вираження, вносять фрагментарність, експресивність, порушення структурної ієрархії.

Таку саму роль відіграє сепаратизація в наступній надфразній єдності:

Il n'en a pas pour longtemps, l'abbé chose, dont le nom ne marque pas dans ma mémoire. Mais pourquoi, diable ! pourquoi revois-je encore le visage de ce doux conscrit de l'évêché ? Voyons, cherche, Brasse-Bouillon. Eh ! pardi, j'y suis. C'est ce passant qui a recueilli madame mère dans ses bras épouvantés.

Dans ses bras, oui, le soir même du record. En pleine prière du soir. La tension nerveuse à laquelle j'ai soumis ma pauvre mère a-t-elle précipité l'heure de la crise ? Si oui, quelle consolation ! Maintenant je me souviens de tout, le moindre détail me revient. Je vois ma mère qui devient toute blanche. Mon père entame allégrement le Souvenez-vous (H. Bazin. Vipère au poing, p. 94).

Жан згадував панотців, які були духовними наставниками в родовому маєтку сімейства Резо. Особливо намагався пригадати четвертого, молодого семінариста, котрий був найнятий на літні канікули для виховання дітей. Сепаратизована синтагма *En pleine prière du soir*, уточнюючи час, місце події, має, передусім, суттєве експресивне значення, оскільки саме з нею пов'язані емоційні спогади головного героя. Стилістичне забарвлення сепаратизації посилюється вживанням спеціальної лексики на позначення поняття «спогад» (*mémoire, se souvenir*), використанням такого типу повтору, як епанафора (*C'est ce passant qui a recueilli madame mère dans ses bras épouvantés. Dans ses bras, oui, le soir même du record*), іронічністю змісту тощо.

Отже, сепаратизація в літературі реалістичного спрямування як незвична (розчленована) синтаксична організація висловлення, як нетрадиційний спосіб подачі інформації продовжує стверджувати свої функціональні можливості. Сепаратизація у французькій літературі реалізму оновлюється, перебуває на другому рівні своєї динаміки, виступає одним із ефективних синтаксично-стилістичних засобів вираження суб'єктивності, фрагментарності, експресивності тексту.

Висновки до четвертого розділу

Початок XX ст. – період утвердження модернізму, нової концепції художнього образу світу й нової концепції особистості. Своєрідність поетики модерністської літератури визначалася міфологічним моделюванням світу; відмовою від соціально-історичної зумовленості поведінки особистості; відтворенням «потоку свідомості»; зверненням до сфери підсвідомого й ірраціонального в людині; новим підходом до художнього втілення часо-просторових категорій; невірою в можливість утворення цілісної картини світу; відступом від позицій авторського тотального знання, яка походила від уявлення про ілюзорність знань про реальність; підкреслений суб'єктивізм, ігрова основа та іронія.

Дослідження засвідчило, що між основними принципами літератури модернізму, яка відображала визначальні положення другої (біокосмічної) парадигми, і таким синтаксичним явищем сучасної французької мови, як сепаратизація, установився тісний причинно-наслідковий зв'язок. Синтаксичні сепаратизовані структури безпосередньо корелювали з такими принципами французької прози модернізму, як антитрадиціоналізм, суб'єктивізм, алогізм, фрагментарність, дисгармонія, завуальованість змісту, порушення зв'язності тексту через недотримання синтагматичної ієрархії, пропорцій, структурну розчленованість, відсутність пунктуації й т. ін.

У процесі аналізу теоретичних праць установлено, що на позначення процесу розчленування, виділення синтаксичних структур у лінгвістичній літературі існувало чимало дотичних термінів. Проаналізувавши їхні спільні та відмінні риси, ми визначили, що сепаратизація – це явище комунікативного, актуалізувального типу синтаксису, яке виявляє динамічний аспект висловлення. Сепаратизація – це такий різновид синтаксичного зв'язку, при якому висловлення ділиться на самостійні відрізки (комунікативні одиниці), що графічно й інтонаційно виділені як окремі висловлення, але тісно пов'язані семантично, унаслідок чого вони утворюють нову сепаратизовану конструкцію. Сепаратизована фраза є бінарною за своєю структурою, лаконічною, стислою за формою та афективною за змістом.

Лінгвокультурологічний підхід уможливив розгляд синтаксичної сепаратизації як лінгвокультуреми початку ХХ ст. Сепаратизація маркує членування композиції, роз'єднання структур не лише у французькій літературі на рівні синтаксису, а й у французькому живописі, музиці, театрі, кіно, науці тощо. Сепаратизація ґрунтується на природних, живих структурах, твориться тут і зараз за допомогою розділених синтаксичних зв'язків, кольорів, звуків, нових театральних прийомів і т. ін. Отже, сепаратизація – це не лише мовний знак, але й знак культури, типологічна світоглядна та естетична ознака мистецтва модернізму, художньої картини світу початку ХХ ст.

Проведене дослідження підтвердило, що синтаксична структура сепаратизованого висловлення передбачає наявність базисної (основної) частини та синтагми (відокремленої частини). За позицією синтагми до базисної частини висловлення можна виокремити такі види сепаратизації, як фінальна й серединна. Здійснений аналіз фрагментів художніх текстів уможливив визначення фінальної сепаратизації як контактної, а сепаратизації серединної – як дистантної. Більш поширеною у використанні виявилася сепаратизація фінальна; вона представляє центральні зони функціонування сепаратизованих структур у сучасному синтаксисі французької мови.

За рівнем поширеності відокремленої частини виділяються поширені синтагми (більше одного відокремленого компонента) та непоширені (однокомпонентні). За синтаксичною функцією як синтагма можуть виступати різні члени речення, що, зумовлює широкий семантичний спектр дії сепаратизації: від змісторозрізнювальної, афективної (експресивної, стилістичної) до ритмомелодійної.

Аналіз структурно-семантичних особливостей сепаратизації встановив тісний зв'язок між базовою частиною й відокремленою синтагмою в структурі висловлення. Такий комунікативно-актуалізувальний зв'язок пояснюється структурною гнучкістю та багатими стилістичними (семантичними) можливостями сепаратизації. У контексті нашої проблеми важливо вказати на виявлену кореляцію між структурою (формою) сепаратизованої фрази та її особливим афективним змістом.

Спостереження засвідчило, що звуження, членування синтаксичної структури уможливлює розширення семантичного значення.

Суттєве значення в структурі сепаратизованого висловлення відіграють просодичні засоби. Сепаратизовані синтагми завжди зберігають свою просодичну нестандартність і винятковість, оскільки зумовлені суб'єктивними намірами мовця та індивідуальними можливостями реципієнта. Просодика сепаратизованих структур створює новий, оригінальний, непередбачуваний фонетичний малюнок тексту, чим актуалізує його, робить ще більш інформаційно й емоційно насиченим.

Аналіз особливостей графічного маркування сепаратизованих структур крапкою указує на розширення функціональних можливостей, стилістичних і просодичних потужностей цього пунктуаційного знака в організації писемного мовлення. Виконуючи роль розчленовування синтаксичної структури, пунктуаційна крапка демонструє динаміку свого розвитку шляхом зміст → структура (зміст зумовлює структуру). Використання крапки як оновленого способу актуалізації висловлення на всіх рівнях дає підставу розглядати її як ідеографему французької писемної мови. Її ідеографічний характер полягає в тому, що вона виступає важливим носієм змістового, емоційного, інтонаційного навантаження, імпліцитних значень, стилістичного увиразнення тощо.

Отже, структурна розчленованість конструкцій, широкий семантичний спектр, експресивність вираження, особлива просодика та графічне оформлення висловлення визначають основи, зміст і форму сепаратизації як синтаксичного зв'язку.

Першим рівнем динаміки сепаратизації вважаємо її проникнення в писемну мову на початку XX ст. (творчість французьких поетів-модерністів). У пошуках нової форми, нових засобів вираження поети-кубісти оволоділи технікою верлібру, монтажу, симультанеїзму, каліграми; відмовилися від пунктуації як синтаксичного засобу оформлення писемного тексту. Поети-дадаїсти, успадкувавши основні художні принципи кубістів, продовжили шлях оновлення поетичної форми. Вони поєднували різні художні жанри, стилі, образи; використовували колажі (фрагменти реклами, картини-маніфести, поеми-малюнки, фотомонтажі), розмовне мовлення. Як наслідок,

виник незв'язний синтаксис, у якому використовувалися розчленовані (сепаратизовані) синтаксичні структури.

Сепаратизовані синтаксичні структури в поезії французьких модерністів (кубістів, дадаїстів) були одиничними, не широковживаними, не завжди графічно маркованими, сприймалися як нові оригінальні засоби синтаксичного вираження. Проте саме на цьому першому рівні свого входження в синтаксис французької художньої літератури вони заклали основи, підгрунття свого розвитку, відображали стиль епохи модернізму та дух другої культурної парадигми.

У літературі французького сюрреалізму сепаратизовані структури отримали свій подальший розвиток. Такі ключові принципи поетики сюрреалістичного напряму, як 1) техніка «автоматизму»; 2) алогізм; 3) ефект «неочікуваності», «дива» (поняття Л. Арагона), визначили динаміку синтаксичної сепаратизації.

Використання сепаратизованих, розчленованих синтаксично конструкцій у сюрреалістичному тексті, який структурно тяжів до дроблення, розпаду на деталі, фрагменти, окремі образи, було одним із проявів актуалізації сучасного синтаксису. Сепаратизація у французькій літературі сюрреалістичного напряму, перебуваючи на першому рівні своєї динаміки, оновила художнє мовлення, зберегла стилістичну маркованість і ствердила новітні форми вираження нової естетики.

Сепаратизація в літературі «потоку свідомості» перебувала на другому рівні динаміки та в ослабленій функціональній позиції. Дослідження засвідчило, що в літературі «потоку свідомості» сепаратизація не була типовою, що зумовлено особливостями структури такого типу внутрішнього мовлення. Тут вона виступала як спеціальний стилістичний прийом виразності, який надавав додаткової експресивності оповіді.

У французькій літературі екзистенціалізму використання сепаратизації стало важливим синтаксично-стилістичним засобом художнього увиразнення. На цьому рівні динаміки сепаратизація, зберігаючи свою «розмовну» якість, стилістичну забарвленість, розширила свої виражальні можливості та стала однією із текстоутворювальних ознак літератури екзистенціалізму.

Особливий статус і значення сепаратизація отримала в структурі авторських ремарок у драматургічному творі. В екзистенціалістській драмі сепаратизація в складі авторських ремарок набула композиційних модифікацій та видозмін, які виразились у неповноті структури. За відсутності базової частини відокремлена синтагма не може бути визначена як абсолютна сепаратизація. Проте вона може розглядатися як різновид сепаратизації, який стверджує її динамічний шлях розвитку. Частково видозмінена (структурно неповна) сепаратизована структура корелює з такими принципами другої культурної парадигми, як суб'єктивізм, антитрадиціоналізм, алогічність, фрагментарність, динамізм, завуальованість модерністського тексту.

Проникаючи в літературу різних художніх напрямів, течій і жанрів, сепаратизація на другому рівні динаміки наповнюється новими характеристиками та виходить на новий якісний рівень свого розвитку. Сепаратизація в літературі реалізму як новітнє явище в ієрархічному, структурному типі синтаксису сучасної французької мови не руйнує академічних засад, загальної будови мови, а лише вказує на основні тенденції розвитку, активізацію тих чи тих синтаксичних структур.

За допомогою сепаратизації в літературі реалістичного (і не тільки) спрямування виникають нові види граматичного зв'язку, відбувається якісне оновлення, удосконалення динамічного стану синтаксичної системи французької мови загалом.

У процесі дослідження нами з'ясовано, що діалектику сепаратизації на другому рівні динаміки визначають не її кількісні, а якісні характеристики. Сепаратизація другого рівня динаміки вписується в широкий контекст кардинальних змін художньої картини світу французького суспільства першої половини XX ст.

Синтаксична сепаратизація, імітуючи усність мовлення, невимушеність, експресивність спілкування, утілила один з основних принципів техніки мистецтва модернізму – творити свій світ тут і зараз, у присутності глядача, слухача, читача; світ, у якому все безпосередньо, природно, спонтанно. Письменники, драматурги,

художники, скульптори, композитори, режисери XX ст. не наділяли свої твори жорсткими рамками, нерухомістю «до віку», вони відпустили фантазію, уяву, творили, не відаючи наперед, що з цього вийде.

Визначальним, стрижневим в мистецтві XX ст. окреслився прийом «відкритості». Саме він зумовив динамічний розвиток синтаксичних явищ, і сепаратизації зокрема, оскільки уможливив взаємопроникнення елементів, прийомів, засобів вираження в текстову тканину сучасної французької літератури різних художніх напрямів.

Основні положення четвертого розділу **«Динаміка розвитку сепаратизації та особливості її функціонування у французькій літературі першої половини XX ст.»** висвітлено в таких публікаціях дисертанта: [283; 285; 286; 287; 290; 292; 293; 295; 304; 313; 314; 317; 318; 319; 323; 325; 335; 336; 536].

РОЗДІЛ 5

ДИНАМІКА КОГЕЗІЇ ТА СЕПАРАТИЗАЦІЇ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

5.1. Значення когезії у французькому «театрі абсурду» та «новому романі» (на матеріалі творів С. Беккета, Е. Йонеско, А. Роба-Ґріє, М. Бютора)

Середина XX ст. (50–70-ті рр.) у французькій літературі позначилися своєрідною кульмінацію модернізму та появою нових течій алітератури: «театру абсурду» й «нового роману». Цей період став перехідним явищем від модернізму до постмодернізму, оскільки містив ознаки як модерністської літератури (розрив із реальністю, відсутність причинно-наслідкового зв'язку подій, абсолютизація прийомів «потоку свідомості» та психоаналізу, наслідування сюрреалізму з його технікою «автоматичного письма», суб'єктивізація часопростору, деструкція традиційних компонентів романної й драматургічної форм), так і постмодерністської (специфічні способи організації тексту – монтажність, колажність, лабіринтність, варіативність, деіндивідуалізація персонажів, нівелювання сюжету та драматургічної дії, «трагедія мови» й т. ін.).

Насамперед установимо особливості вираження та значення синтаксичної когезії у творах французького «театру абсурду» в контексті лінгвокультурологічного аналізу. Загальновідомо, що «театр абсурду» – найбільш значне явище театральної культури 50–60-х рр. XX ст. З усіх літературних течій і шкіл він є найумовнішим літературним угрупованням: його представники не створювали жодних маніфестів, програмних творів тощо; не існує також чітких хронологічних меж (приблизно середина XX ст.) й ареальних меж його функціонування (європейські країни). Однак «театр абсурду» з його болем за людину та її внутрішній світ, із його критикою автоматизму, деіндивідуалізації й акомунікабельності став класикою світової літератури.

До представників франкомовної драматургії абсурдизму зазвичай відносять творчість Семюела Беккета, Ежена Йонеско, Артура Адамова, Жана Жене,

Фернандо Аррабаля. Саме їхні твори літературні критики визначають як такі, що відображають провідні ідеї, сутність, драматургічні особливості та стильові прийоми художнього абсурдизму як особливої форми світосприйняття й мислення.

П'єси «театру абсурду» творили світ, який не був адекватним відображенням навколишньої реальності з її об'єктивними закономірностями; світ, який також не зовсім фантастичний і вигаданий, оскільки твори в деталях, досить натуралістично копіювали дійсність. Філософія драматургів-абсурдистів полягала в зображенні безглуздості, беззмістовності реального світу, світу хаосу, кошмарів та трагізму, у якому немає логіки, дійсних взаємозв'язків, органічних законів тощо. У центрі творів – безпомічна, жалюгідна людина, котра жахається думки про всесвітній безлад, хаос; вона неспроможна протистояти обставинам і є уособленням байдужості та пасивності. А тому закономірно й цілком обґрунтовано, що цей літературний напрям отримав таку назву, оскільки повністю віддзеркалював основний зміст (абсурд) і жанрову приналежність (театр) творів цієї течії.

Неодноразово виникнення п'єс «театру абсурду» пов'язували з естетикою сюрреалізму та філософією екзистенціалізму. Істотний вплив на світогляд франкомовних драматургів-абсурдистів мала творчість А. Аполлінера, А. Камю, Ж.-П. Сартра. Абсурдисти, подібно до автора «Міфу про Сізіфа», відчували беззмістовність людської екзистенції в абсурдному, нісенітному й безладному світі. Герої їхніх драматургічних творів постійно опинялись у безглуздих ситуаціях: перебували у вічному очікуванні химерного Ґодо, що ніколи не прийде («Чекаючи на Ґодо» С. Беккета) або ж смерті («Покоївки» Ж. Жене), де сестри-покоївки, котрі розігрували п'єси-ритуали, переступили межу, яка відокремлювала театр від дійсності, й одна з сестер випивала справжню отруту; перетворювалися на носорогів («Носоріг» Е. Йонеско); безцільно розставляли в помешканні стільці, що символізували небуття та абсолютну порожнечу («Стільці» Е. Йонеско) й т. ін.

Драми абсурдистів, які шокували і глядачів, і критиків, нехтували драматургічними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями. Бунт авторів «театру абсурду» – це бунт проти будь-якого

регламенту, проти здорового глузду й нормативності. Фантастика й містика у творах абсурдизму поєдналися з реальністю, конкретні деталі – з абстракцією та схематизмом (в йонесковій п'єсі «Амедей» ріс труп, що вже понад 10 років лежав у спальні; без видимих причин сліпнули й німіли персонажі С. Беккета; людською мовою розмовляли звірі в «Лисі-аспіранті» С. Мрожека та ін.).

Окрім того, відзначимо зміщення літературних жанрів творів. У «театрі абсурду» ми не знайдемо «чистих» жанрів: тут водночас панували трагікомедія й трагіфарс, псевдодрама та комічна мелодрама. У п'єсах «театру абсурду» успішно поєднувалися не лише елементи різних драматургічних жанрів, але й у цілому елементи різних сфер мистецтва (пантоміма, хор, клоунада, мюзик-хол, кіно). В них були можливі найпарадоксальніші сплави та поєднання: п'єси абсурдистів могли відтворювати сновидіння, марення (А. Адамов), кошмари (Ф. Аррабаль), міфи, притчі (Е. Йонеско, Ж. Жене) тощо. Сюжети їхніх творів часто свідомо руйнувалися: недієвість зведена до абсолютного мінімуму, замість драматургічної природної динаміки, на сцені була цілковита статика («Чекаючи Ґодо», «Щасливі дні» С. Беккета). Драматурги нехтували поділом п'єс на акти. Наприклад, такі антидрами, як «Голомоза співачка», «Урок», «Стільці» Е. Йонеско або «Служниці» Ж. Жене, були одноактними. Як правило, у п'єсах відсутня розв'язка, а проблема, що поставала перед глядачем на початку спектаклю, залишалася нерозв'язаною й після опущення завіси. Потрібно відзначити, що від відшліфованої, вишуканої літературної мови класичної драми мова «театру абсурду» відрізнялася спонтанністю, структурною та змістовою неорганізованістю, використанням побутової лексики, розмовних синтаксичних сполук тощо.

Отже, органічними рисами поетики «театру абсурду» окреслено антитрадиціоналізм, суб'єктивізм, алогізм, фрагментарність, полістилістика, побудова композиції на монтажі спогадів та асоціацій, порушення структурної цілісності твору, ускладнення часових та просторових відчуттів. Можемо стверджувати, що ці художні принципи «театру абсурду» безпосередньо

співвідносилися з домінантами другої біокосмічної культурної парадигми та відображали духовну ауру, картину світу французького народу середини XX ст.

Принципи «театру абсурду» зумовили особливості використання когезії (синтаксичної зв'язності реплік персонажів), її структурних типів, засобів вираження й функціонального значення. Розглянемо на фактичному матеріалі, зокрема в драмах С. Беккета «Чекаючи на Ґодо» (« En attendant Godot », 1949) та Е. Йонеско «Носоріг» (« Les Rhinocéros », 1959), характеристики когезії, обґрунтуємо її динаміку в синтаксичній тканині «театру абсурду».

Істинним виразником абсурдистських ідей був французький драматург ірландського походження Семюел Беккет (Samuel Beckett, 1906–1989), лауреат Нобелівської премії 1969 р. з літератури «за сукупність новаторських творів у прозі та драматургії, у яких трагізм сучасної людини став тріумфом». Письменник прагнув виразити в універсальній формі власну концепцію світу, своє розуміння добра й зла, любові та ненависті.

Славу письменнику принесла драма «Чекаючи Ґодо», у якій він намагався проникнути в надлогічну основу буття, з'ясувати його істини, осмислити й типізувати художню реальність свідомості людини. Зміст твору, його поетику, спосіб організації художньої реальності схарактеризував такий новітній для літератури прийом, як філософія абсурду. Сутність абсурдності полягала в тому, що герої п'єси пов'язували покращення свого існування з майже незнайомою їм людиною, якимось паном Ґодо, якого вони очікували впродовж усього дійства.

У драмі постає людина XX ст., котра не вірить у власні сили, дієвість, розум, як це було в минулі часи, не покладається на досягнення сучасної науки, техніки, прогресу, навіть не надіється на Бога – вона сподівається на щось невизначене, ірреальне, «якогось пана Ґодо». Проте без надії, віри людина також не може жити, навіть якщо ця надія настільки абсурдна й безглузда. Автор робить широкі філософські узагальнення щодо абсурдності людського існування та водночас стверджує певну універсальну ситуацію вічної надії людини на краще.

Розгляньмо низку прикладів. Приклад перший (початок п'єси):

ESTRAGON. – *Endroit délicieux.* (Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public). *Aspects riants.* (Il se tourne vers Vladimir). *Allons-nous-en* (1).

VLADIMIR. – *On ne peut pas* (2).

ESTRAGON. – *Pourquoi ?* (3).

VLADIMIR. – *On attend Godot* (4).

ESTRAGON. – *C'est vrai.* (Un temps). *Tu es sûr que c'est ici ?* (5).

VLADIMIR. – *Quoi ?* (6).

ESTRAGON. – *Qu'il faut attendre* (7).

VLADIMIR. – *Il a dit devant l'arbre.* (Ils regardent l'arbre). *Tu en vois d'autres ?* (8) (S. Beckett. En attendant Godot, p. 17).

Приклад другий:

VLADIMIR. – *Il faut revenir demain* (1).

ESTRAGON. – *Pour quoi faire ?* (2).

VLADIMIR. – *Attendre Godot* (3).

ESTRAGON. – *C'est vrai.* (Un temps). *Il n'est pas venu ?* (4).

VLADIMIR. – *Non* (5).

ESTRAGON. – *Et maintenant il est trop tard* (6).

VLADIMIR. – *Oui, c'est la nuit* (7).

ESTRAGON. – *Et si on le laissait tomber ?* (Un temps). *Si on le laissait tomber ?* (8).

VLADIMIR. – *Il nous punirait.* (Silence. Il regarde l'arbre). *Seul 1'arbre vit* (9) (S. Beckett. En attendant Godot, p. 131).

Приклад третій (кінець п'єси):

ESTRAGON. – *Si on se quittait ? Ça irait peut-être mieux* (1).

VLADIMIR. – *On se pendra demain.* (Un temps). *A moins que Godot ne vienne* (2).

ESTRAGON. – *Et s'il vient ?* (3).

VLADIMIR. – *Nous serons sauvés* (4).

Vladimir enlève son chapeau – celui de Lucky – regarde dedans, y passe la main, le secoue, le remet (S. Beckett. En attendant Godot, p. 133).

Як засвідчують наведені вище уривки, безглузде, беззмістовне чекання надавало сенсу життю героїв п'єси, вони не могли не чекати. Репліка *On attend Godot* у різних варіантах (*Attendre Godot, A moins que Godot ne vienne* й т. ін.) «розсіяна» по всьому тексу, вона стала ключовою фразою, що утримувала увагу, зацікавленість читача, змістовно зв'язувала цілий текст. Починаючи з назви, вона ходила по колу, створюючи відчуття *déjà vu* та циклічності подій. Так само рухалося суперечливе, плутане, затемнене мислення персонажів. Аналіз матеріалу стверджує, що таке хаотичне мислення породжувало аналогічне незв'язне, сумбурне мовлення героїв п'єс «театру абсурду». Їхні репліки то розпадалися, то безсистемно пов'язувалися за відсутності смислових і логічних зв'язків.

Щодо композиційних ознак когезії, то в аналізованих фрагментах чітко виокремлюються зачини та кінцівки. Перші репліки в діалогах виступають зачинами (у першому прикладі – *Endroit délicieux. Aspects riants. Allons-nous-en*; в другому – *Il faut revenir demain*; у третьому – *Si on se quittait ? Ça irait peut-être mieux*); у них указано рему висловлень, позначено витік думки, окреслено нову тему розмови. Останні репліки – кінцівки. Вони маркують семантичну завершеність висловлень або зміну теми розмови. Як правило, вони виражаються імпліцитними засобами когезійного зв'язку. Простежено, що в структурі кінцівок п'єс «театру абсурду» важливе значення мають паузи, непрямі висловлення дійових осіб, авторські ремарки, які виступають прагматично зумовленими компонентами абсурдистського тексту. У першому й другому випадках на завершення діалогу вказують ремарки (*Ils regardent l'arbre*; *Silence. Il regarde l'arbre*), комуніканти відволікаються від сюжету розмови, дивляться на дерево; у третьому прикладі (*Vladimir enlève son chapeau – celui de Lucky – regarde dedans, y passe la main, le secoue, le remet*) один із персонажів знімає капелюха, заглядає всередину, засовує туди руку, трясе ним та знову вдягає.

Аналізуючи структурні типи когезії, відзначимо використання різних видів синтаксичного зв'язку висловлень у межах діалогу. Так, у першому прикладі, репліки 1, 2, 3, 4, 5 сполучені між собою послідовним типом когезії, де кожна

наступна репліка є семантичним продовженням попередньої. Послідовний тип когезії зумовлений ще й тим, що третє висловлення є питальним, тому логічно, що четверте – це відповідь на запитання, воно лінійно, ланцюжково слідує за ним. П'яте висловлення також є питальним, однак шосте – це не адекватна відповідь на нього, а радше репліка, що не відповідає контексту діалогу. Сьоме й восьме висловлення приєднуються паралельно до четвертого висловлення, яке є змістовим центром фрагменту.

Комбінований тип синтаксичного зв'язку спостерігаємо й у другому прикладі цитованого уривка. Репліки 1, 2, 3, 4, 5 сполучені послідовно; 6-та й 7-ма репліки – паралельно, семантично співвідносяться із зачином, що визначає тональність усього діалогу; 8-ме й 9-те висловлення поєднані послідовним типом когезійного зв'язку.

Репліки 1, 2 в абсурдистському діалозі, наведеному в третьому прикладі, сполучені паралельно, імпліцитним засобом когезії, що не корелює з частинами висловлення; зв'язування відбувається лише на рівні підтексту, асоціацій тощо. Перша частина другої репліки (до паузи) *On se pendra demain* узагалі не відповідає темі діалогу, є алогічною. Друга частина другої репліки, третє та четверте висловлення сполучені послідовним типом когезійного зв'язку.

Відзначимо часте порушення причинно-наслідкової, логіко-смислової зв'язності між окремими репліками діалогу, що спричиняє незрозумілість комунікативної ситуації, драматургічної дії в цілому. Деякі репліки ніби «випадають» із контексту діалогу, проте вони є виразними зі стилістичного погляду, оскільки характеризують мовлення персонажів «театру абсурду», точніше сказати – «трагедію мови». Що ж до синтаксису, то висловлення учасників комунікації характеризуються однотипною структурою, є простими, часто еліптичними, спрощеними питальними формами розмовного мовлення (*Pourquoi ? Quoi ? Pour quoi faire ?*), фразами-кліше, що зв'язані між собою переважно семантичним когезійним зв'язком. Експліцитні засоби когезії неяскраво виражені, відходять на задній план, поступаються місцем імпліцитним засобам зв'язку – інакше кажучи, слугують засобами когезійного зв'язку другорядного значення.

Розгляньмо наступний приклад:

VLADIMIR. – *Attendons voir ce qu'il va nous dire.*

ESTRAGON. – *Qui ?*

VLADIMIR. – *Godot.*

ESTRAGON. – *Voilà* […].

ESTRAGON. – *Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste?*

VLADIMIR. – *Tu n'étais pas là?*

ESTRAGON. – *Je n'ai pas fait attention.*

VLADIMIR. – *Eh bien . . . Rien de bien précis.*

ESTRAGON. – *Une sorte de prière.*

VLADIMIR. – *Voilà.*

ESTRAGON. – *Une vague supplique.*

VLADIMIR. – *Si tu veux.*

ESTRAGON. – *Et qu'a-t-il répondu?*

VLADIMIR. – *Qu'il verrait.*

ESTRAGON. – *Qu'il ne pouvait rien promettre.*

VLADIMIR. – *Qu'il lui fallait réfléchir.*

ESTRAGON. – *A tête reposée.*

VLADIMIR. – *Consulter sa famille.*

ESTRAGON. – *Ses amis.*

VLADIMIR. – *Ses agents.*

ESTRAGON. – *Ses correspondants.*

VLADIMIR. – *Ses registres.*

ESTRAGON. – *Son compte en banque.*

VLADIMIR. – *Avant de se prononcer.*

ESTRAGON. – *C'est normal.*

VLADIMIR. – *N'est-ce pas?*

ESTRAGON. – *Il me semble.*

VLADIMIR. – *À moi aussi* (S. Beckett. En attendant Godot, p. 23).

Ще раз укажемо на своєрідність когезійного зв'язку в текстах «театру абсурду», який зумовлено стилістичними особливостями жанру, авторською манерою творчості, лінгвокультурологічними домінантами епохи. Цитований фрагмент – низка примітивних реплік, що тією чи іншою мірою характеризують учасників розмови та загальну комунікативну ситуацію. Відзначимо використання мовних кліше у випадку, коли персонаж неспроможний продовжити бесіду (*Voilà* й т. ін.), синтаксично спрощених конструкцій, реплік, які видаються незрозумілими або навіть нісенітними через брак інформації про ситуацію та події для їхньої адекватної інтерпретації. У результаті цього читача не полишає відчуття, що він не знає чогось суттєвого, не може зрозуміти щось важливе. Незаповнені інформаційні лакуни створюють ефект абсурдності та ведуть до виникнення різних підтекстів.

Друга частина розглянутого фрагмента, хоча й має форму діалогу (структурно складається з реплік героїв), у семантичному плані виглядає як одне суцільне висловлювання: кожна наступна репліка ніби нанизується, додається до попередньої, є її продовженням (*Qu'il verrait. Qu'il ne pouvait rien promettre. Qu'il lui fallait réfléchir. A tête reposée. Consulter sa famille. Ses amis. Ses agents. Ses correspondants. Ses registres. Son compte en banque. Avant de se prononcer. C'est normal. N'est-ce pas ?*). Складається таке враження, що це розмова не двох, а мовлення однієї людини (автодіалог), суцільний «потік свідомості», у якому зазвичай усе спонтанно, не до кінця усвідомлено, ірраціонально й алогічно. Такий «потік свідомості» деіндивідуалізує мовлення героїв: однаково незв'язно говорять обоє (висловлення прості, неповні, однотипні).

Аналіз матеріалу засвідчив, що когезія текстової тканини п'єси за допомогою експліцитних засобів відбувається латентно, оскільки експліцитні засоби когезії є слабовираженим, маловиразними. Зв'язність ґрунтується головно на семантичній основі; автор з'єднує не явища, факти, характери, долі героїв, обставини, ситуації, предмети їхнього життя, а образи, ідеї, окремі розчленовані думки. Більше того, можемо констатувати, що зв'язність такого типу також неоднозначна й не завжди

адекватно декодована. Хто такий Ґодо та чому його обов'язково треба дочекатися, так і залишається нез'ясованим.

Однак, попри те, що пан Ґодо – це щось абстрактне, невиразне, бездієве, саме він зв'язує, з'єднує із самого початку до кінця всі ланки абсурдистського тексту в одне ціле. Абстрактний образ пана Ґодо наповнюється конкретним символічним значенням – утілює ситуацію пасивного очікування здійснення мрії. Подвійність сприйняття, коли абстрактне й конкретне співіснують в одному образі, засвідчує важливе значення імпліцитної когезії (образної та асоціативної), яка по-особливому уможливлює зв'язність абсурдистського тексту.

Можемо стверджувати, що когезія в синтаксичній тканині «театру абсурду» перебуває на другому рівні динаміки; за значущістю першочергову роль під час зв'язування реплік у діалогах відіграють імпліцитні засоби когезії; загалом, когезійний зв'язок абсурдистського тексту окреслено як ослаблений.

Одним із основоположників естетичної течії «театру абсурду», що набув світової слави, був французький драматург румунського походження Ежен Йонеско (Eugène Ionesko, 1906–1989). Драматург активно використовував фантастичні елементи, пародію, гротеск, сатиру, відображаючи гуманне, духовне, вічне через буденне, банальне, абсурдне, змальовуючи дивовижний і водночас жорстокий світ.

У п'єсі «Носоріг», яку Е. Йонеско сам визначив як трагіфарс, розкрито проблему колективної мутації, переродження людської свідомості під впливом ідеології тоталітаризму. Основний художній засіб твору – трагікомічний гротеск, що підкреслює трагічну сутність людського існування й комічно оголює абсурдність ситуації (перетворення людей на носорогів). П'єса проникнута критикою деіндивідуалізації, автоматизму, людської бездушності.

В основу п'єси «Носоріг» покладено абсурдно-фантастичний сюжет масового перетворення людей на носорогів, який, однак, мав реальне підґрунтя в політичному житті Європи 30-х років. У передмові до драми «Носоріг» Е. Йонеско підкреслював, що поштовхом до її написання стали враження французького письменника Дені де Ружмона від демонстрації нацистів на чолі з Гітлером у Нюрнбергзі 1936 р. Дені де

Ружмон бачив цей натовп, який поступово поглинала якась істерія. Здалека – люди з натовпу, як шалені, вигукували це страшне ім'я. Гітлер наближався і водночас зростала хвиля психозу, що захоплювала дедалі більше нових людей. Коли Гітлер опинився поряд із письменником, а присутні навколо люди впали в стан загальної істерії, він сам відчув, що це безумство от-от захопить і його, що він «наелектризований» цією заразною маячнею. Він уже готовий був піддатися цій марі, але тут щось піднялося з глибин його єства й почало протидіяти колективному урагану… У цей момент повстала вся його сутність, усе те, що було «ним» [152, с. 48].

Композиція, сюжет, усі інші складники твору пов'язані з абсурдом. У першому акті абсурдну дію лише окреслено: невідомо звідки взявся носоріг і люди ховаються від нього. У другому акті ситуація ускладнюється: виникає загроза масового «оносороження». Майже реалістично описано стан людей у ході перетворення на тварин. У третій дії (кульмінація твору) абсурд сягає свого піку. Усі персонажі перетворилися на носорогів, окрім одного – Беранже: лише він залишився людиною, таким, яким був; зберіг свою людську суть, чим ствердив можливість індивіда протистояти злу, масовому «оносороженню». Фінал, розв'язка п'єси – абсурд визнано нормою, а норму – абсурдом.

Абсурд виявляється в тому, що втрачає свою людську індивідуальність «окультурена» особистість (Жан), а «неокультурена» її зберігає (Беранже). На перший погляд, це видається і абсурдним, і парадоксальним. Але в абсурдистських п'єсах під видимим абсурдом завжди приховано справжній, цитуючи Р. Барта, «зворотний сенс» (contre sens), завдяки якому розв'язуються основні проблеми, утілюється авторська концепція п'єси. Відмінність між Жаном і Беранже полягає не в стилі одягатися, не в манері триматися, не в способі життя чи освіченості, а в терпимості, доброті, щирості, толерантності, в намаганнях протистояти злу, чинити опір несправедливості. Беранже залишився один, але світовий лад збережено.

Розгляньмо приклад:

BÉRANGER À JEAN. – *C'est une chose anormale de vivre* (1).

JEAN. – *Au contraire. Rien de plus naturel. La preuve : tout le monde vit* (2).

BÉRANGER. – *Les morts sont plus nombreux que les vivants. Leur nombre augmente. Les vivants sont rares* (3).

JEAN. – *Les morts, ça n'existe pas, c'est le cas de le dire ! ... Ah ! Ah !* (Gros rire). *Ceux-là aussi vous pèsent ? Comment peuvent peser des choses qui n'existent pas ?* (4).

BÉRANGER. – Je *me demande moi-même si j'existe !* (5).

JEAN À BÉRANGER. – *Vous n'existez pas, mon cher, parce que vous ne penser pas ! Pensez, et vous serez* (6) (E. Ionesko. Les Rhinocéros, p. 24).

Два співрозмовники розмірковують про живих та мертвих, сенс буття – Беранже висловлює думку: жити – це анормально (репліки 1, 3). На противагу йому, Жан стверджує, що, навпаки; усе є живим і це природно (репліка 2). Проте, щоб жити, треба думати, інакше ти не існуватимеш (репліка 6). Висловлення персонажів короткі, побудовані на протиставленні ідей, алогічності мислення (репліки 5, 6). Можна зробити висновок, що така розмова є беззмістовною, обидва герої виражають абсурдні думки.

Композиційно перша репліка (*C'est une chose anormale de vivre*) слугує зачином бесіди, остання (*Vous n'existez pas, mon cher, parce que vous ne penser pas ! Pensez, et vous serez*) – її кінцівкою, обидві абсурдні в змістовому плані. Когезійний зв'язок здійснюється за допомогою стилістичних засобів, що частково корелюють із частинами тексту. У цьому сенсі яскравою видається антитеза, яка розвиває висловлення на основі опозиції думок учасників діалогу, з'єднуючи між собою окремі репліки. Антитеза ґрунтується на використанні стилістичних антонімів (*anormale – naturel, les morts – les vivants, les vivants sont rares – les morts sont nombreux*). Стилістичні синоніми (*exister – vivre – penser*) також увиразнюють текст та уможливлюють його зв'язність (когезію).

Наступний фрагмент:

LE VIEUX MONSIEUR AU LOGICIEN, après avoir jeté un dernier coup d'œil en direction de la Ménagère. – *Charmante, n'est-ce pas ?*

LE LOGICIEN AU MONSIEUR. – *Je vais vous expliquer le syllogisme* (E. Ionesko. Les Rhinocéros, p. 17).

Небажання розмовляти засвідчує непряма відповідь одного з персонажів на пряме запитання співрозмовника (*Charmante, n'est-ce pas ?*). Відповідь *Je vais vous expliquer le syllogisme* не є відповіддю на поставлене запитання. Спостерігаємо не дотримання правил кооперації в спілкуванні між героями, що демонструє байдужі стосунки між дійовими особами, неможливість порозумітися. Укажемо на певну асиметрію: розбіжність між семантичним і прагматичним значеннями реплік; подібна асиметрія – типова характеристика персонажів «театру абсурду». У такому випадку когезійний зв'язок реплік є мінімально вираженим.

Зв'язність п'єси уможливлює образ носорога, який набуває символічного значення. За допомогою зображення конкретного (тварини) відбувається втілення абстрактного (ідейного змісту), розкривається змістова сутність твору. Образ носорога імпліцитно з'єднує всі елементи тексту в єдину семантичну цілісність. Цей метафоричний образ узагальнює, типізує світове зло у вигляді масового «оносороження», безумства, диктатури, тоталітаризму (передусім, тоталітаризму свідомості) тощо.

Отже, французький «театр абсурду» по-своєму, по-новітньому визначив культурно-історичне обличчя епохи, окреслив художні тенденції розвитку культури, літератури, мови, синтаксичних зв'язків зокрема. Такі абсурдистські прийоми, як гіперболізація, парадокс, гротеск, залучення елементів ірреального, ірраціонального, буфонади, зіткнення полярних начал, створили яскраві, надзвичайно виразні, неповторні художні образи та довели: абсурд – це не відсутність змісту, а зміст, що не є явним.

Закцентуємо: попри те, що в «театрі абсурду» все відбувається на рівні відчуттів, суб'єктивного враження, сприйняття й тлумачення, п'єси наповнені глибоким морально-філософським значенням та ідейним змістом. Когезійний зв'язок в абсурдистських текстах також відбувається на рівні суб'єктивних розумінь, вражень, асоціацій і уявлень реципієнта. З'ясовано, що репліки в діалогах

сполучені між собою, передусім, імпліцитним зв'язком: асоціативним та образним типом когезії, яка завжди непроста в декодуванні та вимагає неабияких творчих зусиль від читача. У ході дослідження обґрунтовано, що імпліцитні засоби когезії відіграють провідну роль у синтаксичній структурі п'єс «театру абсурду».

Наступний важливий етап нашого дослідження – аналіз когезії в структурі текстової тканини «нового роману».

Французький «новий роман» середини XX ст. виник як противага традиційному роману. Він культивував нові зміст і форму романної оповіді, нові об'єкти, прийоми та техніки зображення; вимагав ще більших інтелектуальних й емоційно-чуттєвих зусиль від читача. Його характерними рисами стали фрагментарність (роздробленість), безфабульність сюжету, розмитість образів, зміщення часових і просторових площин, серійність (повторюваність, дублювання, лабіринтність) оповідних елементів, монтаж спогадів та асоціацій, поліфонія (мозаїка думок, почуттів), стиль «потоку свідомості» (який у «новому романі» досяг вершини свого художнього вираження).

Як і драматурги «театру абсурду», новороманісти перебували в одному світоглядному полі з представниками екзистенціалізму. Їх ідейно об'єднувала така спільна художня проблематика, як абсурдність людського буття, відчуття людиною внутрішньої самотності й загальної відчуженості, безвихідь із «межової» ситуації, відсутність причинно-наслідкового зв'язку та цілеспрямованості реальних подій, хаотичність, фрагментарність, «розпорошеність» світу й т. ін. На творчу практику представників «нового роману» значний вплив мала філософія французького постструктуралізму, передусім праці М. Фуко та Р. Барта, які проголосили «смерть автора». Крім того, новороманісти успішно наслідували сюрреалізм із його технікою «автоматичного письма», аналізом підсвідомого, можливістю поєднання непоєднаного й важливістю психоаналітичних установ.

Загальновизнаними метрами французького «нового роману» стали Ален Роб-Ґріє, Наталі Саррот і Мішель Бютор, які очолили, відповідно, три основні напрями: «речизм», роман «тропізмів» та роман «міфологізмів».

Роль лідера належала члену Французької академії А. Робу-Ґріє (Alain Robbe-Grillet, 1922–2008). Новороманіст А. Роб-Ґріє висунув принцип «речизму» (або, як його ще називають, «шозизму», від франц. *chose* – річ), який передбачав відтворення речей у їх натуралістичній точності. А. Роб-Ґріє фіксував мінімальні деталі предметів, будинків, меблів, людської зовнішності, одягу, намагаючись через зображення зовнішнього дістатися внутрішнього світу, найпотаємніших глибин людської свідомості; він прагнув осягнути неосяжну подібність між об'єктивними речами й нашим суб'єктивним внутрішнім простором. Його персонажі втратили здатність пізнання зв'язків дійсності, реального життя, вони позбулися традиційних людських орієнтирів (добро / зло, життя / смерть, минуле / майбутнє). Натомість головним героєм оповіді став нав'язливий, повторюваний, зумисне знеособлений та одноплощинний опис предметів навколишнього світу – «речизм».

«Речизм», що за своєю суттю був звільнений від усього живого, духовного й справжнього, на сторінках «нового роману» виявився загадковим, незнаним, непізнаним. Речі для автора стали матеріалом і формою, де немає прихованої глибини. Як пожартував сам А. Роб-Ґріє: «Порожній стілець – це не відсутність людини, а просто порожній стілець» [515, с. 68]. Причина трагедії людей полягає в тому, що вони ускладнюють свої відносини зі світом речей. Світ не змінюється, змінюється лише людське бачення та сприйняття свого оточення.

На думку А. Роба-Ґріє, речі існують без будь-якого значення, а отже, завдання реаліста полягає в тому, щоб описувати їх, передавати неемоційність і нейтральність відносин людини й світу, підкреслювати свободу, наївність та чистоту погляду. Межу між людиною й речами А. Роб-Ґріє проводить лише для того, щоб відразу змішати їх і представити як рівнозначні, рівноважні сили в єдиному ряді безликих феноменів. «Речизм» для нього – єдина філософська та естетична система, яка допомагає відповісти на запитання про місце людини у світі.

Потрібно відзначити, що художня техніка письма в романах А. Роба-Ґріє уподібнилася до техніки кінематографу, нефігуративного живопису, «конкретної» музики, мистецтва фотографії тощо. Письменник ретельно, детально,

«геометрично» виписував буденні предмети, які нагадували малярський оптичний кубізм. У цьому сенсі описи предметів у романах А. Роба-Ґріє асоціюються із зображеннями на картинах П. Сезанна в стилі кубізму. Художник, послуговуючись технікою «речизму», протиставив суб'єктивному баченню мінливого світу імпресіоніста суб'єктивний, раціональний і схематичний світ кубіста; узалежнив техніку зображення (форму мазка) від форми речей; ішов шляхом спрощеності композиції, статики, розкладання складних форм на простіші.

Одним із найбільш типових прикладів утілення літературно-філософських поглядів А. Роба-Ґріє є його роман «В лабіринті» (« Dans le labyrinthe », 1959). Саме він ознаменував повномасштабний перехід письменника до нової техніки «речизму». Фабулу роману складають блукання невідомого, виснаженого війною й холодом солдата, який бродить покинутим містом. Він завжди когось очікує біля ліхтаря під постійно падаючим снігом. Солдат повинен передати якийсь згорток за адресою, якої не пам'ятає. Відомо тільки, що він виконує передсмертне прохання свого приятеля. Час від часу він переходить на іншу вулицю, таку ж саму, запорошену снігом, стоїть біля такого ж ліхтаря, блукає такими ж пересічними вулицями та провулками. Усе відбувається ніби в мареві, у лабіринті невизначеного простору і часу.

Під час цих блукань він періодично зустрічає одного й того ж хлопчика. В кафе він бачить картину «Поразка під Рейхенфельсом», яка майже в точності повторює ту життєву колізію, у яку цей солдат потрапив. Події в романі представлені у вигляді статичних сцен, у яких немає ні минулого, ні майбутнього, усе завмерло, як на картині в рамці. Випадкова смерть солдата (його вбиває ворожий патруль) дає змогу читачеві дізнатися, що було в пакунку: листи кохання, наручний годинник і кинджал. Однак, у чому зміст цих речей, у чому значення цієї історії в цілому, залишається незрозумілим.

Світ романів А. Роба-Ґріє – це суб'єктивний світ речей, створених фантазією автора, та страждальний, болісний розрив вічного зв'язку між людиною й речами. Розгляньмо конкретні приклади:

Sur le bois verni de la table, la poussière a marqué l'emplacement occupé pendant quelque temps – pendant quelques heures, quelques jours, minutes, semaines – par de menus objets, déplacés depuis, dont la base s'inscrit avec netteté pour quelque temps encore, un rond, un carré, un rectangle, d'autres formes moins simples, certaines se chevauchant en partie, estompées déjà, ou à demi effacées comme par un coup de chiffon (1). *Lorsque le contour est assez précis pour permettre d'identifier la forme avec certitude, il est aisé de retrouver l'objet original, non loin de là* (2). *Ainsi la trace circulaire a-t-elle été visiblement laissée par un cendrier de verre, qui est posé juste à côté* (3). *De même, un peu à l'écart, le carré qui occupe le coin gauche de la table, vers l'arrière, correspond au pied d'une lampe en cuivre placée maintenant dans le coin droit : un socle carré, haut d'environ deux centimètres, surmonté d'un disque de même épaisseur portant en son centre une colonne cannelée* (4) (A. Robbe-Grillet. Dans le labyrinthe, p. 6).

Автор детально змальовує полірований дерев'яний стіл, який невідомо скільки часу був покритий пилом, що уможливлює розгледіти ледь помітні контури речей, які колись стояли на ньому. Ці предмети залишили на поверхні стола відбитки у вигляді кола, квадрата, прямокутника або інші, більш складні, видозмінені фігури. Якщо контури чітко окреслені, то можна визначити, якому предмету цей слід належить (попільничка, ніжка лампи й т. ін.). Бачення предметів А. Робом-Ґрійє стає все більш і більш детальним, скрупульозно фіксуються все нові та нові його частини. Зрештою, річ розпадається на стільки структурних елементів, що втрачає свою первинну форму.

Стосовно зв'язності наведений уривок являє собою цілісну надфразну єдність, що характеризується композиційно-структурною завершеністю. Перше висловлення – зачин; розпочинає, відкриває нове повідомлення, указує на місце розгортання подій. Останнє – кінцівка, зберігаючи нейтральну модальність усього текстового фрагменту, вона структурно завершує його. Між собою висловлення поєднані послідовним, ланцюговим типом когезійного зв'язку. Кожне наступне висловлення розвиває, доповнює, розгортає думку попереднього.

Описовий характер фрагмента та його приналежність до роману «речизму» зумовили особливості використання лексико-семантичних засобів когезійного зв'язку. У результаті аналізу виокремлено такі лексичні поля: 1) лексика, що вказує на предмети побуту, інтер'єру (*une table, des objets, un chiffon, un cendrier, une lampe*); 2) лексика на позначення типів геометричних фігур (*un rond, un carré, un rectangle*); 3) лексеми, що вказують на часові зв'язки (*pendant quelque temps, pendant quelques heures, quelques jours, minutes, semaines, quelque temps encore*); 4) лексеми, що маркують місцерозташування предметів (*sur le bois verni de la table, non loin de là, juste à côté, un peu à l'écart, le coin gauche de la table, vers l'arrière, dans le coin droit, haut d'environ deux centimètres*). Як засвідчує проведена розвідка, уживання тематичної лексики уможливлює когезійний зв'язок висловлень на лексико-семантичному рівні та вказує на стильові ознаки тексту (напрям «речизму»). Окрім того, відзначимо ефективне використання таких імпліцитних синтаксично-стилістичних засобів, як стилістичні синоніми (*le contour – la trace – la forme*), нейтральні епітети (*le bois verni de la table, un cendrier de verre, le pied d'une lampe en cuivre, une colonne cannelée*), які також когезійно зв'язують висловлення в цілісний текст, стверджують основні характеристики роману «речизму», коли опис речей, оточуючих предметів, їхніх точних форм виходить на перший план та окреслюється як художній принцип.

Когезію цитованого уривка визначають також імпліцитні просодичні засоби. Рівний тон, монотонність оповіді, протяжність ритму, емоційна нейтральність – фонетичні засоби, що імітують стиль «потоку свідомості», творять індивідуальну картину світу автора й водночас когезійно зв'язують висловлення в суцільну оповідь.

Наступний приклад:

Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri (1). *Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête, s'abritant les yeux d'une main tout en regardant quand même devant soi, à quelques mètres devant soi, quelques mètres d'asphalte mouillé ; dehors il fait froid, le vent souffle entre les branches noires dénudées ; le vent souffle dans*

les feuilles, entraînant les rameaux entiers dans un balancement, dans un balancement, balancement, qui projette son ombre sur le crépi blanc des murs (2). *Dehors il y a du soleil, il n'y a pas un arbre, ni un arbuste, pour donner de l'ombre, et l'on marche en plein soleil, s'abritant les yeux d'une main tout en regardant devant soi, à quelques mètres seulement devant soi, quelques mètres d'asphalte poussiéreux où le vent dessine des parallèles, des fourches, des spirales* (3) (A. Robbe-Grillet. Dans le labyrinthe, p. 5).

Наведений вище уривок – оповідь, із якої розпочинається роман; вона ведеться від першої особи, від «я», яке невідомо кому належить. Інакше кажучи, оповідач відразу ж деперсоналізується. Від імені «невідомого я» ми дізнаємося, що відбувається, як змінюються події, час, погода, пори року. Його погляд повсякчас переключається з одного предмета на інший. Завдання читача розкодувати цю складну структуру оповіді, що включає стрибки вперед, ретроспективні кадри, пропуски, опущення подій, сюжетні злами тощо.

Перед читачем – опис похмурого, безрадісного, холодного (незалежно від пори року) міста-примари. Воно видається таким, тому що його вулиці майже порожні, безлюдні; люди налякані, вони підозрюють один одного в шпигунстві, можливості зради, недовірі. Рідкісні перехожі йдуть вулицями, опустивши голови, затуливши очі долонею; вони дивляться лише на кілька метрів перед собою, потупивши погляд в асфальт (мокрий від дощу, запилений у спеку).

Надфразна єдність ґрунтується на синтаксично-стилістичній антитезі, яка уможливлює зв'язність висловлень. В одному фрагменті синтаксично зближені два протилежні за змістом описи міста. Перший – вигляд міста в холодну пору року, можливо восени (*Dehors il pleut* [...] *dehors il fait froid, le vent souffle entre les branches noires dénudées ; le vent souffle dans les feuilles, entraînant les rameaux entiers dans un balancement, dans un balancement, balancement, qui projette son ombre sur le crépi blanc des murs*), другий – міський пейзаж у літню спеку (*Dehors il y a du soleil, il n'y a pas un arbre, ni un arbuste, pour donner de l'ombre* [...]). На перший погляд, це два розбіжні, контрастні описи. Однак спостерігаємо парадоксальний ефект: за семантичним наповненням – протилежні; за ідейним значенням – одна спільна суть

(вигляд міста однаково непривабливий, непоказний у будь-яку пору року, у будь-яку погоду, якщо в ньому відсутнє справжнє, наповнене сенсом життя). Таке об'єднання на основі протиставлення асоціюється з художнім принципом монтажності, колажності, коли різні, окремі фрагменти майстерно з'єднані, внаслідок чого створюється враження неперервного руху. Стилістична антитеза утворена на основі використання антонімічних виразів (*il pleut, il fait froid, le vent souffle – il y a du soleil; l'asphalte mouillé – l'asphalte poussiéreux; les rameaux projettent l'ombre – il n'y a pas un arbre, ni un arbuste, pour donner de l'ombre*), синтаксичного паралелізму (*Dehors il pleut ... Dehors il y a du soleil* …), анафоричного повтору (2 та 3 висловлення), які заразом уможливлюють когезію не лише на синтаксично-стилістичному рівні, але й на текстоформувальному, психологічному та ідейно-філософському.

Окремо вкажемо на важливість застосування таких експліцитних засобів когезійного зв'язку, як граматичні та лексико-семантичні. Серед граматичних засобів – це вживання прислівника *Dehors* на початку другого й третього висловлень, що позначає просторові зв'язки та когезійно з'єднує висловлення; антонімічна пара (*ici, à l'abri – dehors*), що також маркує просторові зв'язки, когезійно сполучає перше й друге висловлення за принципом катафори. Використання тематичної лексики на позначення феноменів природи (*il pleut, la pluie, il fait froid, le vent souffle, les branches noires, les rameaux, l'ombre, il y a du soleil, l'arbre, l'arbuste*), лексичних повторів (*dehors, s'abritant les yeux d'une main, on marche, dans un balancement, à quelques mètres devant soi*) в означеному фрагменті має характерологічне значення. Традиційна роль пейзажних описів – тло, на якому розгортатимуться наступні події, можливість передати душевний стан героя, його емоції, переживання тощо. «Речизми» А. Роба-Ґріє, повторювані описи природи – це ті ж самі лабіринти, якими блукають чи то оповідач, чи то герой, чи то читач. Ці лабіринти повторюються, перехрещуються та переходять один в одного. Автор постійно повертає читача в ті самі час, місце, описуючи іншу подію. Вулиці, будинки, люди, пейзажі схожі, усе ніби на долоні, украй просто й нескінченно

складно. Кімнати, ліхтарі, коридори, сходи, двері під'їздів – усе це виступає в ролі зловісних дзеркал, які розставив письменник і в яких загубились реальність, справжність, істинність [342].

Проведений аналіз фактичного матеріалу засвідчив, що когезійний зв'язок висловлень у синтаксичній тканині романів А. Роба-Ґріє відбувається переважно за допомогою імпліцитних засобів та таких авторських прийомів, як дублювання, повторення й дзеркальне відображення. У лабіринт часу та простору затягнутим стає, насамперед, читач, це він блукає, намагаючись добудовувати «зламані» сюжетні лінії, установити хронологію подій і просторові зв'язки.

У ході дослідження простежено, що романна оповідь у творах А. Роба-Ґріє ведеться переважно в теперішньому часі (le présent de l'indicatif). Автор уважав, що саме цей граматичний час найкраще сприяє візуальному сприйняттю, досягненню ефекту безпосередності та уможливлює адекватне сприйняття рівнозначних подій. На нашу думку, уживання теперішнього часу забезпечує когезійний зв'язок висловлень в текстах «нового роману» не тільки на граматичному, синтаксично-стилістичному рівнях, а й на тксtоутворювальному, філософському й світоглядному. За словами А. Роба-Ґріє, людина по-справжньому живе лише в теперішньому вимірі, минуле та майбутнє – ахронологічні за своєю суттю.

Піднявши проблему відчуженості, світоглядних стереотипів, абсурдності людського життя у ворожому світі речей, А. Роб-Ґріє обстоював необхідність зробити особисту свідомість осередком справжніх цінностей, знайти своє індивідуальне обличчя, творити свою власну долю. «Новий роман» апелює, передусім, не до емоцій, а до інтелекту читача (як, скажімо, театр Брехта). Читач повинен виявити й розкрити «приховані смисли», заповнити лакуни, зуміти декодувати авторський задум. Аналіз фактичного матеріалу підтвердив, що А. Роб-Ґріє в романі «речизму», запропонувавши нові техніки творчості, представив новий нетрадиційний, нестандартний погляд на світ, світ речей та умовностей, а також засвідчив появу нової філософії, нової моралі, сучасної форми мислення й, відповідно, новітнього структурування думки в тексті. Синтаксичний малюнок

творів А. Роба-Ґріє складається з широких планів, панорамних, розмитих кінематографічних елементів, когезійно сполучених за принципом монтажу. Чергування детальних зображень світу речей, педантичний, байдужий, беземоційний опис статичних сцен із фігурами персонажів – усе у творчості А. Роба-Ґрійє підпорядковано єдиній меті – розкрити внутрішній світ героїв.

Не менш значущим і яскравим представником французького «нового роману» був М. Бютор (Michel Butor, 1926–2016). На матеріалі одного з його найтрадиційніших за формою романів «Зміна» (« La Modification », 1957), за який автор отримав премію Ренодо, розглянемо проблему когезійного зв'язку.

Головний персонаж роману Леон Дельмон – директор паризького філіалу італійської фірми «Скабеллі», яка виготовляє друкарські машинки, сім'янин, таємно від своїх колег та дружини відправляється на кілька днів у Рим до своєї коханки. Він жадає повідомити їй про своє рішення – залишити заради неї свою родину.

Роман розпочинається епізодом, коли герой сідає в потяг у Парижі, а закінчується прибуттям Леона Дельмона на один із римських вокзалів. Дорога до Рима (менше доби) у тісному купе вагона третього класу слугує часовим і просторовим оформленням «дії» роману: похитуючись у ритмі руху потяга, Леон поступово зосереджується на деталях купейного реквізиту, одязі своїх попутників, їхніх обличчях та жестах, потім переходить до роздумів щодо мети своєї поїздки, майбутнього, думками повертається в минуле, згадує й аналізує свої відносини із Сесіль (коханкою), із дружиною Анрієттою, патронами, підлеглими фірми та ін.

Робота Леону Дельмону забезпечує матеріальний достаток, але не приносить ніякого задоволення. Він гостро відчуває свою залежність і сподівається, що кохання до Сесіль, життя поряд із нею подарують йому свободу, молодість та відчуття повного щастя. Однак ще до прибуття в Рим він починає розуміти, що ідеалізує Сесіль, яка завжди уособлювала для нього красу й велич італійської столиці, що в Парижі вона втратить свою чарівність і привабливість. Сесіль дорога Леону як посередниця між древнім, ошатним Римом і його буденним паризьким життям. Рим – це міф. Леон Дельмон вирішує повернутися до дружини, дітей, у

паризькі будні, так і не побачившись із Сесіль. Він планує написати книгу й відновити для читача вирішальний епізод свого життя – зсув, що стався в його свідомості, коли тіло переміщалося з одного вокзалу до іншого крізь миготіння віконних пейзажів. На думку Леона, лише написання такої книги зможе заповнити порожнечу його душі.

Проаналізуймо приклад:

À droite, au travers de la vitre fraîche à laquelle s'appuie votre tempe, et au travers aussi de la fenêtre du corridor à demi ouverte devant laquelle vient de passer un peu haletante une femme à capuchon de nylon, vous retrouvez, se détachant à peine sur le ciel grisâtre l'horloge du quai où l'étroite aiguille des secondes poursuit sa ronde saccadée, marquant exactement huit heures huit, c'est-à-dire deux pleines minutes de répit encore avant le départ [...] (1).

Dehors, une voiture à accumulateurs se fraye un chemin sinueux parmi la grise foule affairée, encombrée, qui s'émeut, qui s'embrouille dans ses conciliabules et ses adieux, tendant l'oreille aux bribes de paroles déformées que déversent les haut-parleurs, puis l'autre train s'ébranle dans le bruit, ses wagons verts passant les uns après les autres jusqu'au dernier qui, se retirant comme la frange d'un rideau de théâtre, ouvre à vos yeux, comme une scène immensément allongée, un autre quai populeux avec une autre horloge et un autre train immobile qui, lui, ne partira vraisemblablement qu'une fois que le vôtre aura quitté la gare (2).

Vos paupières, vous avez du mal à les tenir ouvertes, votre tête à la redresser ; vous voudriez vous enfoncer dans l'encoignure, y creuser avec votre épaule un trou confortable, mais votre dos se tord en vain, puis il est pris par la secousse et le remuement (3).

L'espace extérieur s'agrandit brusquement ; c'est une locomotive minuscule qui s'approche et qui disparaît sur un sol zébré d'aiguillages ; votre regard n'a pu la suivre qu'un instant comme le dos lépreux de ces grands immeubles que vous connaissez si bien, ces poutrelles de fer qui se croisent, ce grand pont sur lequel s'engage un camion de

laitier, ces signaux, ces caténaires, leurs poteaux et leurs bifurcations, cette rue que vous apercevez dans l'enfilade avec un bicycliste qui vire à l'angle [...] (4).

La hauteur des maisons diminue, le désordre de leur disposition s'accentue, les accrocs dans le tissu urbain se multiplient, les buissons au bord de la route, les arbres qui se dépouillent de leurs feuilles, les premières plaques de boue, les premiers morceaux de campagne déjà presque plus verte sous le ciel bas, devant la ligne de collines qui se devine à l'horizon avec ses bois (5).

Ici dans ce compartiment, bercés et malmenés par le bruit soutenu, par sa profonde vibration constante soulignée irrégulièrement de stridences et d'hululations en touffes épineuses, les quatre visages en face de vous se balancent ensemble sans dire un mot, sans faire un geste [...] (6) (M. Butor. La Modification, p. 8).

Аналізований фрагмент має описовий характер. Із погляду структурних особливостей висловлення сполучено паралельним типом когезійного зв'язку: кожне наступне висловлення надфразної єдності співвідноситься з обставиною першого (головного) висловлення: *au travers de la vitre*. Усі висловлення поєднано спільною темою – перон, останні хвилини перед відходом потяга, метушня на вокзалі й т. ін., а обставина *au travers de la vitre – крізь вікно вагона* вказує на місце розгортання подій, точніше – місце погляду на все те, що відбувається.

Серед експліцитних засобів когезії привертають увагу, насамперед, лексеми на початку висловлень, що позначають просторові зв'язки та відіграють синтаксичну роль обставини місця (*À droite, au travers de la vitre…* (1). *Dehors…* (2). *L'espace extérieur…* (4). *Ici dans ce compartiment…* (6)). Деякі з них утворюють антонімічні пари, як-то: *dehors – l'espace extérieur ; au travers de la vitre – dans ce compartiment.* Окрім того, що ці антонімічні маркери місця когезійно зв'язують висловлення між собою на синтаксичному рівні, на семантичному рівні вони вказують на плин думки, вражень Леона Дельмона. Спочатку його погляд зосереджено на пероні, на стрілках вокзального годинника, потім він переходить на вокзальний натовп, гучномовець, поїзди, будинки, мости, дорожні знаки, вулиці, стовпи, дерева, кущі, поля, ліси,

калюжі й т. ін., далі увага Леона знову повертається в купе – він розглядає пасажирів вагона.

Важливе значення для когезійного зв'язку тексту має використання тематичної лексики. Виокремимо лексеми на позначення опису природи (*le ciel grisâtre, les buissons, la route, les arbres, les feuilles, les premières plaques de boue, la campagne, le ciel bas,la ligne de collines, l'horizon avec ses bois* й т. ін.) та ті, що тематично стосуються опису вокзалу (*l'horloge du quai, les haut-parleurs, la gare, le train, les wagons verts, une locomotive minuscule, le compartiment* й т. ін.).

Як засвідчує аналіз, синтаксична структура текстової тканини творів М. Бютора уподібнюється широким, панорамним планам на зразок кінематографа. Видається, що фрагменти тексту було «змонтовано» в «чисту» форму, яка відповідала естетичним поглядам автора. М. Бютор (як і А. Роб-Ґріє) прагнув об'єктивності зображення зовнішнього світу, певного фотографізму. За допомогою «техніки кінокамери» він досягав максимально об'єктивного зображення. Попри фрагментарність, колажність, монтаж, складається цілісна оповідь, що імпліцитно наповнена індивідуальним, суб'єктивним світом героя. Власне такі імпліцитні прийоми уможливлюють когезійний зв'язок висловлювань та тексту в цілому. Аналіз фактичного матеріалу доводить, що не формальні, зовнішні, логічні, традиційно-граматичні засоби зв'язку мають першочергове значення в синтаксисі текстів «нового роману», а засоби зв'язку, що формуються на імпліцитній основі та на глибоко-змістових засадах.

Розгляньмо наступний приклад:

Il y a deux ans, un peu plus même, puisque c'était encore en été, à la fin d'août, vous étiez assis dans un compartiment de troisième classe semblable à celui-ci, dans cette place auprès du corridor face à la marche, et en face de vous il y avait Cécile que vous connaissiez à peine, que vous veniez juste de rencontrer dans le wagon-restaurant, revenant de ses vacances (1).

C'était nettement plus tard que cette heure-ci, c'était en plein après-midi, dans un train qui partait le matin comme celui-ci et qui arrivait à Rome à l'aurore, le même train

que celui-ci sans doute, avec quelques différences dans l'horaire, et que vous aviez dû prendre cette fois-là à cause de difficultés qui s'étaient élevées au dernier moment, vous ne savez plus exactement lesquelles, mais naturellement avant le déjeuner vous étiez en première, dans un wagon italien avec des photographies en couleurs de tableaux célèbres, romains peut-être, l'allégorie des deux amours à la villa Borghese par exemple, un des plus souvent reproduits (2).

Quand vous l'avez vue pour la première fois, vous étiez déjà assis à la table près de la fenêtre pour le second service (3). *Dijon était passé depuis longtemps, Beaune, Mâcon, Chalon et même Bourg ; ce n'étaient plus les vignobles mais les montagnes* (4).

Elle avait une robe rouge orange décolletée sur sa poitrine brunie, ses cheveux noirs tressés, roulés autour de sa tête, fixés par des épingles à boule d'or, ses lèvres peintes presque en violet (5).

Le wagon se remplissait peu à peu, mais par chance vous êtes restés seuls tous les deux à votre table, et, comme il faisait chaud, votre première parole a été pour lui demander si vous pouviez ouvrir la série de petites lamelles de verre en haut de la fenêtre, puis, la voyant sortir de son sac noir un indicateur non point bleu ciel comme le vôtre aujourd'hui, mais plutôt vert tendre comme la peinture sous les filets, alors que vous n'en aviez point, vous l'avez interrogée sur l'heure d'arrivée à Aix-les-Bains (6) (M. Butor. La Modification, p. 33).

Під час подорожі думки Леона то звертаються до минулого, то зосереджуються на теперішньому, то линуть у майбутнє. У його пам'яті спливають як недавні події, так і події давноминулі; спогади слідують один за одним на основі випадкових асоціацій; вони відображають епізоди життя героя у міру їх виникнення в його роздумах – метушливо, хаотично, плутано, незв'язно. Цитований фрагмент – згадка Леона про знайомство із Сесіль, яке відбулося понад два роки тому, у серпні, коли він мандрував до Рима. Усе відбувалось у такому ж вагоні, за вікном були ті ж самі пейзажі, на стінах купе – такі ж самі репродукції картин, лише розклад руху поїздів дещо змінився. Леон Дельмон відновлює в пам'яті образ Сесіль, її риси обличчя,

вигляд одягу, згадує свої перші враження від знайомства. Він часто повторює, що це розповідь не про події, а про те, як герой їх сприймає.

Зауважимо таку особливість романної оповіді, як написання від другої особи однини; з одного боку, це створює враження роздвоєння головного персонажа, який ніби звертається до свого другого «я», з іншого – сприяє особистій «участі» читача в роботі свідомості персонажа. Ототожнення героя й читача – абсолютний прийом новороманіста М. Бютора.

Щодо когезії вкажемо на паралельний тип синтаксичного зв'язку, що зумовлений семантичними особливостями уривка. Аналізований уривок – опис-ілюстрація. У першому висловленні вказана тема всього текстового фрагмента (спогад про знайомство із Сесіль), наступні висловлення – 2, 3, 4, 5, 6 – розвивають її. Вони є самостійними; події в кожному з них відбуваються незалежно одна від одної. Паралельний тип поєднання висловлень уможливлює їхній структурно-композиційний когезійний зв'язок.

Оскільки цитований приклад представляє спогади персонажа, то лексеми на позначення часових зв'язків (*il y a deux ans, c'était encore en été, à la fin d'août, c'était plus tard que cette heure-ci, c'était en plein après midi, avant le déjeuner, aujourd'hui*) виступають виразними лексико-семантичними засобами когезії. Лексичне поле, що складається з лексем та виразів на позначення зовнішнього вигляду (*elle avait une robe rouge orange décolletée sur sa poitrine brunie, ses cheveux noirs tressés, roulés autour de sa tête, fixés par des épingles à boule d'or, ses lèvres peintes presque en violet*), також уможливлює когезійний зв'язок висловлень. Спостерігаємо вживання стилістичних синонімів, наприклад: *compartiment – wagon – train*, які виступають імпліцитними засобами когезії.

Важливо підкреслити, що когезія в синтаксисі «нового роману» наповнюється новими якостями й функціональними можливостями. Когезійний зв'язок у текстах цього художнього напряму проходить непросто, латентно, приховано. Через зовнішній драматизм, конкретизацію деталей, фрагментарність розкрито внутрішній

драматизм, глибинне значення та цілісність як окремих висловлень, так і тексту загалом.

Як ми зазначали вище, М. Бютор – відомий майстер роману «міфологізмів». Міфологія для нього – це своєрідне вираження уявлень, ідеалів, бажаної досконалості. Він не мріяв про міфи минулого, а вірив у волю індивідів, які спільно, за зразком міфів зможуть подолати відчуття відчуженості й загального хаосу. У романі «Зміна» М. Бютор намагався розв'язати проблему сенсу життя, запропонувавши свої способи досягнення мети, такі як психоаналіз, зміна перспективи для оцінки подій, символічні аналогії, постійне повернення в минуле, пізнання та удосконалення світу тощо. Новороманіст М. Бютор уважав, що сенс життя полягає власне в самому пошуку цього сенсу. З огляду на це, його романи часто називають «відкритими» (форма оповіді, у якій хід думки виключає остаточний вибір, кінцевий результат, будь-яку фіксацію). М. Бютора не бентежило, що критик і читач можуть віднайти у творі іншу, «не авторську» суть; адже роман – це шлях пізнання, а не готова відповідь, рішення, це своєрідна нитка Аріадни, за допомогою якої можна розібратись у складному лабіринті подій, стосунків, почуттів і т. ін.

Отже, можемо стверджувати, що визначальні принципи творчості новороманістів співвідносні з такими світоглядними домінантами другої культурної парадигми, як антитрадиціоналізм, суб'єктивізм, інтуїція та корелюють із такими принципами модерністської прози, як суб'єктивізація часопростору, фрагментарність, колажність, монтаж, серійність тощо. Дослідженням установлено, що синтаксична текстова тканина «нового роману» представлена ієрархічним (структурним) й актуалізувальним типом синтаксису. Вирішальне значення в тексті «нового роману» мають імпліцитні засоби когезії, саме вони визначають особливості зв'язності тексту.

У ході аналізу з'ясовано, що когезію у романах-«речизмах», «міфологізмах» характеризує монтаж, як один із принципів мови кіно. За його допомогою з'єднуються фрагменти дійсності, чергуються плани зображуваного, вибираються

значущі деталі тощо. Когезійний зв'язок у «новому романі» проявив справжнє мистецтво з'єднувати окремі уривки, епізоди (як кадри в кіноплівці) у такий спосіб, щоб виникало враження цілісного, неперервного руху оповіді.

Когезія у «новому романі», перебуваючи на другому рівні динаміки, у частково ослабленій позиції, адекватно відображала індивідуальну авторську картину світу новороманістів і продовжила свій розвиток у напрямі розширення функціональних можливостей.

5.2. Сепаратизація другого рівня динаміки у французькому «театрі абсурду» та «новому романі» (на матеріалі творів С. Беккета, Е. Йонеско, Н. Саррот)

«Театр абсурду» змусив звернути увагу на абсурдність людського існування, озброївши драматургію новою технікою, новими прийомами та засобами вираження; цей новітній художній напрям уніс у літературу середини XX ст. нові теми, нових героїв і нове мислення. У п'єсах французьких абсурдистів відбулися зміни, інновації не лише на змістовому, ідейному, жанровому щаблях, а й на мовному, комунікативному. Піднявши у своїх творах одну з надважливих тем сучасності – проблему спілкування – французькі драматурги використовували всі можливі засоби для її імплікування у своїх творах. Одним із способів вираження мовної руйнації стали синтаксичні сепаратизовані структури. Нова оптика бачення сепаратизації в мовленні героїв «театру абсурду» уможливлює представити проблеми синтаксичних зв'язків на новому рівні дослідження.

На матеріалі п'єс «Щасливі дні» (« Oh les beaux jours », 1961), «Чекаючи на Ґодо» (« En attendant Godot », 1949) С. Беккета та «Голомоза співачка» (« La cantatrice chauve », 1950) Е. Йонеско проаналізуємо особливості сепаратизації другого рівня динаміки у французьких п'єсах «театру абсурду».

В основі драми «Щасливі дні» – монолог жінки про беззмістовність людського життя. Героїня твору – уже немолода пані Віні, яка на очах глядача занурюється в пісок (абсурдний простір); спочатку – по пояс, потім – майже з головою. Вона ніби

не помічає свого «абсурдного» стану, як зазвичай, заклопотана ранковою зарядкою, макіяжем, молитвою. Молитва Віні швидко перетворюється на монолог-сповідь про плинність життя, про те, як блискавично пройшли її смішні й сумні, веселі та страшні щасливі дні. Її чоловік Вілі незмінно шелестить своєю газетою. Автор у стилі «театру абсурду» зобразив, як люди в щоденній суєті, дріб'язкових клопотах, за буденними жестами та звичними фразами, що доведені до автоматизму, умирають заживо, створюючи видимість існування, фікцію щасливого життя.

Для авторів французького «театру абсурду» домінантною якістю буття був не розвиток, а розпад, руйнація у всьому і в комунікації так само. Мовлення героїв розпадалося на складові частини, які потім хаотично з'єднувалися, пов'язувалися за відсутності смислових і логічних зв'язків [343, с. 73–78]. Репліки, у складі яких використовувалися штамповані фрази, кліше для підміни думок та почуттів, засвідчували неспроможність, неможливість взаєморозуміння мовців.

Розглянемо зразок такого абсурдистського діалогу чи, радше, монологу:

WINNIE. – [...] *Je transpirais abondamment.* (Un temps.) *Autrefois.* (Un temps.) *Plus maintenant.* (Un temps.) *Presque plus.* (Un temps.) *La chaleur a augmenté.* (Un temps.) *La transpiration diminuée.* (Un temps.) *Ça que je trouve si merveilleux.* (Un temps.) *La façon dont l'homme s'adapte.* (Un temps.) *Aux conditions changeantes.* (Elle transfère l'ombrelle à la main gauche. (Un temps.) *Tenir en l'air fatigue le bras.* (Un temps.) *Pas en marchant.* (Un temps.) *Seulement au repos.* (Un temps.) *Voilà une observation curieuse.* (Un temps.) [...] (S. Beckett. Oh les beaux jours, p. 42–43).

Героїня п'єси С. Беккета Віні повільно розмірковує про речі, що її хвилюють. Вона зважує, підбирає потрібні слова, змушена зупинятися після кожної короткої репліки, переборюючи власні емоції. У такому використанні розчленованих синтаксичних структур – сепаратизації – указує на механічність, комунікативну некомпетентність дорослої жінки. Вона роздумує над кожним словом не тому, що намагається віднайти більш влучне серед них, не з метою точного вираження, а тому, що її мовлення є стереотипним, шаблонним, позбавленим виразності. Мовлення Віні – таке ж незв'язне, розчленоване, як і її мислення.

За рівнем поширеності виокремлюються сепаратизовані синтагми як однокомпонентні, непоширені (наприклад: *Autrefois*), так і багатокомпонентні, поширені (наприклад: *Aux conditions changeantes*); за синтаксичною функцією відокремлені елементи виступають у більшості випадків обставинами.

Аналіз засвідчив, що сепаратизовані структури мають важливе просодичне значення в структурі абсурдистського висловлювання. Разом із частовживаними паузами, що маркуються в драматургічному тексті авторською ремаркою (як-от *Un temps*), вони сповільнюють темп мовлення, затягують враження, створюють ефект на зразок «уповільненого кадру» в кінофільмах.

Проаналізуймо ще один фрагмент із тієї ж п'єси:

WINNIE. – (Voix normale, d'une traite.) *Dieu te bénisse Willie de ta bonté je sais l'effort que ça coûte, repose-toi à présent détends-toi je ne t'embêterai plus à moins d'y être acculée, je veux dire à moins d'épuiser mes propres possibilités ce qui est peu probable, simplement te savoir là à même de m'entendre même si en fait tu ne le fais pas c'est tout ce qu'il me faut, simplement te sentir là à portée de voix et sait-on jamais sur le qui-vive c'est tout ce que je demande, ne rien dire pas fait pour tes oreilles ou susceptible de te causer de la peine, ne pas être là en train d'émettre à crédit pour ainsi dire sans savoir et un ver qui me ronge* (1). (Un temps. Elle reprend son souffle.) *Le doute* (2). (Elle pose l'index et le majeur sur la région du cœur, cherche l'endroit, le trouve.) *Là* (3). (Elle déplace légèrement les doigts.) *Environ* (4). (Elle écarte la main.) [...] (S. Beckett. Oh les beaux jours, p. 33).

Цитований уривок нагадує неконтрольований «потік свідомості» головної героїні, у якому відсутня логіка розвитку подій, незрозумілі окремі явища та поняття, невмотивовані дії. Перше висловлення – сумбурний, хаотичний набір суджень Віні про свого чоловіка Віллі, про її необхідність завжди чути його та про її підозри, недовіру, сумніви щодо нього. Третє й четверте висловлення – сепаратизовані синтаксичні синтагми, що розміщені за базисною частиною (друге висловлення). Синтагми є однокомпонентними, непоширеними (*Là. Environ*), функціонально – обставинами місця. Вони мають уточнювальне семантичне

значення, характеризують мовлення персонажа як примітивне, незв'язне, логічно не структуроване, створюють певний психологічний вакуум.

Як бачимо, сепаратизація в текстах «театру абсурду» розширює свої функціональні потенції, наповнюється новими якостями та характеристиками. У ході аналізу фактичного матеріалу нами простежено, що сепаратизовані структури в абсурдистських діалогах уможливлюють вираження такого художнього принципу, як суб'єктивація часопростору. Наприклад, у С. Беккета в «Чекаючи на Ґодо» усі події розгортаються в невизначеному просторі й часі (*Route à la campagne, avec arbre. Soir* – Сільська дорога. Дерево. Вечір):

ESTRAGON. – *Tu es sûr que c'était ce soir ?*

VLADIMIR. – *Quoi ?*

ESTRAGON. – *Qu'il fallait attendre?*

VLADIMIR. – *Il a dit samedi.* (Un temps.) *Il me semble.*

ESTRAGON. – *Après le turbin.*

VLADIMIR. – *J'ai dû le noter.* (Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.)

ESTRAGON. – *Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?*

VLADIMIR (regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage). – *Ce n'est pas possible.*

ESTRAGON. – *Ou jeudi.*

VLADIMIR. – *Comment faire ?*

ESTRAGON. – *S'il s'est dérangé pour rien hier soir, tu penses bien qu'il ne viendra pas aujourd'hui.*

VLADIMIR. – *Mais tu dis que nous sommes venus hier soir.*

ESTRAGON. – *Je peux me tromper.* (Un temps.) *Taisons-nous un peu, tu veux ?*

VLADIMIR (faiblement). – *Je veux bien.*

(Estragon se rassied par terre. Vladimir arpente la scène avec agitation, s'arrête de temps en temps pour scruter l'horizon. Estragon s'endort. Vladimir s'arrête devant Estragon.) *Godo*... (Silence.) *Godo*... (Silence.) *GODO !* (S. Beckett. En attendant Godot, p. 18–19).

Розмова між персонажами виглядає як хаотичне мовлення обох героїв, які «загубились» у часі: … сьогодні хіба субота? А що як неділя? Або понеділок? А то й п'ятниця? – Або четвер. Автор позначає таке суб'єктивне, плутане неусвідомлене відчуття часових і просторових зв'язків за допомогою сепаратизації.

Проведене дослідження вкотре переконує, що в п'єсах «театру абсурду» сепаратизовані синтаксичні структури виступають не просто афективним засобом вираження емоційного стану героїв, а проявом абсурдності їхнього мовлення, заперечення комунікації як такої; сепаратизація окреслюється як важлива текстоутворювальна одиниця художнього мовлення та стилетвірна ознака драматургів-абсурдистів.

Розглянемо діалог між паном і пані Сміт із п'єси Е. Йонеско «Голомоза співачка»:

M. SMITH. – *Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.*

M^{ME} SMITH. – *Mon dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort ?*

M. SMITH. – *Pourquoi prends-tu cet air étonné ? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi.*

M^{ME} SMITH. – *Bien sûr que je me rappelle. Je me suis rappelé tout de suite, mais je ne comprends pas pourquoi toi-même tu as été si étonné de voir ça sur le journal.*

M. SMITH. – *Ça n'y était pas sur le journal. Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès. Je m'en suis souvenu par associations d'idées !*

M^{ME} SMITH. – *Dommage ! Il était si bien conservé.*

M. SMITH. – *C'était le plus joli cadavre de Grande-Bretagne ! Il ne paraissait pas son âge. Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il état encore chaud. Un véritable cadavre vivant. Et comme il était gai !* (E. Ionesco. La cantatrice chauve, p. 16).

Пан Сміт читає газету та повідомляє, що помер якийсь Бобі Уотсон. Пані Сміт дуже здивована й виражає жаль. Однак далі стає зрозумілим, що подружжя Смітів

давно знало про смерть Бобі Уотсона, проте обоє вдають подив, ніби чують про це вперше. Репліки комунікантів позбавлені логіки викладу подій, а сепаратизовані структури слугують наразі одним із засобів вираження такого алогізму (*Un véritable cadavre vivant. Et comme il était gai !*). З уривка ми дізнаємося, що Бобі Уотсон помер то два роки тому, то три роки тому, то навіть цілих чотири. Така загальна змістова невідповідність є абсурдною й позбавлена здорового глузду, що цілком відповідає жанру п'єси. Абсурдність підкріплена ще й таким яскравим стилістичним засобом, як оксюморон (*le plus joli cadavre, un véritable cadavre vivant, il (cadavre) était gai*).

Продовження бесіди Смітів ще абсурдніше. У померлого Бобі Уотсона залишилась удова, яку також звати Бобі Уотсон, так само звати і їхніх дітей. Двоюрідний брат, за якого хоче вийти заміж удова, – теж Бобі Уотсон. Прийом нівелювання особистості за допомогою надання одного імені всім персонажам п'єси широко застосовувався в мистецтві абсурду. Навіщо героям давати різні імена, якщо вони, на думку абсурдистів, не різняться між собою, а є типовим віддзеркаленням один одного. Розмова подружжя сповнена нісенітниць й алогічності, їхнє невміння або небажання ведення повноцінного діалогу призводить до «самотності удвох», коли кожен із героїв чує та бачить лише себе. Отже, розчленовані синтаксичні структури виступають одним із синтаксично-стилістичних засобів утілення такого безглуздого, абсурдного спілкування.

У ході розгляду фактичного матеріалу нами простежено, що п'єси «театру абсурду» насичені використанням пауз в авторських ремарках (позначаються як Un temps, Pause, Silence) та звуконаслідувань у мовленні персонажів. І паузи, і репліки-звуки (ономатопія) окреслюються як яскраві засоби вияву антикомунікативних здібностей персонажів. На письмі такого типу ремарки та звукові імітації слів у діалогах мають структуру синтаксично розчленованих висловлень.

Проілюструємо сказане прикладом:

M. SMITH. – *Hm. (Silence)*

M^{ME} SMITH. – *Hm, hm. (Silence)*

M^{ME} MARTIN. – *Hm, hm, hm. (Silence)*

M. MARTIN. – *Hm, hm, hm, hm. (Silence)*

M^{ME} MARTIN. – *Oh, décidément. (Silence)* (E. Ionesco. La cantatrice chauve, p. 34).

У цьому фрагменті надмірне використання пауз демонструє незв'язність мовлення, відсутність у мовців мети, комунікативних цілей. Звуки, що замінюють слова, – це свідчення неспроможності комунікантів вести продуктивну, компетентну розмову. Відокремлена синтагма *Oh, décidément* (О, безперечно) – репліка пані Мартін, структурно являє собою продовження базисної частини висловлення; змістовно – реакцію-згоду на певне твердження, пропозицію тощо. Однак репліки, яка б зв'язувала логічно два висловлення, немає, натомість відзначаємо примітивне, елементарне копіювання звуків, імітацію слів.

Ще один своєрідний зразок сепаратизації в структурі абсурдистських діалогів:

M. SMITH. – *C'est !*

M^{ME} MARTIN. – *Pas !*

M. MARTIN. – *Par !*

M^{ME} SMITH. – *Là !*

M. SMITH. – *C'est !*

M. MARTIN. – *Par !*

M. MARTIN. – *I !*

M^{ME} SMITH. – *Ci !* (E. Ionesco. La cantatrice chauve, p. 79–80).

Спостерігаємо незвичне, навіть дивне явище, коли всі учасники діалогу намагаються разом скласти одне висловлення (*C'est pas par là, c'est par ici*). Репліки мовців – однокомпонентні розчленовані синтаксичні структури, які лише при лінійному їх з'єднанні в єдине цілісне висловлення набувають сенсу.

Висловимо думку, що в текстах «театру абсурду» на перший план виходить не лексична система мови, а синтаксична, тобто зовнішня форма, а не внутрішній зміст [324, с. 148]. Отже, поширення сепаратизації в синтаксичній тканині абсурдистських п'єс слугує одним із вагомих засобів вираження ключових принципів цього художнього напряму.

С. Беккет, Е. Йонеско та інші драматурги-абсурдисти експериментували з мовою, синтаксисом, доводячи мовні конструкції до абсурду. Як писав Ж.-П. Сартр, саме «нерідне» відчуття французької мови (С. Беккет – франкомовний ірландець, Е. Йонеско – француз румунського походження) давало їм можливість розглядати мову ніби на відстані та творити оригінально, нестандартно, вільно й сміливо. Відомий недолік – писати нерідною мовою – у межах естетичного напряму парадоксально обернувся перевагою.

Дослідження підтвердило, що сепаратизація в мовленні героїв «театру абсурду» виступає не просто імітацією усного мовлення, афективним засобом вираження емоційного стану мовців (як на першому рівні своєї динаміки), а є одним із синтаксичних засобів, що виразно характеризує мовні компетенції учасників комунікації. Мовлення значною мірою відображає сутність художнього образу, розкриває його зсередини, уможливлюючи тим самим більш глибоке його розуміння й сприйняття. Можемо стверджувати, що у французьких п'єсах «театру абсурду» сепаратизація перебуває на другому рівні динаміки, розширює свої синтаксично-стилістичні, текстотвірні можливості та якісно оновлюється.

У середині XX ст. лице сучасної французької прози визначав «новий роман», який розвивався на таких засадах модернізму, як антитрадиціоналізм, суб'єктивізм, інтуїція, алогізм, фрагментарність. Новороманісти шукали нові змісти й новітні способи наближення до внутрішнього світу сучасної люди. Вони руйнували зовнішню реальність та відомі форми її вираження. Інакше кажучи, вони творили, руйнуючи (сюжет, образ героя, образ автора, мову тощо).

На матеріалі творчості Наталі Саррот (Nathalie Sarraute, 1902–1999) розглянемо особливості сепаратизації в синтаксичній тканині текстів цього художнього напряму. Наш вибір автора зумовлений тим, що Н. Саррот справедливо вважають засновницею «нового роману» та роману «тропізмів» зокрема. Стиль Н. Саррот – унікальний, винятковий, не схожий ні на чий інший; її твори не можливо підробити, сплутати, не впізнати; її романи вирізняються неповторними індивідуальними рисами художнього мислення. У середині 60-х рр. до Н. Саррот

прийшло визнання, вона отримала престижну Міжнародну літературну премію, про неї почали писати статті, виходити монографії тощо; у 80-ті роки її ім'я було в списках кандидатів на Нобелівську премію з літератури. Французькі критики слушно назвали її творчість «літературною константою століття».

Уважається, що історія «нового роману» розпочалась у 1938 р. з появою збірки коротких оповідань Н. Саррот «Тропізми» (« Tropismes »). «Тропізм» – біологічний термін, що позначає реакцію рослини й у цілому живого організму на подразник, зовнішній вплив. Художні «тропізми» – це дрібні психічні реакції (вібрації, пульсації), образи, відчуття, що найпершими виникають у свідомості людини. З огляду на це, «Тропізми» Н. Саррот (24 новели) – своєрідна мозаїка психологічних ескізів, спрямованих на вивчення найтонших, ледь вловимих, маловідчутних, таких швидкоплинних порухів душі, які складно виявити, передати та виразити словами.

А тому цілком переконливо, що основним художнім прийомом письменниці окреслився однойменний метод. Суть літературного методу «тропізмів» полягала: 1) у відтворенні незавершених, непомітних внутрішніх вібрацій, емоціонально-психічної енергії; у зображенні потоку свідомості та асоціацій, що безперервно виникали в думках, судженнях, оцінках героїв; 2) у необхідності породжувати (викликати) у читача зворотну реакцію – відповідний резонанс почуттів і емоцій. На переконання Н. Саррот, саме ці перші психічні реакції, що лежать в основі наших слів, відчувань, жестів і є справжніми, а тому лише вони мають право на відтворення. Письменниця вважала, що головний інтерес літератора має бути спрямований не на зображення характерів, подій тощо, а на пошуки нової форми презентації ментальних процесів, нової «психологічної матерії» й такою формою у творчості Н. Саррот стали «тропізми».

Письменниця пов'язувала появу роману «тропізмів» із загальною кризою психологізму в літературі та «механічністю цивілізації» епохи. Н. Саррот свідомо «жертвувала» інтригою, сюжетом заради виокремлення «психологічної матерії» в

чистому вигляді. Її цікавила не дійсність, а її специфічне, неординарне сприйняття; не результат, а його творення, спосіб досягнення.

Розглянемо фрагменти новел-мініатюр зі збірки Н. Саррот «Тропізми» та визначимо особливості сепаратизації в «новому романі»; з'ясуємо, у який спосіб розчленовані синтаксичні структури уможливлюють імплікацію методу «тропізмів».

Зазначимо, що новели в збірці об'єднані наскрізною темою, хоча єдиної сюжетної лінії все-таки немає; твори поєднані спільними персонажами, але вони – безіменні (письменниця оперує лише займенниками). Герой у «новому романі» втратив індивідуальність, характер і навіть ім'я. У цілому «Тропізми» можна трактувати як розповідь дівчинки, яка намагається збагнути свої взаємини з дорослими та стосунки дорослих між собою. Розглянемо наступний уривок:

Quand on vivait près d'elle, on était prisonnier des choses, esclave rampant chargé d'elles, lourd et triste, continuellement guetté, traqué par elles. Les choses. Les objets. Les coups de sonnette. Les choses qu'il ne fallait pas négliger. Les gens qu'il ne fallait pas faire attendre. Elle s'en servait comme d'une meute de chiens qu'elle sifflait à chaque instant sur eux : « On sonne ! On sonne ! Dépêchez-vous, vite, vite, on vous attend ». Même quand ils étaient cachés, enfermés dans leur chambre, elle les faisait bondir : « On vous appelle. Vous n'entendez donc pas ? Le téléphone. La porte. Il y a un courant d'air. Vous n'avez pas fermé la porte, la porte d'entrée ! » Une porte avait claqué. Une fenêtre avait battu. Un souffle d'air avait traversé la chambre. Il fallait se précipiter, vite, vite, houspillé, bousculé, anxieux, tout laisser là et se précipiter, prêt à servir (N. Sarraute. Tropismes, p. 25).

У цьому епізоді – дитяче, наївне бачення світу й буденних речей. Складні почуття, враження, емоції відкриваються крізь тонку завісу внутрішнього монологу дівчинки. Дитина стурбована тим ритмом, тиском, який завдавала «вона» (elle), із якою треба було жити, спілкуватись. Із тексту не зрозуміло хто «вона», ми лише можемо передбачати, що «вона» – це доросла особа, яку діти повинні були слухатися, підкорятись їй, виконувати всі її накази. Вона організовувала їхній побут,

порядок, щоденні дрібні справи, у результаті чого сама стала рабинею речей і звичок.

У наведеному прикладі використання сепаратизації зумовлене стильовими особливостями роману «тропізмів». На першому плані – душевний стан маленької героїні, усе (і форма, і зміст) підпорядковано її емоціям, переживанням, відчуттям. Сепаратизовані структури (*Les choses. Les objets. Les coups de sonnette. Le téléphone. La porte*) посилюють афективне значення внутрішнього монологу й разом зі стилістичними засобами активізують ефект «тропізмів». Відзначимо використання стилістично виразного порівняння (*elle s'en servait comme d'une meute de chiens qu'elle sifflait à chaque instant*), стилістичних синонімів (*les choses – les objets, être caché – être enfermé*), епітетів (*le prisonnier lourd et triste*), яскравої метафори (*être prisonnier, esclave des choses*), персоніфікації (*être traqué par les choses*), висхідної градації (*il fallait se précipiter, vite, vite, houspillé, bousculé, anxieux, tout laisser là et se précipiter*). Розбір фактичного матеріалу засвідчує, що особливу роль у «тропізмах» відіграють лексичні повтори. Вживання кілька разів підряд окремих лексичних одиниць в одній надфразній єдності (наприклад: *la porte* – чотири рази, *les choses* – три) викликає певні асоціації, емоції, враження. Повторювані лексеми зумовлюють різні почуття залежно від синтагматичного оточення повторюваного слова.

У ході дослідження простежено, що розчленовані синтаксичні структури та стилістичні засоби виразності створюють специфічну просодику висловлення: пришвидшений, усезростаючий темп, який у такий спосіб відображає емоційну напругу героїні.

Ще один приклад:

« *Mais peut-être que pour eux c'était autre chose ». C'était ce qu'il pensait, écoutant, étendu sur son lit, pendant que comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement. Il n'y avait rien à faire. Rien à faire. Se soustraire était impossible. Partout, sous des formes innombrables, « traîtres » (« c'est traître le soleil d'aujourd'hui, disait la concierge, c'est traître et on risque d'attraper du mal. Ainsi, mon pauvre mari, pourtant il aimait se soigner… »), partout,*

sous les apparences de la vie elle-même, cela vous happait au passage, quand vous passiez en courant devant la loge de la concierge, quand vous répondiez au téléphone, déjeuniez en famille, invitiez des amis, adressiez la parole à qui que ce fût.

Il fallait leur répondre et les encourager avec douceur, et surtout, surtout ne pas leur faire sentir, ne pas leur faire sentir un seul instant qu'on se croyait différent. Se plier, se plier, s'effacer : « Oui, oui, oui, oui, c'est vrai, bien sûr », voilà ce qu'il fallait leur dire, et les regarder avec sympathie, avec tendresse, sans quoi un déchirement, un arrachement, quelque chose d'inattendu, de violent allait se produire, quelque chose qui jamais ne s'était produit et qui serait effrayant (N. Sarraute. Tropismes, p. 10–11).

Як бачимо, знову (відповідно до принципів роману «тропізмів») сюжет, характер героя усуваються, відступають на другий план. Зовнішні події практично ніякого значення не мають – вони лише привід, причина розвитку в підсвідомості персонажа мікротрагедій, драм, душевного дисбалансу; події зводяться до відчуттів, образів, асоціацій, екзистенцій.

У цій частині тексту – переживання, «потік свідомості» героя про тотальне лицемірство, підступність, лукавство як у суспільстві, так і в природі. Хвиля роздумів, страждань про можливість загальної зради викликає в нього реальні асоціації. Зрадництво асоціюється з липким, тягучим слизом, що клеїться до нього й покриває його зсередини (*comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement*). Сепаратизація разом зі стилістичними засобами вираження активізує афективний зміст усього текстового фрагмента, підкреслює безвихідь ситуації (*Rien à faire*). Синтаксично розчленовані структури вказують на роздробленість думки. Сепаратизована структура кріпиться до попереднього висловлення за принципом структурно-композиційного стику – епанафори (*Il n'y avait rien à faire. Rien à faire*), що додає їй функціональної значущості. Ефективними в цьому сенсі виступають також епітети (*bave poisseuse, des formes innombrables,*), персоніфікація (*c'est traître le soleil d'aujourd'hui*), синоніми (*un déchirement – un arrachement, se plier – s'effacer*) й т. ін. Використання абстрактної лексики (*la sympathie, la tendresse, le mal*), лексичних повторів (*traître –*

тричі, *surtout* – два рази, *faire sentir* – двічі) значущо схарактеризовують семантичні особливості роману «тропізмів».

Отже, сепаратизація в синтаксичній структурі «нового роману», перебуваючи на другому рівні своєї динаміки, визначає стильові ознаки цього художнього напряму, розкриває свої новітні семантичні та функціональні потужності [298, с. 354–356]. Дослідження підтвердило, що сепаратизація виступає одним із дієвих синтаксично-стилістичних, текстоформувальних засобів реалізації «тропізмів» у романах Н. Саррот.

Окремо звернімо увагу на графічне оформлення новел у збірці «Тропізми». Кожна з мініатюр відокремлена від наступної досить великим відступом, пропуском. Уважаємо, що такі прогалини, обсягом в 1,5–2 сторінки, можна розглядати як графічне розчленування, графічну сепаратизацію (своєрідну текстову лінгвокультурему), яка має на меті розвести тексти в просторі, щоб потім їх з'єднати в єдину психологічну, чуттєву магму. Будучи формально розділеними суттєвою відстанню, новели складають одну збірку, вони об'єднані спільною ідеєю, героями (хай і безіменними), одним художнім прийомом, стилем написання тощо. Ці білі межі символізують початок оповіді, перерваної в часі; сцени змінюються позачасовою лінією; події постають в уяві, пам'яті як міраж, мара. Таке своєрідне графічне представлення тексту, вкотре виокремлює творчість Н. Саррот із-поміж інших.

На матеріалі фрагментів роману «Планетарій» (« Le Planétarium », 1959), який зробив вагомий внесок у розвиток «нового роману», з'ясуємо особливості вираження, семантичне та функціональне значення сепаратизації другого рівня динаміки.

У «Планетарії», як прикладі «нового роману», неістотними є сюжет, інтрига, персонажі твору (на відміну від традиційного реалістичного роману). Немає в ньому й звичного оповідача – його роль частково виконують всі герої. Авторка, використовуючи техніку «потоку свідомості», воліє проникнути в глибини свідомості своїх героїв, залишаючись при цьому максимально «об'єктивною».

Персонажі творів Н. Саррот – це часто скритні, замкнені у своїх штучних особистих світах люди. Одна з перших сцен роману знайомить нас із пані Бертою, яка розглядає дубові двері, щойно встановлені в її квартирі в Пассі. Вона засмучується, тому що робітник зіпсував їх, пригвинтивши до них «жахливу» алюмінієву табличку та «вульгарну» нікельовану ручку. Для пані Берти – це найбільша проблема, що її турбує. У центрі всіх подій – молодий письменник Ален Гімє, особистість досить обмежена та нікчемна. Він переконує свою дружину Жізель, що працює над романом. Якщо роман буде написаний, то це дасть йому можливість наблизитися до Жермен Лемер, її оточення й угамувати своє марнославство. Ален Гімє не відчуває справжнього потягу до літературної діяльності. Єдиною сильною пристрастю Алена та його дружини є колекціонування старовинних меблів, навколо яких розігрується ціла драма.

Розглянемо низку епізодів. Приклад перший:

Et tout ça représenté par les solides fauteuils de cuir. Un symbole magnifique. De chez Maple. Inusables. Économiques. Le soir, pour vous satisfaire, ta mère et toi, je chausserai mes pantoufles brodées et je m'assoirai dans le fauteuil en face de toi pour me reposer de mes travaux. Nous parlerons de notre avenir, de mon avancement. Mais comme tu as l'air effrayée, ça t'indigne, ce que je te dis là... Ce n'était pas tout à fait ça... Pour qui est-ce que je vous prenais?... Non... J'oubliais... Les fauteuils de cuir, c'est autre chose : c'est l'insouciance, la négligence de l'artiste, du savant, qui doit me les faire accepter... Est-ce que je dois les remarquer seulement, préoccupé que je suis par mes recherches, par mes travaux... Un univers intérieur trop riche m'empêche de m'intéresser à ces détails triviaux... C'est bon pour ma belle-mère, pour ma femme, de penser à ces choses-là, c'est à elles de me construire un petit nid confortable où je pourrai m'épanouir... C'est leur rôle... (N. Sarraute. Le Planétarium, p. 164–165).

Ален марить, фантазує, як він буде вечорами сидіти відпочивати в омріяному шкіряному кріслі, уявляти собі своє ідеальне майбутнє, планувати просування по службі й т. ін.; про щоденні, банальні тривіальні справи піклуватимуться його дружина та теща, оскільки це їх призначення – дбати про затишок оселі.

Сепаратизовані синтаксичні структури (*Un symbole magnifique. De chez Maple. Inusables. Économiques*) виступають характеристиками шкіряного крісла (насправді – матеріалізованої мрії) як своєрідного образа-символу, що асоціюється зі стабільністю (*inusables*), надійністю (*économiques*), достатком (*un symbole magnifique*) та належністю до певного соціального кола (*de chez Maple*). Синтаксично розчленовані структури акцентують, виокремлюють із цілісного плину роздумів персонажа семантично значущі лексеми, точніше – світоглядні орієнтири героя. Сепаратизація в аналізованому фрагменті роману «тропізмів» використовується з метою передачі мисленєвих процесів героя; вона уможливлює відтворення на синтаксичному рівні процесу виникнення, формування та вербалізації думок, суджень, вражень у свідомості персонажа. Аналіз матеріалу засвідчує, що сепаратизація в «потоці свідомості» встановлює загальний уповільнений, неспішний ритм викладу, який зумовлений стилем, формою оповіді.

Приклад другий:

L'indignation, la rage le soulèvent, toutes ses forces affluent, il faut en profiter, rester sur son élan, ce sera tout de suite ou jamais... Mais ne pas perdre la tête, – ne pas trop se hâter surtout, il faudrait tout recommencer, prolonger cette angoisse, ce suspens... Doucement... l'index bien enfoncé dans le petit cercle de métal pousser bien à fond le cadran, le laisser revenir à son point de départ... une lettre, puis l'autre... maintenant les chiffres... C'est le premier mouvement qu'il fait vers la délivrance; c'est un défi qu'il leur lance, à eux tous là-bas, de cette étroite cabine au fond du petit bistrot, en composant ce numéro : un simple numéro de téléphone comme les autres en apparence, et cette apparence banale a quelque chose d'émouvant, elle rehausse son caractère magique : – c'est le talisman qu'il porte toujours sur lui – sa sauvegarde quand il se sent menacé. C'est le mot de passe révélé aux rares privilégiés : la permission de s'en servir est conférée comme la plus haute distinction. Et il l'a reçue, il en a été jugé digne, lui, parfaitement... Regardez-moi bien. Je n'ai pas peur. Ou les fauteuils de cuir ou rien. C'est moi qui paie. C'est dur à avaler, humiliant ? C'est sordide, c'est lâche de ma part ? Vieille femme tyrannique... Insatisfaite [...] (N. Sarraute. Le Planétarium, p. 101).

Алена охопили гнів, обурення, хвиля емоцій. Він намагався опанувати себе, набираючи на циферблаті телефона заповітні, магічні цифри, які збуджували, хвилювали. Використання сепаратизації в цьому уривку (*Vieille femme tyrannique... Insatisfaite*) засвідчує, що обстановка досягла свого емоційного піка (*ce sera tout de suite ou jamais*; *ou les fauteuils de cuir ou rien*). Герой був готовий на все заради свого бажання владувати шкіряними кріслами. Уживання таких афективних стилістичних епітетів, як *tyrannique, insatisfaite*, один із яких міститься в сепаратизованій структурі, стверджує важливе синтаксично-стилістичне значення сепаратизації в текстовій тканині романів «тропізмів». Сепаратизація по-своєму на структурному, семантичному, стилістичному рівнях відображає стильові характеристики «нового роману», перетворюється на ефективний текстоутворювальний засіб.

Приклад третій:

Jamais il ne s'est senti plus libre, plus adroit... ses gestes sont sûrs, élégants : tenez, regardez bien. Voilà, n'est-ce pas, deux fauteuils de cuir très ordinaires en apparence, le genre «clubs» anglais comme il y en a dans certaines salles de cinéma. Eh bien, il y a autour d'eux des drames sanglants. Je lutte pour ne pas les avoir chez moi comme si je défendais ma vie. Et j'ai raison. Parfaitement. Car ces fauteuils, nous savons tous ce qu'ils sont. Mais jamais un mot là-dessus. Secret absolu. Il y a un accord tacite, on n'en parle pas... (N. Sarraute. Le Planétarium, p. 210).

Бажання володіти двома звичайними шкіряними кріслами як певним соціальним статусом, матеріальним статком, нездійсненою мрією перетворилося на справжню трагедію. Ален відступив; про крісла – більше ні слова. В наведеному уривку спостерігаємо використання фінальної, однокомпонентної сепаратизації (*Et j'ai raison. Parfaitement*). Відокремлена обставина способу дії вказує на впевненість героя у своїх діях, його тверді переконання в прийнятому рішенні.

У ході дослідження простежено, що, маючи на меті вивести на поверхню таємні, незримі почуття та думки героїв, Н. Саррот спонукала їх час від часу контактувати один з одним. Такі сцени склали основні оповідні центри твору. На сімейних асамблеях, у вузькому колі літераторів, який очолювала впливова

письменниця Жермен Лемер, кожна фраза, кожне слово перекручувалися, переосмислювалися, переінакшувалися, викликали шквал емоцій, спричиняли підозри, заздрість, сумніви, страхи й т. ін. Як ефективний засіб вираження психоемоційного стану персонажів відзначаємо використання сепаратизованих структур. Наприклад:

Gestes irréels, comme délestés... Dans la solitude. Dans le silence de la nuit... Chuchotements... Où as-tu mis le couteau ? les cordes ? Prends la pelle... Il a décollé, il monte... Seul. Tous les liens sont rompus. Tous les hommes sont loin... Il flotte, délivré de la gravitation. Seul. Libre. Vertige léger. Nausée... Mais non, il n'a pas peur; il est fort... (N. Sarraute. Le Planétarium, p. 266).

У романі «Планетарій» Н. Саррот позбавила своїх персонажів індивідуальності, оригінальності, своєрідності характеру, виразності мовлення тощо, ствердивши тезу: досягнення матеріального благополуччя – моральна деградація. У цьому сенсі промовистою видається назва твору, у якій іронічно підкреслюється, що всі персонажі – окремі планети, автономні світи; можна лише обчислити, зобразити траєкторії їх взаємодії. Удаючись до фрагментарного сюжету, що імітував безглуздість, абсурдність життя, авторка створила відчуття роз'єднаності людей, кожен із яких перебував на власній орбіті існування. Зустрічі й зіткнення персонажів, буденні колізії, сутички, перипетії, проблеми і конфлікти, трагедії та комедії у світі людей – це як сили тяжіння й відштовхування планет у космічному просторі.

Твори письменниці не прості для прочитання і потребують емоційної напруги від читача. Змістові «лакуни», фрагментарність як форми, так і змісту, безфабульність сюжету, розмитість образів, поліфонія думок, почуттів, стиль «потоку свідомості», а також надто громіздкий, складний або, навпаки, спрощений синтаксис, перенасичення текстів одними пунктуаційними знаками (наприклад трьома крапками) і відсутність інших (абзаци, тире, двокрапку, лапки Н. Саррот вважала грубим утручанням автора в текст), особливе письмове оформлення текстів

(пропуски, різний шрифт і т. ін.) – створили неповторність стилю авторки французького «нового роману».

Н. Саррот мріяла оволодіти такою літературною технікою, яка б уможливила повне занурення читача в потік емоцій героїв твору, допомогла б створити ілюзію його особистої, активної співучасті в їхньому внутрішньому світі. Вона поставила перед собою майже нездійсненне завдання – відобразити невловиме. Із цією метою, як істинна новороманістка, Н. Саррот експериментувала із сюжетом, персонажем, стилем, образністю, графікою, мовою. Вона використовувала всі можливі мовні й позамовні засоби для відображення «тропізмів», сепаратизація окреслилася як один із них.

Наше дослідження підтвердило важливість використання сепаратизації в текстах «нового роману». Обґрунтовано, що сепаратизація у творах цього художнього напряму виступає як текстоутворювальна ознака, вирізняється особливою афективністю та виходить на новий рівень динаміки. Аналіз розчленованих синтаксичних структур у романах-«тропізмах» уможливив представлення проблеми синтаксичних зв'язків на новому рівні дослідження.

5.3. Третій рівень динаміки когезії та сепаратизації

Обґрунтуємо, що у французькій літературі постмодернізму когезія та сепаратизація перебували на третьому рівні своєї динаміки. У контексті лінгвокультурологічного аналізу визначимо їхні основні риси та функціональне навантаження.

5.3.1. Лінгвокультурологічні передумови подальшої еволюції когезії та сепаратизації

Франція другої половини XX ст., як і все європейське суспільство, пережила непростий період своєї історії. Протистояння політичних блоків, що поділили світ навпіл, розпад колоніальної системи, визвольні рухи в країнах «третього світу», поступова трансформація капіталізму в «суспільство споживання» визначили

суспільно-політичну ситуацію країни. Найбільшою цінністю стала інформація, а такі економічні, політичні значущості, як влада, гроші, виробництво, піддалися деконструкції. Унаслідок загальної інформатизації, комп'ютеризації, глобалізації, індустріалізації, бурхливого розвитку ЗМІ, високих технологій і т. ін. мислення, світорозуміння, міжособистісні стосунки, духовні структури зазнали суттєвих змін. З одного боку, зруйновано межі між націями, класами, елітарним та масовим мистецтвом, з іншого – загострилися соціальні конфлікти й поглибилася самотність окремої людини. Суспільство, духовна сфера людського буття прагнули нових розв'язань назрілих проблем; творилася нова картина світу.

Друга половина минулого століття пройшла під знаком постмодернізму, яким узагальнено називають новітній напрям у філософії, науці, мистецтві, культурі тощо. Зародження постмодернізму логічно випливало з процесів періоду модернізму як реакція на кризу ідей, тоталітаризм, на «нівелювання» моральних цінностей та своєрідне «руйнування» першооснов людського існування: Бога (Ф. Ніцше), автора (Р. Барт), людини (гуманності). Уже з кінця 50-х років минулого століття постмодернізм поширився в літературі, музиці, архітектурі, скульптурі, живописі, театрі, кіно. Піком його розквіту вважають останні десятиліття XX ст., що відзначились органічним поєднанням, злиттям у єдине ціле тенденцій антропоцентричної й біокосмічної (антицивілізаційної) культурних парадигм, які остаточно ствердили народження нової культури.

Постмодернізм формувався на усвідомленні суцільного безладу, хаосу, несподіваності, перші ознаки яких з'явилися ще на самому початку XX ст., із розвитком фізики елементарних частинок, квантової механіки та теорії відносності А. Ейнштейна. Ці теорії пояснили, зробили очевидними поняття нестабільності, непередбачуваності й були сформульовані в знаменитому принципі невизначеності Вернера Гейзенберга. Використання ідеї хаосу, мозаїчності, колажності стало насправді систематичним і послідовним як у науці, так і в мистецтві кінця минулого сторіччя.

Як аргумент на користь цього твердження назвемо дослідження аперіодичних систем, ефект метелика Едварда Лоренца, теорію катастроф математика Рене Тома (яка була спрямована проти поняття «стабільна система»), відому теорію лінгвістичної відносності Е. Сепіра – Б. Уорфа, сучасні романи із символічними заголовками – «Мобіль» М. Бютора (1962 р.), «Паперові колажі» Ж. Перроса (1960–1978 рр.), «Принцип невизначеності» М. Ріо (1993 р.), «Елементарні частинки» М. Уельбека (1998 р.) й ін., які надавали реальності новітніх вимірів, незвичних обрисів, змінювали саму структуру людського мислення та світовідчування.

Якщо на початку XX ст. класичний тип мислення з приходом епохи модернізму змінився на неокласичний, то для фіксування ментальної специфіки нової епохи кінця століття, яка кардинально відрізнялася від попередньої, доречним буде термін «постнеокласичний».

У свідомість філософа, науковця, митця немовби одночасно ввірвалось усе різноманіття ідей, концепцій, естетичних тенденцій, художніх форм, стилів, образів, специфіка яких полягала в тому, що вони могли вільно поєднуватися між собою, а також і з класичними, традиційними техніками відображення картини світу. На цьому ґрунті формувалося фрагментарне, колажне бачення дійсності, фрагментарне, колажне мислення та естетика, а відтак і художня мова. Культура постмодернізму в цілому окреслилася як мистецтво деталі, фрагмента, нюансу, що не вписувалось у правила жанру й стилю. Неймовірна швидкість поширення інформації, зв'язку, переміщення в просторі, нові можливості передачі повідомлень і зображень у медіа-сфері сформували таку ж переривчасту, фрагментарну, колажну картину світу.

Безумовно, що велике значення для становлення та розвитку постмодернізму як цілісної світоглядної системи мали дослідження французьких постфройдистів і деконструктивістів, у яких представлено філософське осмислення цієї загальнокультурної парадигми. Продовжуючи лінію Ф. Ніцше та М. Гайдеггера, праці найвпливовіших філософів – Ж. Лакана, Ж. Дерріди, М.-П. Фуко,

Ж.-П. Ліотара розвінчували претензії західної цивілізації на монополію розуму, коли інші культури вимушені сповідувати її цінності. Постмодерністи вважали таку логіку неприйнятною, оскільки в її основі лежить не раціональність, а винятковий ірраціоналізм, непомірний егоїзм та деструктуралізм. Прогрес, істина, сутність буття, порядок, справедливе суспільство, узагалі вся західна логоцентристська традиція, за визначенням Ж. Дерріди, виявилися сукупністю міфів та ідеологем [109, с. 125]. Постмодерністська філософія унеможливила ведення дискурсу про істину, оскільки ствердила наявність багатьох істин, різних цінностей, що мають рівнозначний статус достовірності й значущості. На тлі таких поглядів розвинулася філософська доктрина множинності – плюралізм. У 1979 р. французький учений Ж.-Ф. Ліотар у своїй розвідці «Модерністський стан» обґрунтував філософські передумови виникнення постмодернізму.

Намагаючись осмислити зміни, трансформації епохи, французькі філософи Жіль Делез і Фелікс Ґватаррі спільно написали працю «Різома» (1976 р.), у якій метафорично представили образ сучасної культури. Вони виокремили два типи культури, порівнявши їх із видами коренів. Перший тип – «деревна культура» – асоціюється з коренем, що має основний стержень; вона організована за принципом лінійності. Цей тип культури обстоює ідею центричності, стверджує унікальне (модернізм).

Другий тип – «культура кореневища» (фр. *rhizome* – різома) – зіставляється з коренем, який може розвиватись у різних напрямах, набувати різних форм і конфігурацій; різома – нелінійна, інтерпретується як безкінечність, що зберігає, утім, цілісність [195, с. 274]. Різома як модель організації структури знайшла своє конкретне відображення в постмодерністській художній творчості. Вона висуває на перший план ідею децентралізації, мережі, розсіювання. Різома засвідчила виникнення принципово нового типу зв’язку, який уможливив існування, єдність і перетин різних множинних, різноспрямованих, нелінійних, фрагментарних, розірваних та ін. структур в одному цілому (постмодернізм).

Наступним суттєвим моментом уважаємо те, що в постмодерністській світоглядній картині світ, людство, уявлення кожного про самого себе, культура, історія, особистість – це складні семіотичні системи, що «вибудовуються» на зразок тексту. Інакше кажучи, усе має текстуальну (знакову) природу. Як зазначав Ж. Дерріда, нічого не існує поза текстом [106, с. 114–145], весь світ, людина – це один великий гіпертекст. Головний об'єкт постмодернізму – Текст із великої літери, а ідейний засновник, лідер постмодернізму Ж. Дерріда – Володар Текст.

Постмодернізм як художній напрям у різних видах творчості постулював, що сутність будь-якого тексту не відображати дійсність, а самому творити її та навіть не одну, а багато дійсностей, які не залежать одна від одної. Постмодерністські твори мистецтва творять свою реальність за принципом колажу й монтажу: колаж переносить матеріал з одного контексту в інший, монтаж розміщує запозичені елементи на нових місцях.

Більше того, автор тексту (будь-якого художнього твору) творить не від себе, не від свого суб'єктивного відчуття, а від сукупності написаних раніше текстів (художніх творів). Тим самим постмодернізм руйнує ключові опозиції класичного модернізму – опозицію між текстом і реальністю, між реальністю й авторським сприйняттям, між автором і текстом. Оскільки дійсність, реальність, авторська індивідуальність, у традиційному їх розумінні, не існують, то залишається лише текст, точніше – гіпертекст або інтертекст.

Постмодерністський текст (у широкому розумінні цього слова) – це рекомбінація, відтворення вже відомого, мозаїка чужого, уведення запозичень з інших творів. Постмодерністська філософія відмовила автору та його творам мистецтва в оригінальності, самостійності, свободі. Інакше кажучи, живописна картина, скульптура, музичний твір, поезія, літературний роман, театр, кіно, філософська праця – це не що інше, як збірка цитат (явних або прихованих).

На позначення цього явища постструктуралісткою Юлією Кристевою уведено в лінгвістичний ужиток термін «інтертекстуальність» (1966 р.). Як приклад інтертекстуальності можна назвати «філософію» Ж. Дерріди, яка являє собою

ґрунтовний коментар до різних філософських текстів. Ілюстрацією інтертекстуальності в літературі стали кращі романи семіотика Умберто Еко, у яких він із вишуканістю, дотепністю й невичерпною ерудицією втілив цей принцип. У формі детективу його постмодерністський бестселер «Ім'я троянди» повсякчас спрямовує читача до текстів Аристотеля, Артура Конана Дойла, Хорхе Луїса Борхеса й ін., а уривок зізнання в коханні слугує класичним прикладом інтертекстуальності. У теорії постмодернізму література такого зразка окреслилася як «цитатна» або, у термінології Р. Барта, «смерть автора». Цитатність як метод ґрунтувалася на одному з головних принципів постмодерністської естетики – переосмисленні, тобто намаганні надати нового змісту, сенсу відомим істинам, наповнити їх новітнім значенням відповідно до вимог та потреб часу.

В європейській музиці яскравим зразком інтертекстуального (цитатного) підходу стала «Симфонія» Лучано Беріо (1968 р.). Музична текстура твору включала цитати з кількох різних композицій минулого, наприклад, цитувалася в третій частині скерцо з до-мінорної симфонії Густава Малера. Крім того, за допомогою техніки колажу «Симфонія» поєднала в новій формі інструментальні звучання, електронні шуми, звуки природи та людської мови.

Інтертекстуальність, колажність дають можливість творити безкінечно, оскільки не існує обмежень як у плані роз'єднання цілого на довільні частини, так і в плані довільного з'єднання розірваної цілісності. Прикладом деконструкції форм і стилів, довільного трактування та спотворення як окремих елементів, так і всього твору в цілому може слугувати загальновідома скульптура С. Далі «Венера Мілоська з шухлядами», на якій богиня любові зображена з відкритими шухлядами, убудованими в ділянку лоба, грудей, живота. У живописі – картини П. Пікассо, на переконання самого художника, є не що інше, як «підсумок ряду руйнувань».

Філософ і мистецтвознавець Б. Є. Гройс із цього приводу зазначає, що художник наших днів – це не виробник, не творець, а апропріатор, який не виготовляє, а вибирає, комбінує, переносить і розміщує на новому місці. Культурна інновація, на його думку, відбувається сьогодні як використання та адаптація

культурної традиції до нових життєвих обставин, новітніх технологій презентації і дистрибуції або до нових стереотипів сприйняття [94, с. 353–356].

Концепція культуролога, філософа Ж. Бодріяра щодо стану та тенденцій розвитку сучасного мистецтва має особливий і більш песимістичний характер. Ж. Бодріяр указує, що мистецтво назавжди втратило зв'язок із реальністю, перетворилося на незалежну від реальності структуру, перестало бути справжнім, оригінальним, автентичним. Воно копіює свої власні твори, створюючи копії копій, симулякри симулякрів, перевтілюючись на викривлену, спотворену форму істинного мистецтва. Філософ-постмодерніст розглядає занепад сучасного мистецтва як кінець його творчої сутності, його неспроможності створювати нове, неповторне, непідробне, у той час як мистецтво безкінечного самоповторення форм продовжує існувати [43, с. 69–87].

Мистецтвознавець С. І. Кусков, характеризуючи постмодернізм, використав образ палімпсеста. Як відомо, палімпсестом називають стародавній рукопис, коли на поверхню старих пластів письма наносять нові. Старі пласти змиваються, затираються, але не повністю, не остаточно, виступаючи частково на поверхню. Учений уподібнив постмодерністську інтертекстуальньність, цитатність, які приречені на запозичення, копіювання, відтворення вже відомого, таким новим написам на палімпсестах.

Отже, коротко підсумуємо: в епоху постмодернізму наука, філософські теорії, культура перебували в єдиному світоглядному полі; формувався новий тип мислення – «постнеокласичний» (фрагментарний, інтерпретативний, інтертекстуальний, цитатний тощо); відбулася своєрідна переоцінка сфери мистецтва та усвідомлення вичерпності зображувально-виражальних засобів і художніх форм. Для постмодерністського художнього тексту (будь-якого мистецького твору) істотним стало не те, «про що» в ньому йдеться, не те, «як» автор відчуває, сприймає дійсність, а те, «у який спосіб», «з яких фрагментів» цей текст «конструюється», «цитується», «інтерпретується» [315, с. 68]. Цитатність,

монтаж, колаж набули статусу універсальних способів організації текстової (культурної загалом) структури, що створюють поліфонічний семантичний простір.

У фокусі такого світосприйняття та вищеназваних принципів постмодернізму (у науці, філософії, культурі) розвивалася французька література другої половини XX ст. На формування естетики власне французької літератури доби постмодернізму значний вплив мали художники-дадаїсти початку XX ст., котрі прославляли випадковість, пародію, жарти, іронію, першими кинули виклик авторитету митця; художники-сюрреалісти, які експериментували з випадковістю, звеличували підсвідоме, автоматичне письмо, сновидіння й інші діячі культури та мистецтва.

Американський дослідник І. Хассан, який уперше в 1971 р. використав термін «постмодернізм» стосовно літератури, виокремив такі специфічні ознаки літературного постмодернізму: фрагментарність, іронічність, деканонізація, деструкція, карнавалізація, гібридизація, невизначеність, зникнення авторського «я», вільне поєднання жанрів і стилів, відсутність самозаглибленості, принцип творчої співгри з читачем [478, с. 65]. Сучасний німецький філософ А. Гелен характеризує постмодернізм як синкретичну плутанину всіх стилів і можливостей [84, с. 37–51], а український академік Ю. Ковалів називає його «стилем художнього мислення з притаманними йому рисами еклектики, з тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії» [ЛЕ 2007, с. 590].

Поділяючи висловленні вище думки авторитетних науковців, уважаємо за необхідне акцентувати, що постмодернізм відроджував одночасно і художню традицію минулого, реалізм, класику, які активно заперечувались протягом XX ст. модернізмом. На нашу думку, глибинна сутність постмодернізму власне полягає в тому, що він уможливив прорив до нових художніх горизонтів на основі нетрадиційного осмислення традиційних естетичних цінностей. В епоху постмодернізму минуле й теперішнє жили повноцінним життям (наскрізний континуум), постійно збагачуючи одне одного. Постмодернізм спонукав не поривати з традиціями, а вивчати архетипи класичного мистецтва, синтезуючи їх із

сучасними художніми реаліями. Відхід від революційного всезаперечення початку XX ст. повернув розвиток культури наприкінці XX ст. в еволюційне русло.

У французькій літературі постмодернізм засвідчив еволюцію форм художнього вираження, можливість численних модифікацій та шлях до нового стилю художнього письма [338, с. 77]. Утверджуючи нове світовідчуття, письменники-постмодерністи намагалися гармонізувати навколишній світ, у якому дійсність розпалася на шматки, розрізнені фрагменти реальності, а особистість було виштовхнуто на периферію суспільного існування й захоплено технізованою реальністю. В основі культури постмодернізму лежали ідеї новітнього гуманізму. Шлях розвитку цього напряму, культурної парадигми – це перехід від класичного антропологічного гуманізму до гуманізму універсального, що містив би у своїй орбіті не лише все людство, а й усе живе, природу, космос, усесвіт у цілому.

Дослідження засвідчило, що постмодернізм слугував універсальним експериментальним творчим підмостком для всіх митців, відкриваючи великі можливості створення нових стилів і напрямів, уможливлюючи оригінальне переосмислення класичних естетичних цінностей і формування нової художньої парадигми в мистецтві. Цей художній напрям довів свою життєздатність, об'єднавши минуле культури з її теперішнім, урівноваживши реалізм й абстракціоналізм, експеримент та узвичаєність, новаторство й традиції. Різноманітність форм, які використовував постмодернізм, ствердив його готовність до спілкування, діалогу, досягнення консенсусу з будь-якою культурою. Отже, з епохою постмодернізму прийшов час нових реальностей, нової свідомості, нового типу мислення, а також нової філософії, науки, естетики, культури та мови.

5.3.2. Когезія та сепаратизація в літературі постмодернізму

Пропонуємо розглянути проблему динаміки синтаксичних зв'язків (когезії та сепаратизації) у текстовій тканині постмодерністського тексту на матеріалі роману «Елементарні частинки» (« Les particules élémentaires », 1998). Твір належить автору нової генерації, одному з найбільш суперечливих, неординарних, екстравагантних і

водночас найбільш яскравих та читаних у світі французьких письменників останніх десятиліть Мішелю Уельбеку (Michel Houellebecq, 1958). Ця книга принесла автору всесвітню славу та державну премію «Гран-прі» з літератури. За творами постмодерніста М. Уельбека малюють комікси, пишуть музику, за мотивами «Елементарних частинок» знято фільм.

«Елементарні частинки» оповідують історію про двох зведених братів Брюно й Мішеля, яких у дитинстві залишили безвідповідальні батьки-хіппі. Брюно – звихнутий на сексі пацієнт психіатричної лікарні, який ненавидить себе та всіх. Він покинув єдину жінку, котра любила його, коли вона втратила дієздатність через хворобу й стала прикутою до інвалідного візка. В образі Брюно М. Уельбек підняв проблему сексуальної свободи, що нерозривно пов'язана з культом тіла, яке повинно бути завжди молодим, здоровим, красивим, тобто сексуально привабливим. Усі, хто не підпадав під ці характеристики, опинялись ізольованими. Відповідно, сучасна людина стає беззахисною перед обличчям фізичних недоліків і старіння [105, с. 231–236].

Мішель став молекулярним біологом, котрий перебував у хронічній депресії й закінчив життя самогубством на ірландському узбережжі. Він залишив по собі проект щодо створення нового різновиду раціональних людських клонів, із якими пов'язують єдину надію на порятунок людства від самознищення. Як з'ясовується у фіналі роману, ця саркастична, апокаліптична історія, написана одним із таких клонів, які не можуть сумувати, радіти, любити, переживати, бажати, просто відчувати.

На перший погляд, «Елементарні частинки» – це беземоційна, байдужа проза про зламані людські долі, клінічні описи еротичних сцен, депресивний стан героїв, владу грошей, цинізм і т. ін. Насправді ж, це історія про молодих людей, котрі стали жертвами «культури», «цінностей» 60-х рр. XX ст., коли відбулися суттєві зрушення в житті суспільства, соціальна, сексуальна, а також світоглядна революції. Вільний ринок, стосунки без обов'язків, легалізація абортів, матеріалізм породили аморальність, сексуальну розпусту, щораз більше число розлучень, страждання,

духовну руйнацію, відчай, депресію. На переконання М. Уельбека, не персонажі роману в депресії, спустошенні та пригніченості, це сучасний світ – депресивний і спустошений. Як стверджував сам автор, ми живемо у світі, де немає зв'язків; ми – лише поодинокі, роз'єднані частинки, індивідууми суспільства. У сучасній Франції бачення світу як атомарного, наповненого такими елементарними частинками простору, що існує поза нацією, історією, родиною, є досить актуальним.

Важливо зазначити, що М. Уельбек у своїй літературній творчості продовжив кращі традиції романістів минулих віків й одночасно творив у стилі часу новітній тип художнього тексту. Наскрізними мотивами його творів стали такі вічні теми, як спадкоємність, наступність поколінь, індивідуальний досвід, самотність людини (народжуємося самі, живемо й помираємо самі), її відчуженість у суспільстві тощо. Віддзеркалюючи культурологічні домінанти епохи (фрагментарність, цитатність, монтаж, поліфонія), його тексти рясніли деталями психології, соціології, історії, філософії й навіть квантової фізики. Постмодерніст М. Уельбек уможливив поєднання в одному творі елементів різних жанрів: соціальної сатири, іронії, пародії, наукової-фантастики, роману-сповіді, роману-роздуму, ознак типового реалістичного роману, гіперболізованого натуралізму тощо.

Дослідниками мовних проблем Л. Вітґенштайном та М. Гайдеггером було обґрунтовано, що мова пропонує власну картину світу, визначаючи межі того, що може й що не може бути висловленим. Отже, мова детермінує і те, у який спосіб це може бути сказано. Поділяючи цю думку, визначимо особливості синтаксичних зв'язків у структурі постмодерністського тексту та обґрунтуємо їхню зумовленість у контексті лінгвокультурологічного аналізу. Проаналізуймо фактичний матеріал. Наприклад:

À l'époque où vecut Djerzinski, on considerait le plus souvent la philosophie comme denuée de toute importance pratique, voire l'objet (1). *En réalité, la vision du monde la plus couramment adoptée, à un moment donné, par les membres d'une societé détermine son économie, sa politique et ses mœurs* (2).

Les mutations physiques – c'est-à-dire les transformations radicales et globales de la vision du monde adoptée par le plus grand nombre – sont rares dans l'histoire de l'humanité (3). *Par exemple, on peut citer l'apparition du christianisme* (4).

Dès lors qu'une mutation métaphysique s'est produite, elle se développe sans rencontrer de resistance jusqu'à ses conséquences ultimes (5). *Elle balaie sans même y prêter attention les systèmes économiques et politiques, les jugements esthétiques, les hiérarchies sociales, aucune force humaine ne peut interrompre son cours – aucune autre force que l'apparition d'une nouvelle mutation métaphysique* (6).

On ne peut pas spécialement dire que les mutations métaphysiques s'attaquent aux societés affaiblies, déjà sur le declin (7). *Lorsque le christianisme apparut, l'Empire romain était au faite de sa puissance ; suprêmement organisé, il dominait l'univers connu ; sa supériorité technique et militaire était sans analogue ; cela dit, il n'avait aucune chance* (8). *Lorsque la science moderne apparut, le christianisme médiéval constituait un système complet de compréhension de l'homme et de l'univers, il servait de base au gouvernement des peuples, produisait des connaissances et des œuvres, décidait de la paix comme de la guerre, organisait la production et la répartition des richesses ; rien de tout cela ne devait l'empêcher de s'éffondrer* (9) (M. Houellebecq. Les particules élémentaires, p. 2).

Наведений уривок – філософствування оповідача на тему розвитку світових цивілізацій, неминучу зміну фаз еволюції людства та їхні наслідки для розвитку світової історії. Із погляду структурно-композиційних синтаксичних особливостей тексту, перед нами – зразки цілісних, завершених текстових фрагментів, у плані як структури, так і змісту. Перше висловлення (*À l'époque où vecut Djerzinski, on considerait le plus souvent la philosophie comme denuée de toute importance pratique, voire l'objet*) – зачин, синтаксичний центр: уводить нову тему, визначає ідейно-семантичне значення уривка, вказує на часові зв'язки. Наступні висловлення розвивають основну думку зачину, характеризуються вираженим причинно-наслідковим зв'язком, логічною будовою, ієрархічною залежністю, що уможливлює когезійний зв'язок висловлень.

Аналіз засвідчує, що висловлення в структурі надфразних єдностей сполучені комбінованим типом когезії; відзначаємо використання як паралельної, так і послідовної зв'язності висловлень. Так, 1, 2, 3 висловлення сполучені між собою паралельно. 3 і 4 – з'єднані послідовно: вставне слово *Par exemple* на початку четвертого висловлення вказує на тісний зв'язок між висловленнями, на подальший розвиток думки, її аргументацію. Висловлена в п'ятому висловленні думка (*Dès lors qu'une mutation métaphysique s'est produite, elle se développe sans rencontrer de resistance jusqu'à ses conséquences ultimes – Якщо метафізична мутація почалася, то її нічим не зупинити, поки вона не вичерпає всі свої можливості*) отримує свій логічний розвиток у шостому, в якому вказується результат, наслідок дії (*Elle balaie sans même y prêter attention les systèmes économiques et politiques, les jugements esthétiques, les hiérarchies sociales, aucune force humaine ne peut interrompre son cours – aucune autre force que l'apparition d'une nouvelle mutation métaphysique – Вона змітає економічні й політичні системи, естетичні канони, соціальні ієрархії без усякого жалю. Ніяка людська сила не може її зупинити – такою силою може стати лише нова метафізична мутація*). Як бачимо, висловлення сполученні послідовним типом когезії. Аналогічні типи зв'язку висловлень простежуємо у наступній надфразній єдності: сьоме висловлення – теза щодо становлення, розвитку, а потім занепаду тієї чи іншої суспільної метафізичної мутації; восьме, дев'яте – обґрунтування, наведення доказів, прикладів, що стверджують незворотність цього процесу. Отже, характеристики структурно-композиційного зв'язку висловлень в аналізованому уривку вказують на загальну раціональну основу побудови тексту, стверджують ієрархічний (структурний) тип синтаксису, засвідчують його співвіднесеність зі стрижневими принципами першої (антропоцентричної) парадигми.

Когезійний зв'язок висловлень уможливлюють також експліцитні й імпліцитні засоби зв'язності. Серед граматичних назвемо використання лексем на позначення часових ознак: *à l'époque, dès lors que, lorsque*, слів-замінників, субститутів: la *mutation métaphysique – elle*, тематичної лексики на суспільно-політичну

проблематику: *les membres d'une societé, l'économie, la politique, les mœurs, les mutations physiques, le christianisme, la mutation métaphysique, les jugements esthétiques, les hiérarchies sociales, le gouvernement des peuples*. Серед імпліцитних засобів когезії виокремлюються стилістичні антоніми (*la paix – la guerre*), лексичні повтори ключових слів (*une mutation métaphysique*, наприклад), епітети (*les transformations radicales et globales, les societés affaiblies, la supériorité technique et militaire était sans analogue*), синтаксичний паралелізм (*Lorsque le christianisme apparut* […]. *Lorsque la science moderne apparut* […]) з анафоричним повтором та ін., що слугують когезійному зв'язку тексту.

Аналізований фрагмент постмодерністської прози виявив наявність ключових ознак ієрархічного (структурного), кодифікованого типу синтаксису сучасної французької мови, який асоціюється з когезією. Дослідження ствердило, що когезія за допомогою своїх комбінаторних можливостей уможливлює логічність, послідовність художнього викладу, чітку композицію та завершеність висловлень у межах надфразних єдностей, тексту в цілому.

М. Уельбек-постмодерніст, на кшталт письменників-екзистенціалістів, у своїх творах приділяв багато уваги сучасній людині, яка відчувала виразну абсурдність навколишнього світу й через це перебувала у стані відчаю, самотності та відчуження. Розглянемо кілька прикладів:

Depuis des années, Michel menait une existence purement intellectuelle. Les sentiments qui constituaient la vie des hommes n'étaient pas son sujet d'observation ; il les connaissait mal [...].

Lui-même ne demandait qu'à aimer, du moins il ne demandait rien. Rien de precis. La vie, pensait Michel, devrait être quelque chose de simple ; quelque chose que l'on pourrait vivre comme un assemblage de petits rites, indefiniment répétés. Des rites éventuellement un peu niais, mais auxquels, cependant, on pourrait croire. Une vie sans enjeux, et sans drames. Mais la vie des hommes n'était pas organisée ainsi. Parfois il sortait, observant les adolescents et les immeubles. Une chose était certaine : plus personne ne savait comment vivre. Enfin il exagerait : certains semblaient mobilisés,

transportés par une cause, leur vie en était comme alourdie de sens [...] (M. Houellebecq. Les particules élémentaires, p. 57).

Наведений приклад – роздуми Мішеля про сутність життя. Уривок побудовано на основі розгорнутої антитези. Герой порівнює, протиставляє своє інтелектуальне життя, яке позбавлене всяких емоцій та почуттів, життю, сповненому драм, проблем тощо, інших молодих людей, котрі були організовані, зайняті конкретними справами, а їхнє життя наповнене змістом.

Передусім, укажемо на використання експліцитних засобів когезійного зв'язку, які уможливлюють логічне, послідовне сполучення висловлень та відображають окремі принципи ієрархічного (структурного) типу синтаксису. Серед експліцитних засобів зв'язку вирізнимо слова-замінники, субститути (*Michel – lui-même*; *les adolescents – certains*), маркери часових зв'язків (*depuis des années*, *parfois*, *enfin*), абстрактну лексику (*la vie, l'existence, les enjeux, les drames, le sens, aimer, croire, exagerer, sembler*). Дослідження підтверджує, що в розглянутому фрагменті головне когезійне значення відіграють імпліцитні засоби зв'язку: стилістичні антоніми (*les sentiments – une existence intellectuelle*; *une vie simple, une vie sans enjeux, et sans drames – la vie alourdie de sens*), стилістичні синоніми (*une existence – une vie*; *des hommes – des adolescents – certains*), сілепс (*il sortait, observant les adolescents et les immeubles*) як синтаксичне поєднання семантично неоднорідних елементів у вигляді однорідних членів речення (*спостерігав за молоддю й будинками*). На особливий акцент заслуговують різноманітні повтори. В аналізованому уривку відзначаємо п'ятиразовий повтор семантично значущого слова *une vie*, стилістичний частковий повтор (*une vie, vivre*), які на змістовому, імпліцитному рівні зв'язують усі висловлення, стверджуючи значення когезійного зв'язку.

У ході аналізу спостережено, що структурно-композиційну цілість надфразних єдностей частково порушують розчленовані синтаксичні структури (*Lui-même ne demandait qu'à aimer, du moins il ne demandait rien. Rien de precis – Він сам хотів би лише любити, у всякому разі він не бажав нічого іншого. Нічого певного*).

Сепаратизована фраза *Rien de precis* має уточнювальне значення, побудована за принципом синтаксично-стилістичного повтору – епанафори. Її логічно-нейтральний характер вираження зумовлений загальною безпристрасною тональністю оповіді, рівним стилем художнього викладу, стриманою стилістичною забарвленістю тексту в цілому. Отже, констатуємо нові якісні характеристики сепаратизації та третій (нейтральний) рівень її динаміки в літературі постмодернізму. Варто наголосити на тому, що нейтральність сепаратизації полягає не у втраті афективності, стилістичного забарвлення, функціонального значення тощо, а в її зміненій, новітній якості [327, с. 58–60]. Як засвідчує проведена розвідка, виявляється залежність якісного показника афективності того чи іншого засобу зв'язку від кількісного поширення. Чим більш розповсюдженим стає засіб, тим рівень його афективності може зменшуватися, що дає нам підставу говорити про сильну позицію (перший рівень динаміки), ослаблену (другий рівень динаміки) та нейтральну позицію (третій рівень динаміки) сепаратизації.

Як бачимо, в одному текстовому фрагменті гармонійно поєднані різноспрямовані синтаксичні зв'язки, і когезія, і сепаратизація. Зорієнтованість синтаксичних структур на зв'язність (когезію) та на розчленування (сепаратизацію) заразом складає синтаксичну специфіку постмодерністського художнього тексту. Постмодерністський текст уможливив поєднання протилежних видів зв'язку на основі їхнього рівноважного, рівноцінного змісту та значення.

Наступний приклад:

J'ai marché dans la ville pendant plusieurs heures, je suis même retourné au Bar de la Plage (1). *Je me souvenais de Caroline Yessayan, de Patricia Hohweiller ; mais à vrai dire je ne les avais jamais oubliées ; rien dans les rues ne me les rappelait particulièrement* (2). *J'ai croisé beaucoup de jeunes, d'immigrés – surtout des Noirs, beaucoup plus que lors de mon adolescence, ça c'était un vrai changement* (3). *Puis je me suis présenté au lycée* (4). *Le proviseur s'est amusé de ce que je sois un ancien élève, il a envisagé de chercher mon dossier, mais j'ai parlé d'autre chose, j'ai réussi à éviter ça* (5). *J'avais trois classes : une seconde, une première A, une première S* (6). *Le pire, je m'en*

suis rendu compte tout de suite, ça serait la première A : il y avait trois mecs et une trentaine de filles (7). *Une trentaine de fille de seize ans* (8). *Blondes, brunes, rousses* (9). *Françaises, beurettes, asiatiques – toutes délicieuses, toutes désirables* (10) […] (M. Houellebecq. Les particules élémentaires, p. 95).

Представлений фрагмент – спогади, роздуми одного з персонажів «Елементарних частинок» Брюно. Кілька годин поспіль молодий чоловік блукав вулицями міста Мо, у якому пройшло його дитинство, юність, де він давно не був і нічого майже не змінилось із тієї пори. Він зайшов до пляжного бару, згадав своїх давніх подруг, часи, проведені в рідному місті. Потім Брюно попрямував до ліцею, у якому сам колись навчався, щоб познайомитись із директором закладу. Тепер він мав намір тут працювати. Молодому викладачу виділили три класи, в одному з яких було лише троє хлопців й зо тридцять дівчат різної зовнішності, різних національностей, але таких бажаних. Оповідь ведеться від першої особи.

Аналізований уривок це – структурно, композиційно цілісна надфразна єдність. Перше висловлення (зачин) окреслює нову тему фрагмента. За структурним типом відзначаємо когезію з комбінованим типом синтаксичного зв'язку, який є оптимальним, поширеним у тестах оповідного характеру та надає автору широкі можливості для втілення своїх художніх задумів. Так, 1, 2, 3 висловлення сполучені між собою паралельно, співвідносяться із семантичним центром першого висловлення (*J'ai marché dans la ville pendant plusieurs heures, je suis même retourné au Bar de la Plage*), у якому вказано час, місце розгортання подій. Усі три висловлення побудовано за однією синтаксичною схемою, тобто за принципом синтаксично-стилістичного паралелізму, який уможливлює їх когезійний зв'язок. Третє та четверте висловлення сполучені послідовно, що підтверджує прислівник часу *puis*, який виступає ефективним експліцитним засобом когезії. 4, 5, 6 висловлення засвідчують паралельний тип когезійного зв'язку із семантичним центром у четвертому висловленні (*Puis je me suis présenté au lycée*) – знайомство в ліцеї. Чергові 6, 7, 8 висловлення демонструють послідовний тип зв'язку, коли

кожне наступне висловлення розвиває думку попереднього, доповнює його; 9, 10 – з'єднані паралельно.

Окремо закцентуємо на сполученні 8, 9, 10 висловлень, які представляють розчленовані синтаксичні конструкції. Восьме висловлення кріпиться послідовно, ланцюжково до сьомого за допомогою епанафори (стилістичного повтору); дев'яте, десяте – синтаксично сепаратизовані частини, що співвідносяться із синтаксичним додатком сьомого висловлення (*une trentaine de filles*), який окреслено важливим семантичним центром. Сепаратизовані синтагми виступають у синтаксичній ролі означень, стилістичних епітетів, мають значення доповнення, уточнення, конкретизації, маркують неперервність, афективність думки.

Серед імпліцитних засобів когезії виокремлюються, передусім, стилістичні епітети (*les filles de seize ans : blondes, brunes, rousses, toutes delicieuses, toutes desirables*), які вказують на емоційну забарвленість внутрішнього монологу персонажа; структурно вони містяться в сепаратизованих конструкціях, що посилює їхню виразність. Уживання тематичної лексики також завжди слугує ефективним засобом когезійного зв'язку. В аналізованій частині тексту, лексика, що маркує поняття «місто» (*la ville, la rue, le Bar de la Plage*), «навчання» (*le lycée, le proviseur, un ancien élève, le dossier, les classes, une seconde, une première A, une première S*), уможливлює когезію на лексико-семантичному рівні.

Ще раз підкреслимо, що не дуже емоційна, урівноважена, стримана манера художнього письма М. Уельбека в «Елементарних частинках» окреслилась ідеальною формою для створення картини сучасного меркантильного світу, а поєднання когезії й сепаратизації як синтаксичних зв'язків уможливило реалізацію творчих задумів автора на синтаксично-стилістичному рівні.

Отже, в одному текстовому фрагменті поєднуються різні синтаксичні зв'язки (і когезія, і сепаратизація), які характеризуються синтаксично-стилістичною рівнозначністю в постмодерністському тексті. Проведений аналіз умотивовував виокремлення третього (нейтрального) рівня динаміки когезії та сепаратизації в

синтаксичній тканині постмодерністського тексту; стверджує діалектичний шлях їхнього розвитку.

Дослідження підтвердило, що синтаксичну специфіку постмодерністського художнього тексту складає можливість одночасного поєднання когезії й сепаратизації в одному текстовому фрагменті. Тісна взаємодія синтаксичних засобів, що зорієнтовані і на зв'язування, і на розчленування синтаксичних структур, зумовлює складність, проблематичність визначення основного, більш значущого та другорядного, додаткового синтаксичного зв'язку. Отже, когезія й сепаратизація в синтаксичній структурі постмодерністського тексту займають нейтральну позицію та перебувають на третьому рівні динаміки.

Установлено, що текстова тканина постмодерністської літератури поєднує у собі і ієрархічний, і актуалізувальний типи синтаксису. Синтез двох протилежних типів синтаксису 1) ствердив їхній діалектичний шлях еволюції; 2) засвідчив появу нового типу художньої прози, у якому органічно співіснують риси обох типів синтаксису; 3) визначив загальний вектор новітнього естетичного мислення, новітньої картини світу в напрямі поліфонії, полістилістики, плюралізму, усвідомленні цілісності світу та взаємозв'язку його частин.

У контексті лінгвокультурологічної проблематики важливо вказати, що в літературі постмодернізму (як і в культурі) рівнозначно проявляються домінанти двох загальнокультурних парадигм – першої антропоцентричної та другої біокосмічної (антицивілізаційної). З одного боку, відзначаємо цілісність, завершеність структури, ієрархічну підпорядкованість частин у межах цілого, причинно-наслідкову зв'язність, точність, логічність, раціоналізм, з другого – фрагментарність, колажність, монтаж, суб'єктивність вираження, ірраціоналізм, інтуїцію й т. ін. Проведене дослідження підтвердило, що в культурі постмодернізму відображаються різні картини світу, розвиваються різні типи мислення, творяться нова реальність, нова мова культури й новий текст.

5.4. Типологія і кореляція відношень між когезією та сепаратизацією у сучасній французькій мові

За законами діалектики будь-який феномен, явище, процес, засіб розвиваються, оновлюються, видозмінюються, перебувають у постійному русі, можуть руйнуватися і зникати. Як наслідок, вони проходять кілька рівнів розвитку, знаходяться у різних функціональних станах (активному, пасивному), динаміці, позиціях (сильній, слабкій, нейтральній).

У фокусі нашого розгляду були два протилежні за синтаксичною формою, граматичним вираженням, функціональним значенням різновиди синтаксичного зв'язку – когезія та сепаратизація. Результати дослідження ствердили, що когезія та сепаратизація в культурологічному вимірі функціонують циклічно, почергово, співвідносяться з домінантами культурних парадигм за принципом маятника. Перша половина XX ст. продемонструвала чергування антропоцентричної та біокосмічної культурних парадигм, що зумовило відносно паралельний розвиток когезії й сепаратизації з домінантними перевагами то одного синтаксичного зв'язку (наприклад когезії – у літературі реалістичного напряму), то іншого (наприклад сепаратизації в літературі модернізму). Друга половина XX ст., а надто остання його третина, засвідчила, що синтаксичні зв'язки розвиваються не паралельно, а перетинаються, перехрещуються в одному текстовому фрагменті, відтворюючи специфіку літератури постмодернізму та лінгвокультурні особливості епохи.

Аналіз когезії й сепаратизації в синхронічному аспекті підтвердив, що ці синтаксичні зв'язки проходять кілька рівнів динаміки. Вертикальна динаміка стверджує становлення когезії та сепаратизації від синтаксичних засобів міжфразового зв'язку до текстоутворювальних, текстоформувальних одиниць художнього мовлення та лінгвокультурем. Горизонтальна динаміка засвідчує якісне оновлення когезії та сепаратизації на кожному рівні розвитку. На першому рівні динаміки когезія / сепаратизація належать мові художньої літератури якогось певного напряму або навіть характеризують ідіостилі окремих авторів; виступають одним зі значущих, більш характерних, основних синтаксично-стилістичних

зв’язків. На другому рівні – функціонують у мові художньої літератури незалежно від напряму, жанру; виявляються в різних структурних складниках художнього твору (внутрішньому монолозі, мовленні персонажів, словах автора і т. ін.), у творчості багатьох письменників; виступають додатковим, іноді менш виразним, вторинним синтаксичним зв’язком. Третім рівнем динаміки когезії та сепаратизації окреслено їхнє функціонування в літературі постмодернізму; неможливо визначити, який із зв’язків є основним, первинним, а який – вторинним, додатковим; когезія та сепаратизація зберігають своє стилістичне забарвлення, якісно оновлюються та, як правило, мають логічно нейтральний характер.

На основі результатів аналізу рівнів динаміки когезії й сепаратизації в сучасній французькій мові з’ясовано, що на першому рівні динаміки вони перебувають у сильній функціональній позиції, на другому рівні – в ослабленій, на третьому – у нейтральній.

Проведене дослідження динаміки когезії та сепаратизації в культурологічному та синхронічному планах уможливило встановлення таких основних критеріїв визначення рівнів динаміки: 1) *рівень новизни та художньо-стилістична зумовленість функціонування* (залежність від літературного напряму); 2) *залежність від кількісного показника* – чим більш поширеним стає синтаксичний зв’язок, тим його синтаксично-стилістична виразність та афективність можуть зменшуватись (але не зникають, надто в художніх творах); на кожному рівні динаміки когезія / сепаратизація набувають нових якісних характеристик; 3) *рівень важливості, значущості, первинності / вторинності* (факультативності) як синтаксичного зв’язку.

Відповідно до означених критеріїв, когезія на першому рівні динаміки, перебуваючи в сильній функціональній позиції, представляє ієрархічний тип синтаксису; у літературі реалістичного напряму вона виступає основним, первинним синтаксичним зв’язком; повною мірою проявляє свої ключові характеристики, є значущим, афективним синтаксично-стилістичним засобом зв’язності, текстоутворювальною одиницею. На другому рівні динаміки когезія перебуває в

ослабленій позиції, що спричинено її функціонуванням не лише в синтаксисі ієрархічного типу, але й у синтаксисі актуалізувальному літератури модернізму початку ХХ ст.; когезія набуває новітніх характеристик, видозмін, якісного оновлення. Когезійні зв'язки на цьому рівні динаміки характеризуються як вторинні, не такі очевидні з погляду синтаксично-стилістичного значення. На третьому рівні динаміки в синтаксичній структурі постмодерністського тексту когезія визначається як нейтральна, що викликано неможливістю встановлення первинності / вторинності синтаксичного зв'язку. Когезія не втрачає своєї синтаксично-стилістичної афективності, текстотвірного значення, однак вона схарактеризовується як логічно нейтральна. Когезійний зв'язок у французькій літературі другої половини ХХ ст. зорієнтований на збереження структурних закономірностей мови, їхнє укріплення й удосконалення. Три рівні динаміки когезії стверджують її діалектичний шлях розвитку.

Щодо сепаратизації, то першим рівнем її динаміки окреслено етап входження розчленованих синтаксичних конструкцій у писемну художню мову на початку ХХ ст. На першому рівні динаміки сепаратизація має високий рівень новизни та виразності, попри обмежене використання. На цьому рівні вона виступає в сильній функціональній позиції, є важливим синтаксично-стилістичним засобом, що реалізує принципи актуалізувального типу синтаксису. Другий рівень динаміки сепаратизації – її поширення як у літературі модернізму (екзистенціалізму, «потоку свідомості», «нового роману»), так і в літературі інших художніх напрямів (реалізму, наприклад) та жанрів («театру абсурду»). На цьому етапі розвитку сепаратизація зберігає високий рівень афективності, значущості, виступає важливим засобом актуалізації синтаксичних структур та текстоутворювальною одиницею художнього мовлення. Третій рівень динаміки сепаратизації встановлює її відносну нейтральність. У літературі постмодернізму сепаратизація не втрачає свого синтаксично-стилістичного значення, але наповнюється новими якостями й функціональними характеристиками, засвідчуючи тим самим свій поступальний рух розвитку.

Отже, динаміка когезії та сепаратизації зумовлена якісними й кількісними змінами цих синтаксичних різновидів зв'язку та перебуває в безпосередній залежності від явищ позамовної дійсності.

Результати наукової розвідки обґрунтовують, що динаміка когезії та сепаратизації як пряме або опосередковане відображення загальних тенденцій розвитку мови, літератури, мистецтва, культури в цілому вкладається у *філософську діалектичну тріаду*: теза – антитеза – синтез. Еволюція шляхом заперечення заперечення, тобто рух за контрастом, коли одна художня епоха виникає як заперечення іншої, визначається як універсальний механізм еволюції культури XX ст. Домінанти першої антропоцентричної культурної парадигми, художній реалізм, ієрархічний (структурний, синтагматичний) синтаксис, когезія – це теза; перехід до принципів другої біокосмічної культурної парадигми, виникнення модернізму, активізація актуалізувального синтаксису, використання сепаратизації – це антитеза; поєднання, симбіоз принципів обох культурних парадигм, зближення відмінних літературних жанрів, можливість поєднання різних засобів вираження, різноспрямованих синтаксичних зв'язків, стильова еклектика, плюралізм, поліфонія й т. ін. – це синтез тези і антитези та третій рівень динаміки когезії й сепаратизації в літературі постмодернізму.

З'ясувавши типологію, особливості культурологічного та синхронічного розвитку кожного із синтаксичних зв'язків, важливо встановити, у яких корелятивних відношеннях між собою перебували когезія та сепаратизація на різних етапах динаміки. У ході аналізу фактичного матеріалу, було простежено, що, коли один із синтаксичних зв'язків перебуває на першому рівні динаміки, у сильній функціональній позиції, а інший – в ослабленій позиції, то між ними встановлюються *опозиційні* відношення. Наприклад, у сучасній французькій літературі реалістичного спрямування когезія визначилася як основний, первинний синтаксичний зв'язок, що вбезпечує логічність, послідовність художнього викладу, ієрархічну сполучуваність синтаксичних елементів у межах цілісної структури, граматичну та семантичну завершеність висловлення, надфразної єдності, тексту в

цілому, стверджує класичний тип синтаксису. Структурно-композиційні, експліцитні, імпліцитні засоби когезійного зв'язку виступають визначальними, стрижневими, домінантними зразками творення семантико-синтаксичного простору реалістичного художнього тексту. Використання сепаратизації в синтаксисі реалістичної прози виявляється незвичним, нетрадиційним, вторинним за важливістю синтаксичним зв'язком. На семантичному рівні сепаратизація виражає суб'єктивність, афективність висловлень; на формальному – їхню синтаксичну розчленованість, граматичну алогічність, порушення ієрархічності елементів у межах структури, недотримання її цілісності. У реалістичній текстовій тканині сепаратизацію окреслено як один із некласичних засобів актуалізації синтаксису, що перебуває в ослабленій функціональній позиції [301, с. 245]. Такий порівняльний аналіз засвідчує опозиційність корелятивних відношень когезії й сепаратизації в літературі реалізму.

Визначено, що за умови, коли в синтаксичній текстовій тканині і когезія, і сепаратизація перебувають на другому рівні динаміки, в ослабленій функціональній позиції, то їхні корелятивні відношення окреслюються як *комплементарні,* наприклад, функціонування когезії та сепаратизації у французькій літературі екзистенціалізму. У ході дослідження було встановлено, що в текстах екзистенціалізму першочергове значення для когезійного зв'язку висловлень у межах надфразної єдності, тексту мають імпліцитні засоби зв'язку. Власне використання імпліцитних, а не експліцитних засобів когезії уможливлює зв'язність висловлень на синтаксично-стилістичному рівні та адекватну інтерпретацію твору загалом. Когезію в творах цього напряму схарактеризовано як ослаблену, другого рівня динаміки, оскільки зв'язність речень відбувається латентно, передовсім на семантичній основі, відображає суб'єктивізм, образність, асоціативність зв'язків. Сепаратизація, продовжуючи свою динаміку, поширюється в літературі екзистенціалізму й також перебуває на другому рівні динаміки. В екзистенціалістських текстах сепаратизація на синтаксичному рівні відображає фрагментарність, суб'єктивізм, інтуїцію, хаотичність оповіді; виступає важливим

синтаксично-стилістичним засобом увиразнення зв'язку висловлень та перетворюється на текстоутворювальну, текстоформуваьну одиницю [322, с. 145–147]. Аналіз матеріалу засвідчив, що когезія й сепаратизація в літературі екзистенціалізму доповнюють, розширюють, уточнюють свої функціональні значення. Отже, будучи в ослабленій позиції другого рівня динаміки, вони демонструють комплементарні корелятивні відношення.

Результати дослідження підтвердили, що в текстовому фрагменті постмодерністського тексту (який уможливив гармонійне поєднання різних і навіть супротивних за своєю сутністю синтаксичних зв'язків) когезія й сепаратизація засвідчують *рівнозначність* відношень. Синтаксис постмодерністської прози вирізняється співіснуванням двох протилежних, взаємовиключних тенденцій – тенденцією до синтаксичного зв'язування (когезія) та тенденцією до синтаксичного розчленування (сепаратизація), тобто універсальним синтезом різних синтаксичних зв'язків в одному текстовому фрагменті. Когезійний зв'язок висловлень установлює цілісність, завершеність структури, ієрархічну підпорядкованість частин у межах цілого, причинно-наслідкову зв'язність, точність, логічність, раціоналізм тощо. Синтаксична сепаратизація відображає фрагментарність, колажність, монтаж, суб'єктивність вираження, ірраціоналізм, інтуїцію й т. ін. Тісна взаємодія синтаксичних засобів, що зорієнтовані і на зв'язування, і на розчленування синтаксичних структур, зумовлює складність, проблематичність визначення основного, більш значущого та другорядного, додаткового синтаксичного зв'язку. Можемо стверджувати, що в синтаксичній тканині постмодерністського тексту когезія та сепаратизація, перебуваючи на третьому рівні динаміки, у нейтральній функціональній позиції, співвідносяться як рівнозначні, рівноважні синтаксичні зв'язки, що по-своєму актуалізують висловлення, текст і наповнюють їх новими смислами.

Зазначене вище з урахуванням лінгвокультурологічного складника дослідження уможливило встановлення корелятивних відношень між когезією та сепаратизацією, які вмотивовані принципами загальнокультурних парадигм, їхньою

динамікою й функціональною позицією в тексті. На початку ХХ ст., в епоху біокосмічної парадигми, художнього модернізму, діалектичних бінарних опозицій (реалізм / модернізм, ієрархічний синтаксис / актуалізувальний синтаксис, когезія / сепаратизація та ін.), когезія й сепаратизація співвідносяться як опозиційні, перебувають на першому рівні динаміки та в сильній функціональній опозиції. У періоди домінування антропоцентричної парадигми когезія й сепаратизація визначаються як комплементарні синтаксичні зв'язки, знаходяться на другому рівні динаміки та в ослабленій функціональній позиції. Наприкінці ХХ ст. епоха постмодернізму породила універсальний синтез, гармонійну єдність, плюралізм; когезія й сепаратизація окреслилися як рівнозначні синтаксичні зв'язки, що перебувають на третьому рівні динаміки та в нейтральній функціональній позиції.

Висновки до п'ятого розділу

Друга половина ХХ ст. по-новітньому визначила культурно-історичне обличчя епохи, окреслила нові художні тенденції розвитку мистецтва, літератури, мови, а отже, і синтаксичних зв'язків. Цей хронологічний зріз схарактеризувався розквітом модернізму, виникненням таких нових оригінальних художніх напрямів, як «театр абсурду», «новий роман» та становленням нової загальнокультурної мегапарадигми постмодернізму. Новий історичний період змінив сутність літератури, урізноманітнив її форми, засоби, техніки вираження, розширив перспективи сприйняття.

Аналіз матеріалу засвідчив, що когезія у текстах «театру абсурду» відбувається, передусім, на рівні суб'єктивних розумінь, вражень, асоціацій та уявлень реципієнта. Установлено, що репліки в діалогах сполучені між собою переважно імпліцитним зв'язком: асоціативним й образним типом когезії, яка завжди непроста в декодуванні та вимагає неабияких творчих зусиль від читача. У ході дослідження визначено, що імпліцитні засоби когезії відіграють ключову роль у синтаксичній структурі п'єс «театру абсурду». Своєрідність когезійного зв'язку в текстах «театру абсурду» зумовлена стилістичними особливостями жанру,

авторською манерою викладу та лінгвокультурологічними домінантами епохи. Проведене дослідження ствердило, що когезія в синтаксичній тканині «театру абсурду» перебуває на другому рівні динаміки, а когезійний зв'язок абсурдистського тексту окреслено як ослаблений.

Піднявши проблему відчуженості, світоглядних стереотипів, абсурдності людського життя в споживацькому суспільстві, представники «нового роману» запропонували нові техніки творчості, представили новий нетрадиційний, нестандартний погляд на світ, а також засвідчили появу нової філософії, нової моралі, сучасної форми мислення й, відповідно, новітнього структурування думки в тексті. Синтаксичний малюнок їхніх творів складався з широких планів, панорамних, розмитих кінематографічних елементів, когезійно сполучених за принципом монтажу. Когезія в «новому романі» проявила справжнє мистецтво з'єднувати окремі уривки, епізоди в цілісний неперервний рух оповіді. Незважаючи на фрагментарність, колажність, монтаж, складалася цілісна оповідь, що імпліцитно наповнена індивідуальним, суб'єктивним світом героя. Аналіз фактичного матеріалу підтвердив, що не формальні, зовнішні, логічні, традиційно-граматичні засоби зв'язку мали першочергове значення в синтаксисі текстів «нового роману», а засоби зв'язку, що формувалися на імпліцитній основі та на глибоко-змістових засадах. Дослідження засвідчило, що когезійний зв'язок висловлень у синтаксичній тканині «нового роману» відбувався за допомогою таких новітніх імпліцитних прийомів, як дублювання, повторення, дзеркальне відображення. Когезія у «новому романі», перебуваючи на другому рівні динаміки, у частково ослабленій позиції, адекватно відображала індивідуальну авторську картину світу письменників-новороманістів і продовжувала свій розвиток у напрямі розширення функціональних можливостей.

Щодо динаміки сепаратизації в другій половині XX ст., то вона була спрямована на проникнення в літературу різних художніх напрямів та жанрів (проза, драматургія). Сепаратизація виявила себе ефективним синтаксично-стилістичним,

текстоутворювальним засобом у французькій літературі: «новому романі» й «театрі абсурду».

Сепаратизація в мовленні героїв «театру абсурду» виступила не просто імітацією усного мовлення, афективним засобом вираження емоційного стану мовців (як на першому рівні своєї динаміки), а стала одним із синтаксично-стилістичних засобів, що увиразнював мовні компетенції учасників комунікації, точніше – їхню акомунікабельність. Для драматургів французького «театру абсурду» домінантною якістю буття був не розвиток, а розпад, руйнація у всьому й у комунікації також. Мовлення героїв розпадалося на складники, які потім хаотично з'єднувалися, пов'язувалися за відсутності смислових та логічних зв'язків. Сепаратизація слугувала одним зі способів вираження мовної руйнації в синтаксичній тканині «театру абсурду».

Синтаксична сепаратизація в текстах «нового роману» окреслилася як текстоутворювальна ознака прози цього художнього напряму, характеризувалась особливою афективністю. Сепаратизація в синтаксичній структурі «нового роману», перебуваючи на другому рівні своєї динаміки, розкрила свої новітні семантичні та функціональні потужності [535, с. 132]. Дослідження підтвердило, що сепаратизація виступила одним із дієвих синтаксично-стилістичних, текстотвірних засобів відображення внутрішнього стану героїв, непомітних душевних вібрацій («тропізмів» за Н. Саррот), емоціонально-психічної енергії, суб'єктивних відчуттів, індивідуальних образів, асоціацій, екзистенцій і т. ін.

Останні десятиліття минулого століття пройшли під знаком постмодернізму, що домінував у всіх сферах духовного життя французького народу (світоглядній системі, науці, культурі, мистецтві тощо). Постмодерністська філософія унеможливила ведення дискурсу про істину, оскільки підтвердила наявність багатьох істин, різних цінностей, що мають рівнозначний статус достовірності й значущості. На основі плюралізму (на відміну від бінаризму, коли відбувається поділ на своїх і чужих, так та ні, добре та погано, правильно та неправильно й т. ін.), епоха постмодернізму уможливила гармонійне співіснування різних ідеологій,

світоглядних систем і філософій. Постмодернізм об'єднав різні типи мислення, принципи антропоцентричної та біокосмічної культурних парадигм, здійснивши тим самим загальне примирення поглядів, світорозумінь, картин світу. Саме у своєрідному поєднанні, синтезі (симбіозі) протилежних, взаємовиключаючих принципів, традицій та інновацій – найбільша заслуга й глибинна сутність постмодернізму.

Органічними рисами художнього постмодернізму стали фрагментарність, полістилістика, деструкція, монтаж, колаж, іронічність, зникнення авторського «я» (інтертекстуальність), вільне поєднання жанрів і стилів, творча співгра з читачем тощо. Літературний постмодернізм засвідчив еволюцію форм художнього вираження, можливість численних модифікацій, оригінальність переосмислення класичних естетичних цінностей, формування нової художньої парадигми в мистецтві та новітнього стилю художнього письма. Проведена розвідка показала, що в культурі постмодернізму відображаються різні картини світу, розвиваються різні типи мислення, твориться нова реальність, нова мова культури і новий текст.

Синтаксична тканина постмодерністського тексту представила яскраве сплетіння різних синтаксичних зв'язків. Синтаксис постмодерністського тексту не можна вважати повною мірою ні ієрархічним, ні актуалізувальним. Дослідження підтвердило, що синтаксичну специфіку постмодерністського художнього тексту складає можливість одночасного поєднання когезії й сепаратизації в одному текстовому фрагменті. Тісна взаємодія синтаксичних засобів, що зорієнтовані і на зв'язування, синтаксичне злиття, і на розчленування синтаксичних структур, зумовлює складність, проблематичність визначення основного, більш значущого та другорядного, додаткового синтаксичного зв'язку. Отже, когезія й сепаратизація в синтаксичній структурі постмодерністського тексту займають нейтральну позицію та перебувають на третьому рівні динаміки.

Аналіз фактичного матеріалу з урахуванням лінгвокультурологічного аспекту дослідження уможливив визначення корелятивних відношень між когезією й сепаратизацією на різних рівнях їхньої динаміки. Установлено, що когезія та

сепаратизація співвідносяться як опозиційні, коли перебувають на першому рівні динаміки й у сильній функціональній позиції. Когезія та сепаратизація визначаються як комплементарні синтаксичні зв'язки, якщо перебувають на другому рівні динаміки та в ослабленій функціональній позиції. Як рівнозначні синтаксичні зв'язки когезія й сепаратизація окреслюються на третьому рівні динаміки, у нейтральній функціональній позиції. Отже, когезія та сепаратизація продовжують свою динаміку в синтаксичній структурі сучасної французької мови, чим стверджують діалектичний шлях розвитку синтаксичних зв'язків, засобів їхнього вираження та мови в цілому.

Основні положення п'ятого розділу **«Динаміка когезії та сепаратизації у французькій літературі другої половини XX ст.»** відображено в таких публікаціях дисертанта: [297; 298; 301; 315; 322; 324; 327; 338; 342; 343; 535].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Сучасний стан наукових теорій та методик уможливлює об'єднання різних планів дослідження, виконання наукових розвідок на основі синтезу знань як гуманітарних, так і негуманітарних наук. Унаслідок цього у французькому мовознавстві окреслено численні напрями й підходи до вивчення проблем синтаксису, суттєво урізноманітнено та оновлено методи й методики його студіювання, що дає змогу по-новому, більш цілісно та глибоко осягнути масштабність і динаміку синтаксичної думки на межі тисячоліть.

Концепція, мета та завдання наукової праці зумовили трьохрівневу методологію дослідження: філософську (фундаментальну), загальнонаукову та спеціально-наукову. Філософська методологія означила загальну стратегію роботи. У дисертації використано універсальні філософські принципи, категорії, закони та методи пізнання природи, суспільства, а також мислення, мови та культури. Низка загальнонаукових методів дослідження забезпечила цілісність, структурність, взаємозв'язок елементів у межах структури, цілеспрямованість наукового пошуку, створила умови комплексного вивчення проблеми. Спеціально-наукову методологію в науковій роботі представлено новітньою лінгвокультурологічною методикою *співвіднесення мовних знаків* (одиниць, явищ, категорій) *зі знаками культури.* Розроблена методика виявила системний підхід до вивчення феноменів мови, чим засвідчила діалектичну єдність мовного та позамовного змістів, уможливила усвідомлення діалектичної взаємодії й розвитку культури народу та його мови. У межах лінгвокультурологічної методики виокремлено семіотичний, інтерпретаційний і герменевтичний підходи як спеціальні методи дослідження.

Методологічним вектором наукової розвідки став *інтеграційний, синтезувальний підхід*, який поєднав у собі класичні філософські, традиційні загальнонаукові й новітні спеціальні методи та методики дослідження; уможливив використання основних методів дослідження культурології й лінгвістики.

Категоріальний апарат дисертаційної роботи склали як лінгвістичні, так і культурологічні термінологічні одиниці, що вможливило аналіз динаміки когезії та сепаратизації як засобів синтаксичного зв'язку, які віддзеркалюють особливості мовної картини французького народу, його менталітету й культурних тенденцій минулого сторіччя.

Застосувавши лінгвокультурологічний метод для зіставлення механізмів розвитку явищ гуманітарної сфери й тенденцій мовних змін, ми довели наявність зв'язку між динамікою окремих феноменів системи мови (когезії та сепаратизації) і подібними процесами, що відбувалися в інших видах мистецтва, науки й культури французького народу XX ст.

У процесі аналізу ключових філософських ідей XX ст., з'ясовано, що культурфілософія європейського суспільства розвивалась у світлі трагічного досвіду двох світових воєн, загальної кризи гуманістичних ідеалів, науково-технічного прогресу, тоталітаризму й демократії, відображаючи вічну боротьбу раціоналізму та ірраціоналізму, духовного й матеріального начал.

Розвиток сучасної науки, для якого характерні відкритість, динамічність структури, усе більше зосереджує свою увагу на елементах непередбачуваності, випадковості, варіативності, імовірності. Стан новітніх наукових досягнень уможливлює охарактеризувати цей етап в історії мислення як постнеокласичний. Наукові відкриття XX ст. представляють результати успішного поєднання різних форм, способів мислення: аналітичного й образного, логічного та інтуїтивного, точного, конкретного, математичного й абстрактного, метафізичного. Загалом наукові дослідження (гуманітарної та негуманітарної сфер) спрямовано на пошуки істини, ідеї, концепції, образу, конструкції, які могли б відповідати універсальним цілям й ідеалам сучасної людини.

Проведений аналіз засвідчив, що в сучасному мистецтві, паралельно або відносно почергово отримували нове дихання класичні, академічні традиції минулого сторіччя та засновувалися нові художні напрями – модернізм,

постмодернізм, що найбільш виразно, цілісно й усебічно відображали образи й ідеї часу.

На збереження та удосконалення принципів класичного, традиційного зображення дійсності як у живописі, музиці, театрі, кіно, архітектурі, так і в літературі (мові) зорієнтований «оновлений реалізм». На винайдення нових експресивних прийомів і методів вираження, пошук власної художньої мови, руйнування стандартів, спрощеність форм, порушення ієрархії, колажність, антитрадиціоналізм, алогізм, суб'єктивізм спрямовані модерністська та постмодерністська художні тенденції. Як наслідок, у мистецтві ХХ ст. співіснують правильні геометричні форми, пропорції й кубізм, ташизм у живописі; суголосна, гармонійна та атональна, імпровізаційна музика; раціоналізм, консерватизм і функціональний конструктивізм в архітектурі; гуманістичний театр та «театр абсурду»; реалізм і модернізм у літературі; класичний, ієрархічний синтаксис й актуалізувальні структури розмовного мовлення. Отже, дослідження підтвердило, що сучасна філософія, наукові пошуки, мистецтво, культура в цілому перебували в єдиному світоглядному полі та складали лінгвокультурну ауру французького народу.

В аспекті лінгвокультурологічного аналізу з'ясовано, що соціодинаміка культури зумовила зміни культурних парадигм – антропоцентричної (цивілізаційної) й біокосмічної (антицивілізаційної). На основі теорії коливання маятника Д. С. Чижевського вибудувано схему чергувань художніх напрямів (модернізм – реалізм), що дало підставу стверджувати про загальні тенденції розвитку літератури та культури. Наприкінці ХХ ст. постмодернізм об'єднав різні типи мислення, принципи антропоцентричної й біокосмічної культурних парадигм, уможлививши гармонійне співіснування різних ідеологій, світоглядних систем і філософій, світорозумінь та картин світу.

У мові діють ті ж самі парадигми, що й у мистецтві та культурі; перша ґрунтується на відповідності між реальністю, дійсністю й мисленням, характеризується ієрархічною організацією одиниць мови, нормативністю,

стилістичною диференціацією, що відповідає примату логіки, моралі, упорядкованості, пропорційності та гармонійності в чітко структурованій картині світу. Другій парадигмі властиві такі процеси розвитку мови, як варіативність, стильова еклектика, порушення ієрархічної організації синтаксичних одиниць, розбіжності між граматичним й актуальним членуванням висловлення, руйнування традиційних зв'язків, що зумовлюються загальним демонтажем морально-етичних цінностей, ірраціональними імпульсами, хаосом, фрагментарністю, безсистемністю, дисгармонією, які домінують у суспільній свідомості.

На основі лінгвокультурологічної методики дослідження в науковій праці доведено, що техніка зв'язку, яка встановлює ієрархічну підпорядкованість частин, забезпечує цілісність структури, співвідноситься з першою культурною парадигмою, принципами ієрархічного синтаксису та когезією відповідно. Техніка актуалізації образу, яка висуває поняття монтажу, фрагментарності, розчленованості, корелює з другою культурною парадигмою, принципами актуалізувального типу синтаксису й сепаратизацією. Техніка художнього синтезу, що сформувалася на основі плюралізму та полістилістики, співвідноситься з епохою постмодернізму та принципами обох культурних парадигм; вона засвідчує можливість одночасної рівнозначної взаємодії синтаксичних засобів, що зорієнтовані на зв'язування (когезія) і на розчленування синтаксичних структур (сепаратизація). Отже, синтаксична когезія та сепаратизація французької мови XX ст. логічно вписуються в дію загальнокультурних парадигм.

Дослідження підтвердило гіпотезу, що зміни, які відбуваються в мові й синтаксисі зокрема, зумовлені лінгвокультурологічними чинниками. На матеріалі цієї розвідки ми показали, що мова як одна з форм духовної культури народу є невід'ємною складовою частиною загальнокультурної парадигми, а вектор мовного розвитку визначається домінантною парадигмою культури всієї епохи. Зміна культурних, наукових парадигм неминуча, і саме вона визначає активізацію, виникнення та особливості функціонування тих чи інших мовних явищ.

У представленому дослідженні визначено, що в лінгвокультурологічному плані динаміка когезії й сепаратизації має циклічний характер (функціонують почергово), у синхронічному – проходять кілька рівнів активізації.

Проведений аналіз засвідчив, що динаміка когезії у синтаксисі французької мови XX ст. протікала в руслі визначальних структурних закономірностей мови, сприяла їх укріпленню, уточненню й удосконаленню. Установлено, що за допомогою своїх комбінаторних можливостей (структурних, композиційних особливостей, граматичних, лексико-семантичних засобів) когезія першого рівня динаміки забезпечувала логічність, послідовність викладу думок, чітку композицію висловлень в межах надфразних єдностей та завершеність тексту в цілому. Ядро когезії першого рівня динаміки складали експліцитні засоби зв'язку (граматичні й лексико-семантичні).

Дослідження виявило, що у французькій літературі модернізму синтаксис вийшов за межі стандартного, нормативного писемного мовлення, відбулося своєрідне порушення цілісності ієрархічної піраміди, яка властива структурному типу синтаксису та когезії зокрема. Відзначимо, що в актуалізувальному синтаксисі літератури модернізму когезія зазнала оновлення, уточнення, набула новітніх характеристик й перебувала на другому рівні динаміки. Когезійний зв'язок висловлень відбувався, передусім, за допомогою образних, алегоричних, асоціативних зв'язків. Зауважимо, що такі зв'язки представляють складну систему когезії; зазвичай, вони ледь помітні, маловідчутні, не вкладаються у звичні часові, просторові, причинно-наслідкові, логічні, філософські категорії; проте є дуже важливими для текстотворення в цілому. У літературі модернізму когезію окреслено в ослабленій функціональній позиції.

У процесі аналізу встановлено наявність тісного причинно-наслідкового зв'язку між основними принципами літератури модернізму, яка відображала визначальні положення другої (біокосмічної) парадигми, і таким синтаксичним явищем сучасної французької мови, як сепаратизація. Синтаксичні сепаратизовані структури безпосередньо корелювали з такими принципами французької прози модернізму, як

антитрадиціоналізм, суб'єктивізм, алогізм, фрагментарність, дисгармонія, завуальованість змісту, порушення зв'язності тексту через недотримання синтагматичної ієрархії, пропорцій, структурну розчленованість й т. ін. У контексті лінгвокультурологічного аналізу такий самий тісний причинно-наслідковий зв'язок установлюється між синтаксичною сепаратизацією і явищами культури (ірраціоналізм – у світоглядних поглядах; нелінійний, відкритий характер наукових систем; кубізм, ташизм, дрипінг – у живописі; джаз, атональність, дисонанс – у музиці; нестандартні форми гри, відкритий фінал п'єси, різновекторність дії – у театрі; монтажні принципи фільмування, фрагментарність, вільні маніпуляції з простором і часом, рух дії по колу або по спіралі – у кіно; порушення симетрії, архітектоніки, структурна незавершеність, дисгармонія – в архітектурі, скульптурі й т. ін.).

Традиційно, синтаксична структура сепаратизованого висловлення передбачає наявність базисної (основної) частини та синтагми (відокремленої частини). За позицією синтагми до базисної частини висловлення можна виокремити такі види сепаратизації, як фінальна й серединна. Аналіз художнього матеріалу уможливив визначення фінальної сепаратизації як контактної, а сепаратизації серединної – як дистантної. Більш активно використовувалася сепаратизація фінальна; вона складала центральні зони функціонування сепаратизованих структур у сучасному синтаксисі французької мови.

За рівнем поширеності відокремленої частини ми виділили поширені (більше одного відокремленого компонента) та непоширені (однокомпонентні) синтагми. Розгляд фактичного матеріалу засвідчив, що за синтаксичною функцією в ролі синтагми можуть виступати різні члени речення, що, зі свого боку, зумовило широкий семантичний спектр дії сепаратизації: від змісторозрізнювальної, афективної (експресивної, стилістичної) до ритмомелодійної.

Суттєве значення в структурі сепаратизованого висловлення мали просодичні засоби. Установлено, що сепаратизовані синтагми завжди зберігали свою просодичну нестандартність і винятковість, оскільки зумовлені суб'єктивними намірами мовця

та індивідуальними можливостями реципієнта. Просодика сепаратизованих структур створювала новий, оригінальний, непередбачуваний фонетичний малюнок тексту, чим актуалізувала його, робила ще більш інформаційно та емоційно насиченим.

Аналіз особливостей графічного маркування сепаратизованих структур крапкою засвідчив розширення функціональних можливостей, стилістичних і просодичних потужностей цього пунктуаційного знака в організації писемного мовлення. Виконуючи роль розчленовування синтаксичної структури, пунктуаційна крапка демонструвала динаміку свого розвитку на шляху зміст → структура (зміст зумовлював структуру). Використання крапки як оновленого способу актуалізації висловлення на всіх рівнях дає підставу розглядати її як ідеографему французької писемної мови. Її ідеографічний характер полягає в тому, що вона виступає важливим носієм змістового, емоційного, інтонаційного навантаження, імпліцитних значень, стилістичного увиразнення тощо.

Першим рівнем динаміки сепаратизації вважаємо її проникнення в писемну мову на початку XX ст. у творчості французьких поетів-модерністів. Дослідження засвідчило, що сепаратизовані синтаксичні структури в поезії французьких-модерністів (кубістів, дадаїстів) одиничні, не часті у своєму використанні, не завжди графічно марковані, сприймаються як нові, оригінальні засоби синтаксичного вираження. Проте вважаємо, що саме на цьому першому рівні свого входження в синтаксис французької художньої літератури вони заклали основи, підгрунття свого розвитку, відобразили стиль епохи модернізму та дух другої культурної парадигми.

У літературі французького сюрреалізму сепаратизація отримала свій подальший розвиток. Використання сепаратизованих, розчленованих синтаксично конструкцій у сюрреалістичних текстах, які структурно тяжіли до дроблення, розпаду на деталі, фрагменти, окремі образи, було одним із проявів актуалізації сучасного синтаксису. Сепаратизація у французькій літературі сюрреалістичного напряму, перебуваючи на першому рівні своєї динаміки, оновила художнє мовлення, зберегла стилістичну маркованість і ствердила новітні форми вираження нової естетики.

Сепаратизація в літературі «потоку свідомості» у французькій літературі екзистенціалізму перебувала на другому рівні динаміки та в ослабленій функціональній позиції. У цьому сегменті художніх текстів вона виступала як спеціальний синтаксично-стилістичний прийом виразності, який надавав додаткової експресивності оповіді.

Проникаючи в літературу різних художніх напрямів, течій і жанрів, сепаратизація другого рівня динаміки набула нових характеристик та вийшла на новий якісний рівень свого розвитку. Сепаратизація в літературі реалізму як новітнє явище в ієрархічному, структурному синтаксисі сучасної французької мови не руйнувала академічних засад, загальної будови мови, а лише вказувала на основні тенденції розвитку, активізацію тих чи інших синтаксичних структур. За допомогою сепаратизації в літературі реалістичного (і не тільки) спрямування відбувалося якісне оновлення, удосконалення динамічного стану синтаксичної системи французької мови загалом.

У такому алітературному жанрі, як «театр абсурду», сепаратизація слугувала одним зі способів вираження мовленнєвої руйнації, акомунікабельності героїв п’єс; вона стала важливим синтаксично-стилістичним засобом, що яскраво увиразнював мовні компетенції учасників комунікації. Синтаксичну сепаратизацію в текстах «нового роману» окреслено як текстотвірну ознаку прози цього художнього напряму, схарактеризовано особливою афективністю. Сепаратизація в синтаксичній структурі «нового роману», перебуваючи на другому рівні своєї динаміки, розкрила свої новітні семантичні та функціональні потужності. Дослідження підтвердило, що сепаратизація виступила одним із дієвих синтаксично-стилістичних засобів відображення внутрішнього стану персонажів, їхніх душевних вібрацій, емоціонально-психічної енергії, суб’єктивних відчуттів, індивідуальних образів, асоціацій, екзистенцій і т. ін.

У ході дослідження встановлено, що в синтаксичній тканині постмодерністського тексту когезія та сепаратизація перебувають на третьому рівні динаміки, у нейтральній функціональній позиції. Текстова тканина

постмодерністської літератури поєднує в собі й ієрархічний (структурний), і комунікативний (актуалізувальний) типи синтаксису. Синтаксичну специфіку постмодерністського художнього тексту складає можливість одночасного поєднання і когезії, і сепаратизації в одному текстовому фрагменті. Відтак тісна взаємодія різноспрямованих синтаксичних зв'язків зумовлює складність, проблематичність визначення основного, більш значущого й другорядного, додаткового синтаксичного засобу зв'язку.

Проведене дослідження дає підставу стверджувати, що когезія та сепаратизація як дві протилежні синтаксичні категорії, що маркували різні види зв'язків висловлень у надфразній єдності, тексті мали багато спільного та відмінного. Спільною рисою когезії й сепаратизації є функція встановлення сполучуваності між двома висловленнями. У випадку і когезії, і сепаратизації відбувається формальне, граматичне відокремлення висловлень на синтаксичному рівні. Однак якщо при когезії цей розрив, відокремлення, зазвичай, логічні, структурно й семантично зумовлені, експліцитні, то при сепаратизації – навпаки, вони часто виявляються алогічними, структурно й семантично не зумовленими, актуалізувальними.

Відповідно до принципу ієрархії, який діє в більшості знакових систем, когезія вибудовується від меншого до більшого, сепаратизація – навпаки, від більшого до меншого, згори донизу.

Спільна риса – також те, що стрижневими критеріями, які визначають когезію та сепаратизацію у художньому тексті, виступають комунікативний фактор і динамічний аспект мовлення. Когезія забезпечує логічний зв'язок висловлень, синтаксичну цілісність й завершеність структури загалом; сепаратизація розширює інформативність, афективність, комунікативні можливості висловлення, тексту, деталізує та акцентує увагу на значущих мовленнєвих елементах. Синтаксичні зв'язки (і когезія, і сепаратизація) створюють певний стиль, манеру мовлення літературних героїв, індивідуалізують, персоніфікують художній образ у цілому; крім того, демонструють складність організації й роботи свідомості, відображають

багатство внутрішнього світу та унікальність кожної особистості. Когезія та сепаратизація в комунікативному синтаксисі виступають важливими текстоутворювальними та текстоформувальними засобами.

Аналіз фактичного матеріалу уможливив визначення корелятивних відношень між когезією та сепаратизацією на різних рівнях їхньої динаміки. Проведене дослідження засвідчило, що когезія та сепаратизація співвідносяться як опозиційні, коли перебувають на першому рівні динаміки й у сильній функціональній позиції. Когезія та сепаратизація як різновиди синтаксичних зв'язків перебувають у комплементарних взаємозв'язках, якщо знаходяться на другому рівні динаміки та в ослабленій функціональній позиції. На третьому рівні динаміки, в нейтральній функціональній позиції корелятивні зв'язки між когезією та сепаратизацією визначаються як рівнозначні.

Ураховуючи принцип відкритості, динамізму й саморегуляції синтаксичної системи французької мови, можна спрогнозувати, що у французькій літературі XXI ст. когезія та сепаратизація отримають новий виток розвитку, набудуть новітніх якостей та характеристик, будуть видозмінюватись згідно з мовними закономірностями та загальнокультурними принципами епохи. Крім того, у синтаксисі сучасної французької мови виникатимуть все нові й нові синтаксичні інновації, граматичні відхилення, порушення, аномалії, оскільки поява таких асистемних елементів, аграматичних конструкцій уможливлює еволюцію синтаксичної системи тексту та мови загалом.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що когезія й сепаратизація поєднують у собі, як мовні, так і культурні ознаки, віддзеркалюючи домінанти епохи. Як мовні одиниці – це синтаксичні зв'язки у тексті, що мають текстоутворювальне, текстоформувальне значення; текст – це вищий ярус мови та водночас форма існування культури. Як культурні одиниці – це фрагменти дійсності, що, зазвичай, створюють національну, ідейну, світоглядну ідентичність народу. Отже, когезія та сепаратизація визначаються як лінгвокультуреми, що мають спільну понятійну основу, на якій ґрунтується мова (мовлення), мислення (менталітет) й культура

народу [297, с. 290]. Лінгвокультуреми формують (мовними засобами) ядро культурного образу, ключові ідеї та найважливіші символи нації та часу.

Представлене наукове дослідження відкриває перспективи для нових пошуків у сфері синтаксису художнього тексту з виходом у лінгвокультурологічну площину, а вивчення культурно-мовних зв'язків окреслюється як один з актуальних напрямів розвитку лінгвістики. На нашу думку, ведення інтеграційних, мультидисциплінарних наукових розвідок із залученням новітніх комплексних методик зумовлено природною сутністю самої мови, яка прагне виходу за власні межі, намагаючись охопити дедалі більший простір духу.

На наше переконання, важливість, актуальність, можливість та необхідність здійснення таких інтердисциплінарних наукових досліджень стверджує також процес термінологічної асиміляції в гуманітарних науках. Використання спільних термінопонять є доказовим свідченням наявності в гуманітарних науках загального об'єкта знань, аналогічних філософських та морально-етичних проблем, збіжних естетичних і художніх принципів відображення, подібних засобів та прийомів вираження, одного світоглядного поля. Назвемо хоча б такі термінологічні одиниці, як модернізм, реалізм, екзистенціалізм, логіка, інтуїція, раціоналізм, плюралізм, бінаризм, колаж, монтаж, патерн, пастиш, симулякр, поліфонія, полістилістика, ієрархічна структура, парадигма, актуалізація, фрагментарність, розчленованість, когезія, сепаратизація, динаміка, синтез та ін., якими активно послуговуються, як мовознавці, так і літератори, філософи, мистецтвознавці, культурологи й інші науковці. Крім того, прагнучи всеєдності цілісного знання, глобалізації наукових пошуків, спостерігаємо широке застосування спільних методів та методик дослідження в різних галузях науки, використання в лінгвістиці доробку природничих наук, психології, логіки, математики тощо.

За допомогою вивчення явищ мови, феноменів культури, філософії, науки, пізнання значущостей, вартостей минулого можна зрозуміти сьогодення й будувати майбутнє. Відкритість усьому світові, інтеграція у всесвітню культуру із збереженням своєї національної самобутності, ідентичності, мови, толерантність,

свобода самовираження, повага прав кожної людини, культурний полілог і розмаїття стилів – ось визначальні риси європейської культури XXI ст. Покоління початку XXI ст. продовжує писати, якщо не новий розділ постмодернізму, то, можливо, постпостмодернізм або неопостмодернізм, який уможливить відродження духовності, гуманізму, загальнолюдських цінностей за сучасними ідеалами, вимогами та потребами сьогоднішнього часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В. Г. Грамматика и текст. *Вопросы языкознания*. 1985. № 1. С. 68–70.

2. Ажеж К. Человек говорящий: вклад лингвистики в гуманитарные науки. Москва: Едиториал УРСС, 2003. 304 с.

3. Азизян И. А. Концепция взаимодействия искусств и генезис диалогизма XX века. *Авангард 1910-х–1920-х годов. Взаимодействие искусств*. Москва: [б. и.], 1998. 476 с.

4. Акимова Г. Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. Москва: Высш. шк., 1990. 168 с.

5. Акимова Г. Н. Развитие конструкций экспрессивного синтаксиса в русском языке. *Вопросы языкознания*. 1981. № 6. С. 109–120.

6. Александрова О. В. Проблемы экспрессивного синтаксиса (на материале английского языка). Москва: Высш. шк., 1984. 211 с.

7. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка. Москва: Флинта, Наука, 2010. 320 с.

8. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 485 с.

9. Андрієвська В. В. Роль синтаксису у вираженні механістичності міжособистісного спілкування (на матеріалі творів французької драматургії абсурдизму). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*: зб. наук. ст./відп. ред. Н. М. Корбозерова. Вип. 18. Київ: Логос, 2010. С. 19–27.

10. Андрієвська В. В. Аномальний художній світ французької драматургії абсурдизму: семантико-когнітивний і лінгвопрагматичний аспекти: монографія. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. 168 с.

11. Андриевская А. А. Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона. Киев: Изд-во Киев. ун-та, 1967. 171 с.

12. Андриевская А. А. Синтаксис современного французского языка. Киев: [б. и.], 1973. 190 с.

13. Андриевская А. А. Явление «сепаратизации» в стилистическом синтаксисе современной французской художественной прозы. *Филологические науки*. 1969. № 3. С. 77–83.

14. Апресян Ю. Д. Сокровенные смыслы. Слово. Текст. Культура: [сб. ст. в честь Н. Д. Арутюновой]/отв. ред. Ю. Д. Апресян. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 880 с.

15. Арват Н. Н. Межуровневые связи в предложении. *Вопросы структуры предложения*. Днепропетровск: Изд-во Днепропетровского ун-та, 1980. С. 116–137.

16. Арутюнова Н. Д. О синтаксических типах художественной прозы. *Общее и романское языкознание*. Москва: Изд-во МГУ, 1972. 248 с.

17. Арутюнова Н. Д. Общее языкознание. Внутренняя структура языка/[отв. ред. Б. А. Серебренников]. Москва: Наука, 1972. 564 с.

18. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл: логико-семантические проблемы. [3-е изд., стереотип.]. Москва: Едиториал УРСС, 2003. 383 с.

19. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: оценка. Событие. Факт. Москва: Наука, 1988. 341 с.

20. Астапова Г. Н. О соотношении положительного и отрицательного планов в парцеллированной структуре. *Проблемы лингвистической семантики*. Грозный: [б. и.], 1977. 124 с.

21. Ахманова О. С. Современные синтаксические теории. Москва: [б. и.], Едиториал УРСС, 2009. 168 с.

22. Бабайцева В. В. Два подхода к исследованию единиц синтаксиса. *Филологические науки*. 2007. № 2. С. 99–106.

23. Бабайцева В. В. Синкретизм парцеллированных и присоединительных субстантивных фрагментов текста. *Филологические науки*. 1997. № 4. С. 17–22.

24. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка/[под ред. Р. А. Будагова]. Москва: Изд-во иностр. лит., 1955. 416 с.

25. Барт Р. Лингвистика текста. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1978. С. 442–449.

26. Барт Р. Удовольствие от текста. *Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1989. С. 56– 67.

27. Баткин Л. М. О постмодернизме и «постмодернизме»: о судьбе ценностей в эпоху после модерна. *Октябрь*. 1996. №10. С. 108–111.

28. Батракова С. Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. Москва: Наука, 1996. 175 с.

29. Бахтин М. М. Теория романа (1930–1961 гг.): [собр. соч.: в 7 т]. Москва: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. 880 с.

30. Бацевич Ф. С. Атмосфера спілкування: спроба психолінгвістичного дослідження. *Мовознавство*. 2002. № 4–5. С. 26–32.

31. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ: ВЦ «Академія», 2004. 344 с.

32. Белошапкова В. А. Сложное предложение в современном русском языке. Москва: [б. и.], 1977. С. 27–30.

33. Белянин В. П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя. Москва: Генезис, 2006. 320 с.

34. Бенвенист Э. Общая лингвистика/[под ред. Ю. С. Степанова]. Москва: Прогресс, 1974. 446 с.

35. Береговская Э. М. Очерки по экспрессивному синтаксису. Москва: Рохос, 2004. 208 с.

36. Береговская Э. М. Синтаксические фигуры как система. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. 416 с.

37. Біла К. В. Динаміка лексико-семантичних процесів у словниковому складі французької мови доби Відродження: автореф. дис. на здобуття наук. рівня канд. філол. наук: спец. 10.02.05 «Романські мови». Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2010. 19 с.

38. Бланшо М. Неописуемое сообщество. Москва: [б. и.], 1998. С. 30.

39. Блох М. Я. Проблема тождества предложения в свете соотношения понятий синтаксиса, семантики и информации. *Вопросы языкознания*. 1977. № 3. С. 73–85.

40. Бобырева М. М. О типологии предложения в современном французском языке. Москва: Наука, 1964. 214 с.

41. Богоявленская Ю. В. Парцелляция в русском и французском языках: структурные и семантическо-синтаксические особенности: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки». Екатеринбург, 2003. 23 с.

42. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва: Республика, 2006. 269 с.

43. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляція/[пер. с фр. О. А. Печенкина]. Тула, 2013. 204 с.

44. Бондарко А. В. Лингвистика текста в системе функциональной граматики. *Текст. Структура и семантика*. Москва, 2001. Т. 1. С. 4–13.

45. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс: [учебник]. 3-е изд., перераб. и доп. Москва: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. 416 с.

46. Будагов Р. А. Что такое развитие и совершенствование языка? Москва: Добросвет-2000, 2004. 304 с.

47. Будагов Р. А. Язык и культура: хрестоматія. *Романистика*. Москва: Добросвет-2000, 2001. Ч. 2. 208 с.

48. Бурбело В. Б. Дискурс і смисл. *Вісник Київського національного університету ім. Шевченка. Серія « Іноземна філологія»*. 2009. № 42. С. 4–7.

49. Бурбело В. Б. Езистенційний наратив та його дискурсотвірні виміри. *Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні парадигми сучасного романського мовознавства*: матеріали V Всеукр. наук. конф. романістів. Одеса: Одес. нац. ун-т, 2015. С. 6–8.

50. Бурбело В. Б., Соломарская Е. А. Лингвистика художественного текста. Киев: УМК ВО, 1988. 214 с.

51. Бурбело В. Б. Про моделювальні засади дискурсу. *Мовні і концептуальні картини світу*. Вип. 52 (1). 2015. С. 104–119.

52. Буциніна Н. Є. Лінгвокогнітивний та комунікативний аспекти внутрішнього мовлення персонажів (на матеріалі художньої прози Ф. Моріака): автореф. дис. на здобуття наук. рівня канд. філол. наук: спец. 10.02.05 «Романські мови». Київ: Київ. нац. лінгв. ун-т, 2004. 19 с.

53. Брагина Н. Г. Фрагмент лингвокультурологического лексикона (базовые понятия). *Фразеология в контексте культуры*. Москва: Языки рус. культуры, 1999. С. 131–138.

54. Валгина Н. С. Теория текста: [учеб. пособие]. Москва: Логос, 2003. 173 с.

55. Валгина Н. С. Присоединительные конструкции в современном русском языке. Москва: [б. и.], 2004. С. 38–45.

56. Ванников Ю. В. Синтаксис речи и синтаксические особенности русской речи. Москва [б. и.], 1979. 296 с.

57. Ванников Ю. В. Психолингвистический аспект явления парцелляции. *Труды Университета дружбы народов им. П. Лумумбы*. Москва: [б. и.], 1968. Т. XXIX. С. 67–89.

58. Ванников Ю. В. Синтаксические особенности русской речи (явление парцелляции). Москва: [б. и.], 1969. С. 56–60.

59. Ванников Ю. В. Явление парцелляции в современном русском языке: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык». Москва, 1965. 19 с.

60. Вардуль И. Ф. Основы описательной лингвистики (синтаксис и супрасинтаксис). Москва: [б. и.], 1977. С. 123–140.

61. Веденина Л. Г. Основная проблематика французского функционализма// М. Мамудян. *Лингвистика*. Москва: Высш. шк., 1985. С. 5–30.

62. Веденина Л. Г. Особенности современной французской пунктуации. *Иностранные языки в школе*. 1978. № 5. С. 107–110.

63. Веденина Л. Г. Пунктуация французского языка. Москва: Высш. шк., 1975. 168 с.

64. Веденина Л. Г. Французское предложение в речи. Москва: Высш. шк., 1991. 187 с.

65. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. Москва: Прогресс, 1971. С. 298–330.

66. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики/[пер. с англ. А. Д. Шмелева]. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 272 с.

67. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. Москва: Рус. словари, 1996. 412 с.

68. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. Москва: [б. и.], 1973. С. 126.

69. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. URL: http:// vernadsky.lib.ru/e-texts/archive/thought.html. (дата звернення: 20.10.2016).

70. Виноградов В. В. О теории художественной речи. Москва: Изд-во «Высшая школа», 1971. 240 с.

71. Витгенштейн Л. Философские работы/[пер. с нем. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева]. *Феноменология. Герменевтика. Философия языка*. Москва: Изд-во «Гнозис», 1994. Ч. 1. 612 с.

72. Вихованець І. Р., Городенська К. Г., Русанівський В. М. Семантико-синтаксична структура речення: монографія. Київ: Наук. думка, 1983. 219 с.

73. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис. Київ: Либідь, 1993. 368 с.

74. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. *Филологические науки*. 2001. №1. С. 64–72.

75. Воробьев В. В. Лингвокультурологическая парадигма личности. Москва: [б. и.], 1996. 350 с.

76. Воробьев В. В. Лингвокультурология. Теория и методы. Москва: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 1997. 331 с.

77. Выготский Л. С. Мышление и речь. Москва: Лабиринт, 1999. 352 с.

78. Гак В. Г. Теоретическая грамматика французского языка. Москва: Добросвет-2000, 2004. 839 с.

79. Гак В. Г. Эмоции и оценки в структуре высказывания и текста. *Вестник Московского университета. Серия 2 «Филология»*. 1997. № 3. С. 43–45.

80. Гак В. Г. Язык как форма самовыражения народа. *Язык как средство трансляции культуры.* Москва: Наука, 2000. С. 54–58.

81. Галочкина М. В. О тенденции к экономии в разговорном синтаксисе (на материале немецкого и русского языков). *Исследование языковых единиц и грамматических категорий в речи*: [межвуз. сб. науч. тр.]. Уфа: [б. и.], 1998. С. 70–76.

82. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. 5-е изд., стер. Москва: КомКнига, 2007. 144 с.

83. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. Москва: Новое лит. обозрение, 1996. 352 с.

84. Гелен А. Образ человека в свете современной антропологии/[пер. с нем. А. Н. Портнова]. *Личность. Культура. Общество*. Москва, 2007. Вып. 3. С. 37–51.

85. Геллер Э. С. Синтаксические средства экспрессивности и их роль в абзаце научных текстов: автореф. дис. на соискание учёной. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Ленинград, 1991. 18 с.

86. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. 473 с.

87. Гетьман З. О., Моренець І. М. Квазігіпотаксичні структури в іспанському розмовному мовленні. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*: зб. наук. праць/відп. ред. Н. М. Корбозерова. Київ: Логос, 2015. Вип. 28. С. 82–87.

88. Гетьман З. О., Моренець І. М. Стилістична і текстова кореляція іспанського розмовного мовлення у тексті діалогічного стандарту мовленні. *Проблеми*

семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: зб. наук. праць/відп. ред. Н. М. Корбозерова. Київ: Логос, 2016. Вип. 29. С. 66–75.

89. Гийом Г. Принципи теоретической лингвистики/[общ. ред., послесл. и коммент. Л. М. Скрелиной]. Москва: Прогресс, 1992. 24 с.

90. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. Москва: Сов. писатель, 1982. 368 с.

91. Голубева А. И. Скрепы как особый вид связочных средств и их функционирование в научных текстах. *Научная литература. Язык, стиль, жанры*. Москва: Наука, 1985. С. 272–280.

92. Грейс Г. П. Логика и речевое общение. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1985. Вып. 16: Лингвистическая прагматика. С. 217–237.

93. Григорьева Т. П. Дао и Логос (встреча культур). Москва: Наука/гл. ред. восточной лит., 1992. 424 с.

94. Гройс Б. Е. Утопия и обмен. Москва: Ad Marginem, 1993. С. 353–356.

95. Гумбольдт В. фон Язык и философия культуры. Москва: Прогресс, 1985. 378 с.

96. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. Москва: Прогресс, 2000. 400 с.

97. Гуревич П. С. Культурология. Москва: Проект, 2003. 336 с.

98. Гурьянова Н. А. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда. *Поэзия и живопись*: сб. трудов памяти Н. И. Харджиева/под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. Москва: Языки рус. культуры, 2000. С. 92–108.

99. Дали С. Дневник одного гения. *Journal D'un Genie*/[пер. О. Г. Сокольник, Т. А. Ждан]. Москва: Попурри, 2012. 336 с.

100. Даштамирова З. Г. Некоторые синтаксические средства реализации эмоциональности в языке газетной публицистики: автореф. дис. на соискание учёной. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Москва, 1973. 23 с.

101. Дегутис А. Язык, мышление и деятельность. Вильнюс: [б. и.], 1984. 185 с.

102. Дейк Т. А. Ван., Кинч В. Стратегии понимания связного текста. *Новое в зарубежной лингвистике.* Москва, 1988. Вып. 23. С. 153–211.

103. Дейк Т. А. Ван. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск, Россия: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 308 с.

104. Декомб В. Современная французская философия. Москва, 2000. С. 108.

105. Дерев'янченко Н. В. Джерела формування світогляду Мішеля Уельбека. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологічна»*. Харків, 2014. Вип. 71. С. 231–236.

106. Деррида Ж. Письмо и различие. Санкт-Петербург, 2000. С. 130.

107. Дерріда Ж. Дарувати час. Львів: Літопис, 2008. 208 с.

108. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ: Основи, 2004. 602 с.

109. Дерріда Ж. Позиції. Київ: Дух і літера, 1994. 160 с.

110. Дерріда Ж. Цілі людини. *Після філософії: кінець чи трансформація?* Київ: Четверта хвиля, 2000. С. 114–145.

111. Долинин К. А. Интерпретация текста: французский язик: [учеб. пособие]. Москва: КомКнига, 2010. 304 с.

112. Долинин К. А. Стилистика французского языка. 2-е изд., дораб. Москва: Просвещение, 1987. 303 с.

113. Дреслер В. Синтаксис текста. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, 1987. Вып. VIII. С. 24–32.

114. Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. Общая риторика. Москва: Прогресс, 1986. 392 с.

115. Евсюкова Т. В. Словарь культуры как проблема лингвокультурологии. Ростов на Дону: РГЭУ «РИНХ», 2001. 256 с.

116. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. Москва: [б. и.]. 1982. 195 с.

117. Загнітко А. П. Особливості конструювання тексту. *Український синтаксис*. Київ, 1996. Ч. 2. С. 140–160.

118. Звегинцев В. А. Предложение и его отношение к речи речи. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1976. 309 с.

119. Зельцер В. И. Парцелляция как основной прием актуализации синтагм сложноподчиненного предложения. *Принципы и методы лексико-грамматических исследований.* Ленинград: [б. и.], 1973. 179 с.

120. Зельцер В. И. Текстовая актуализация частей сложноподчиненного предложения в современном русском языке: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык». Ленинград, 1973. 21 с.

121. Золотова Г. А. Грамматика как наука о человеке. *Русский язык в научном освещении*. Москва, 2001. № 1. С. 107–113.

122. Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. Москва: Ин-т рус. языка им. В. В. Виноградова РАН, 2004. 544 с.

123. Золотова Г. А. Синтаксические основания коммуникативной лингвистики. *Вопросы языкознания*. Москва: Наука, 1988. № 4. С. 52–58.

124. Иванов В. В. Лингвистика третьего тысячелетия: вопросы к будущему. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 208 с.

125. Иванова Е. Ю. Конструкции экспрессивного синтаксиса в современном болгарском языке: [учеб. пособие]. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. 96 с.

126. Иванчикова Е. А. Парцеллированные конструкции в современном русском языке. *Морфология и синтаксис современного русского языка. Русский язык и советское общество*. Москва: Наука, 1968. С. 277–302.

127. Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. Москва: Наука, 1979. 287 с.

128. Изенберг Х. О. предмете лингвистической теории текста. *Новое в зарубежной лингвистике.* Москва, 1987. Вып. VIII. С. 67–71.

129. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. Москва: Интрада, 1998. С. 37–89.

130. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада, 1996. 374 с.

131. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози: когнітивна та комунікативна динаміка (на матеріалі французької романістики XX ст.): дис. на здобуття наук. рівня д-ра філол. наук: 10.02.05 «Романські мови». Київ, 2003. 502 с.

132. Кагановська О. М. Можливі світи і наратив крізь призму текстових концептів (перекладознавча проблема). *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ*. Серія «Філологія, педагогіка, психологія». Вип. 30. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2015. С. 13-20.

133. Кагановська О. М. Поліфонія як підґрунтя розгортання текстових концептів французьких романів середини XX ст. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ*. Серія «Філологія, філософія, педагогіка. Вип. 32. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2016. С. 12-21.

134. Калинина Л. Н. Явление парцелляции на уровне текста. Донецк: Изд-во ДГУ, 1985. 45 с.

135. Калинкина С. К. Парцелляция и присоединение компонентов бицентричной конструкци. *Реализация грамматических категорий в тексте*. Москва: [б. и.], 1982. С. 23–40.

136. Каменская О. Л. Текст и коммуникация. Москва: Высш. шк., 1990. 151 с.

137. Камынина А. А. Современный русский язык: синтаксис простого предложения. Москва: Изд-во МГУ, 1983. 102 с.

138. Канафьева А. В. Функции авторской пунктуации в художественном тексте: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык». Москва: Высш. шк., 2000. 20 с.

139. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. С. 63–198.

140. Канишин А. Е. Генеративная лингвистика Н. Хомского. *Иностранные языки в школе.* 2002. № 2. С. 81–86.

141. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии. *Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности:* [сб. науч. трудов]. Волгоград: Перемена, 2001. С. 3–16.

142. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.

143. Карпов А. Н. Сочетание знаков препинания в современной русской пунктуации. Тула [б. и.], 1984. С. 54–59.

144. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление. Ленинград: Наука, 1972. 216 с.

145. Кобзарева Т. Ю. Язык синтаксических структур и структурирование текста. *Социологические методы в современной исследовательской практике*/[отв. ред. и вступит. ст. О. А. Оберемко]. Москва: НИУ ВШЭ, 2011. VIII. С. 322–329.

146. Кожевникова К. Об аспектах связанности в тексте как целом. *Синтаксис текста*. Москва: [б. и.], 1979. С. 90–96.

147. Кожевникова Н. А. Синтаксическая синонимия в художественном тексте. *Вопросы языкознания*, 2005. № 2. С. 69–72.

148. Колесов В. В. Язык и ментальность. Санкт-Петербург: Петерб. востоковедение, 2004. 240 с.

149. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка. Ленинград: Наука, 1984. 173 с.

150. Колшанский Г. В. Логика и структура языка. Москва: Высш. шк., 1965. 240 с.

151. Колшанский Г. В. Проблемы коммуникативной лингвистики. *Вопросы языкознания*. 1979. № 6. С. 51–62.

152. Конєва Т. Концепт «абсурд» у п’єсі Е. Йонеско «Носороги». *Філологічні науки*. 2011. № 1. С. 47–54.

153. Корнєва Л. Мозаїчний візерунок оповідної тканини (аналіз внутрішнього мовлення у повісті Леоніда Бразова «Втеча з-під слідства»). *Філологічні науки*. 2013. № 14. С. 100–107.

154. Косович О. В. Вплив контексту на інтерпретацію оказіональних лексичних одиниць. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Луцьк, 2010. С. 123–125.

155. Косович О. В. Інноваційні процеси в лексиці сучасної французької мови (на матеріалі онлайнових видань): дис. на здобуття наук. рівня д-ра філол. наук: спец. 10.02.05 «Романські мови». Київ, 2015. 538 с.

156. Косович О. В. Креативна, імпресивна та комунікативно-емотивна функції оказіоналізмів. *Нова філологія: з*б. наук. праць Запоріз. нац. ун-ту № 42. Запоріжжя: Запоріз. нац. ун-т, 2010. С. 96–101.

157. Кострова О. А. Экспрессивный синтаксис современного немецкого языка: [учеб. пособие]. Москва: Флинта: Моск. психол.-социальный ин-т, 2004. 240 с.

158. Костюшкина Г. М. Современные направления во французской лингвистике. Иркутск: Изд-во БГУЭП, 2005. С. 13–131.

159. Кошевая И. Г. Текстообразующие структуры языка и речи. Москва: Либроком, 2012. 186 с.

160. Крючков Г. Г. Ієрогліфізація літерних фонограм французького письма. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*: зб. наук. праць. Київ, 2008. Вип. 13. С. 179–182.

161. Крючков Г. Г. Символізація фонографічного письма. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*: зб. наук. праць. Київ, 2011. Вип. 20. С. 220–226.

162. Крючков Г. Г. Неосемантизми з позитивною конотацією в сучасній французькій мові. *Мовні і концептуальні картини світу*. Вип. 47. Ч. 1. Київ: Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2014. С. 577–582.

163. Крючков С. Е. О присоединительных связях в современном русском языке. Москва: Рус. язык в шк., 1990. 412 с.

164. Кубрякова Е. С. Текст. Структура и семантика. Москва: [б. и.], 2001. Т. 1. С. 72–81.

165. Кубрякова Е. С. Язык и знание: на пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 560 с.

166. Кузнецов В. В. Парцеллированные предложения и предложения с расширительным повтором в современном английском языке: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Калинин: Изд-во КГУ, 1986. 16 с.

167. Кузнецов В. Г. Функциональные стили современного французского языка (научный и публицистический). Москва: Высш. шк., 1991. 116 с.

168. Кузнецова И. Н. Практический курс сопоставительной грамматики русского и французского языков. Москва: Рус. язык, 1987. 256 с.

169. Кузьмина Т. Е. Парцелляция как средство достижения экспрессивности высказывания (на материале английской и американской литературы XX века). *Стилистика текста. Языковые средства экспрессивности текста*. Уфа: [б. и.], 1989. С. 23–29.

170. Кутырев В. А. Пост-пред-гипер-контр-модернизм: концы и начала. *Вопросы философии*, 1998. №5. С. 135–144.

171. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Вінниця: Нова кн., 2004. 261 с.

172. Лакофф Дж. Язык. Семиотика. Культура. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 792 с.

173. Лаптева О. А. Самоорганизация движения языка: внутренние источники преобразований (статья первая). *Вопросы языкознания*. 2003. № 6. С. 45–51.

174. Левченко О. Лінгвокультурологія та її термінна система. *Вісник Нац. ун-ту «Львів. політ.»*. Львів, 2003. № 490. С. 105–113.

175. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна. Институт экспериментальной социологии. Москва: Алетейя, 1998. 490 с.

176. Лиотар Ж. Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? Ad Marginem: ежегодник Лаборатории постклассических исследований Ин-та философии РАН.

Москва: Ad Marginem, 1994. С. 307–323. URL: http:// sociologist.nm.ru/ articles/ lyotard_01.htm Б. (дата звернення: 17.02.2015).

177. Лисиченко Р. П. Интонационные характеристики парцелляции в современном немецком языке: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Москва: Высш. шк., 1972. С. 45–70.

178. Литвиненко Е. В. Грамматическая сущность и природа явления парцелляция. *Структурно-семантические взаимосвязи в синтаксисе романских языков*: [сб. науч. трудов]/под ред. Гуляева Э. А., Самусенко Н. Ф., Синякова Г. А. Днепропетровск: ДГУ, 1982. С. 63–72.

179. Литвиненко Е. В. Из истории становления синтаксиса испанского языка (явление парцелляции). Киев: [б. и.], 1981. С. 32–40.

180. Лихачев Д. С. Литературоведение и лингвостилистика. Киев: [б. и.], 1987. 186 с.

181. Лосева Л. М. К изучению межфразовой святи. *Русский язык в школе*. 1967. №1. С. 89–94.

182. Лосева Л. М. Как строится текст. Москва: Просвещение, 1980. 93 с.

183. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. *Человек – Текст – Семиосфера – История*. Москва: Просвещение, 1999. С. 26–60.

184. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство – СПБ, 2000. 704 с.

185. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Санкт-Петербург: Искусство – СПБ, 1998. С. 14–285.

186. Лурия А. Р. Письмо и речь: нейролингвистические исследования: [учеб. пособие]. Москва: Издат. центр «Академия», 2002. 52 с.

187. Ляпон М. В. Смысловая структура сложного предложения и текст. *К типологии внутритекстовых отношений*. Москва: Наука, 1986. 201 с.

188. Максимов Л. Ю. Присоединение, парцелляция и текст. *Филологические науки*. 1996. № 4. С. 82–85.

189. Малиновский Б. Научная теория культуры. Москва: ОГИ, 1999. С. 49–76.

190. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. Москва, 1991. С. 34–78.

191. Мальчевская Л. Некоторые языковые средства выражения связи между предложениями: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык». Москва, 1964. 19 с.

192. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. Москва: Прогресс; Культура, 1995. 415 с.

193. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). Москва: Ad Marginem, 1995. 547 с.

194. Мамудян М. Лингвистика. Москва: [б. и.], 1985. 237 с.

195. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 347 с.

196. Мартине А. Основы общей лингвистики. *Новое в лингвистике*. Москва: [б. и.], 1963. С. 345–566.

197. Мартьянова И. А. Текстообразующая роль киносценария в ретрансляции русской культуры. Санкт-Петербург: [б. и.], 2014. С. 78–84.

198. Маслова В. А. Лингвокультурология: [учебник]. Москва: Академия, 2001. 208 с.

199. Матвєєва Л. Л. Культурологія: [навч. посіб.]. Київ: Либідь, 2005. 512 с.

200. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. [2-ге вид., перероб. і доп.]. Луцьк: РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.

201. Москальская О. И. Становление лингвистики текста. *Грамматика текста*. Москва: [б. и.], 1981. С. 34–70.

202. Москальчук Г. Г. Структурная организация как аспект общей теории текста. *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2006. Т. 1, № 1. С. 73–81.

203. Мясищева Н. Н. Разговорный синтаксис как источник языкового обновления современной художественной прозы и место в нем парцелляции:

автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык». Санкт-Петербург, 1993. 23 с.

204. Назаревич Г. Я. Мовний антропоцентризм французького речення: автореф. дис. на здобуття наук. рівня канд. філол. наук: спец. 10.02.05 «Романські мови». Чернівці, 2007. 20 с.

205. Невижина З. В. Парцелляция и виды сверхфразовых единств. *Исследования по романской и германской филологии*. Киев, 1975. С. 89–97.

206. Неизвестный Э. Кентавр. *Об истории, литературе и философии*. Москва: [б. и.], 1992. 342 с.

207. Неизвестный Э. О синтезе в искусстве. Москва, 1989. С. 70–94.

208. Нестерова Н. М. Сепарированные конструкции, омонимичные придаточным предложениям, в современном английском языке: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». М., 1974. 20 с.

209. Нёт В. Текст как пространство. *Критика и семиотика*. 2003. Вып. 6. С. 38–50.

210. Нещименко Г. П. Динамика речевого стандарта современной публичной вербальной коммуникации: проблемы. Тенденции развития. *Вопросы языкознания*. 2001. № 1. С. 41–58.

211. Николаева Т. М. Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии: [материалы к кол. исслед.]. Москва: ИСлРАН, 1999. 116 с.

212. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: [собр. соч.: в 2 т.]. Москва, 1990. Т. 2. С. 346.

213. Новиков А. И. Текст и его смысловые доминанты/[под ред. Н. В. Васильевой, Н. М. Нестеровой, Н. П. Пешковой]. Москва: Ин-т языкознания РАН, 2007. 224 с.

214. Общее языкознание: Формы существования, функции, история языка/[отв. ред. Б. А. Серебренников]. Москва: Наука, 1970. 604 с.

215. Овсянников В. В. Нарушение целостности предложения как один из продуктивных способов синтаксического выдвижения в англоязычной прозе.

Вопросы нормы и нормативности в реализации языковых средств. Горький, 1988. С. 78–80.

216. Окупщикова М. И. Синтаксис связного текста. Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та, 1982. 103 с.

217. Онипенко Н. К. Теория коммуникативной грамматики и проблема системного описания русского синтаксиса. *Русский язык в научном освещении*. Москва, 2001. № 2. С. 110–120.

218. Опарина Е. О. Лингвокультурология: методические основания и базовые понятия. *Язык и культура:* [сб. обзоров]. Москва: ИНИОНРАН, 1999. Вып. 2. С. 27–48.

219. Павиленис Р. И. Проблема смысла. Современный логико-философский анализ языка. Москва: Мысль, 1983. 286 с.

220. Падучева Е. В. Семантические исследования (семантика времени и вида в русском языке; семантика нарратива). Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. 464 с.

221. Падучева. Е. В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью: референциальные аспекты семантики местоимений. Москва: Наука, 1985. 272 с.

222. Падучева. Е. В. О семантике синтаксиса. Материалы к трансформационной грамматике русского языка. Москва: Наука, 1974. 292 с.

223. Палласмаа Ю. Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия. Москва: Классика-XXI, 2013.176 с.

224. Папуша И. С. Потенциал сложного синтаксического целого в современной языковой ситуации. *Уральский филологический вестник. Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива*. 2012. № 2. С. 188–193.

225. Паршин П. Б. Теоретические перевороты и методологический мятеж в лингвистике XX века. *Вопросы языкознания*. 1996. № 2. С. 19–42.

226. Петрашевская Ж. Е. Парцелляция простого предложения в современном английском языке: дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Москва, 1973. 177 с.

227. Петров М. А. Язык искусства и картина мира (из истории художественной культуры Франции начала XX века): автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филос. наук: 09.00.04 «Эстетика». Москва, 2002. 23 с.

228. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 544 с.

229. Пиотровский Р. Г. Информационные измерения языка. Ленинград: Наука, 1968. 213 с.

230. Пиотровский Р. Г. Лингвистическая синергетика. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2006. 181 с.

231. Пищальникова В. А. Содержание понятия «картина мира» в современной лингвистике. *Язык и культура: факты и ценности*/[отв. ред. Е. С. Кубрякова, Т. Е. Янко]. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 595 с.

232. Плоткин В. Я. Соотношение коммуникации, высказывания и предложения в функционально-грамматическом аспекте. *Вестник Харьковского университета.* 1987. № 312. С. 7–11.

233. Покровская Е. А. Язык и искусство в XX веке: тенденции развития. Проблемы источниковедения и отечественной истории. Ростов на Дону: РГУ, 1998. С. 219–232.

234. Покровская Е. А. Парадигмы культуры и динамика языка. Ростов на Дону: Известия РГСУ, 2000. № 5. С. 196–201.

235. Поликарпов В. С. Лекции по культурологии. Москва: Гардарики, 1997. 344 с.

236. Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская и зарубежная литература рубежа XIX–XX века. История. Поэтика. Контекст. Москва: ИМЛИ, 2011. 471 с.

237. Помірко Р. С., Косович О. В. Нові слова французької мови: процеси зародження та функціонування: монографія. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. 388 с.

238. Попович М. М. Змістові аспекти лінгво-когнітивного поняття «ментальний простір». *Філологічні трактати*. Суми: Вид-во СумДУ, 2010. Т. 2. № 2. С. 21–26.

239. Попович М. М. Теоретична граматика французької мови. Морфологія: [навч. посіб. для студентів вузів]. Чернівці: Букрек, 2010. 287 с.

240. Потебня А. А. Мысль и язик. Киев, 1993. 190 с.

241. Потебня О. О. Мова. Національність. Денаціоналізація. *Статті і фрагменти*. Нью-Йорк, 1992. С. 4–78.

242. Почепцов Г. Г. Конструктивный анализ структуры предложения: монография. Киев: Выща шк., 1971. – 193 с.

243. Почепцов Г. Г. Про семантичні плани речення. *Мовознавство*. 1973. № 5. С. 44–46.

244. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. Москва: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 2001. 651 с.

245. Пригожин И., Стингерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. Москва: Прогресс, 2003. 312 с.

246. Прохоров Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс: [учеб. пособие]. Москва: Флинта: Наука, 2004. 224 с.

247. Пустовар О. В. Номінативний і комунікативний аспекти парцеляції в сучасній німецькій мові: дис. на здобуття наук. рівня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Запоріжжя, 2006. 218 с.

248. Радзієвська Т. В. Текст як засіб комунікації. Київ: Ін-т укр. мови НАНУ, 1993. 194 с.

249. Реферовская Е. А. Лингвистические исследования структуры текста. Москва: Наука, 1983. 216 с.

250. Реферовская Е. А. Синтаксис французского языка. Ленинград: Наука, 1969. 237 с.

251. Рижикова Л. М. Парцеляція у творах А. де Сент-Екзюпері. *Іноземна філологія*. Вип. 54. Київ, 1979. С. 116–121.

252. Ринберг В. Л. Конструкции связного текста в современном русском языке. Львов: Выща шк., 1987. 165 с.

253. Рочняк А. М. Способы соединения макросинтагматических конструкций в тексте (на материале современного французского языка): автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки». Львов, 1972. 20 с.

254. Рочняк А. М. Структурно-семантична єдність тексту і способи її реалізації. Львів: [б. в.], 1984. 20 с.

255. Рунин Б. М. О психологии импровизации. *Психология процессов художественного творчества*. Ленинград: [б. и.], 1980. С. 87–94.

256. Рыбакова Г. Н. Парцеллированное сложноподчиненное предложение в языковом и речевом аспектах. *Сложное предложение в языке и речи*. Краснодар: [б. и.], 1973. С. 56–61.

257. Рыжикова Л. Н. Явление парцелляции в современной французской художественной прозе: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки». Киев, 1978. 26 с.

258. Рябкова Л. Ф. Парцелляция элементарного и цельного предложения (на материале современного немецкого и русского языков). Новгород: [б. и.], 1988. 15 с.

259. Савчук Р. І. Французький художній дискурс XVIII–XXI століть у ракурсі наративного текстотворення: лінгвокогнітивний і семіотичний: монографія. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2016. 280 с.

260. Сапонов М. Искусство импровизации. Москва: [б. и.], 1982. 321 с.

261. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енцикл. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.

262. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.

263. Сенів М. Г. Функціонально-семантичний аналіз системи просторових і часових відношень: на матеріалі латинської мови. Донецьк: Донеччина, Донец. держ. ун-т, 1997. 286 с.

264. Сепир Э. Статус лингвистики и науки. Грамматист и его язик. *Языки как образ мира*. Москва: АСТ, Terra Funtastica, 2003. 576 с.

265. Сержан Л. С. Смысловое членение парцеллированных сверхфразовых единств современного французского языка: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки». Москва, 1973. 31 с.

266. Серебренников Б. А. Как происходит отражение картины мира в языке. *Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира*. Москва: Наука, 1988. С. 87–107.

267. Серио П. Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. Москва: ОАО ИГ Прогресс, 1999. 416 с.

268. Сеше А. Программа и методы теоретической лингвистики. Психология языка/[пер. с фр.]. Москва: Едиториал УРСС, 2003. 264 с.

269. Сигал К. Я. Единицы функционального синтаксиса. *Вестник Удмуртского университета: история и филология.* 2012. Вып. 2. С. 103–109.

270. Сиротинина О. Б. Порядок слов в русском языке. *Лингвистическое наследие XX века*. Изд. 3-е. Москва: Едиториал УРСС, 2003. 172 с.

271. Сковородников А. П. О классификации парцеллированных предложений в современном русском литературном языке. *Филологические науки*. 1978. № 2. С. 58–67.

272. Сковородников А. П. О соотношении понятий «парцелляция» и «присоединение». Москва: Рус. язык в шк., 1987. № 4. С. 123–160.

273. Сковородников А. П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка: опыт системного исследования. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1981. 225 с.

274. Скребнев Ю. М. Очерк теории стилістики. Горький: [б. и.], 1975. 234 с.

275. Смущинська І. В. Суб'єктивна модальність французької прози: монографія. Київ: Вид.-поліграф. центр «Київський ун-т», 2001. 256 с.

276. Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика. Москва: Изд-во МГУ, 1973. 214 с.

277. Солнцев В. М. Язык и письмо. *Вместо предисловия к книге Т. А. Амировой «Функциональная взаимосвязь письменного и звукового языка».* Москва: Наука, 1985. С. 3–17.

278. Солнцев В. М. Язык как системное структурное образование. Москва: Просвещение, 1971. 341 с.

279. Соломарская Е. А. Конструктивные особенности французской разговорной речи: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки». Киев: КНУ имени Тараса Шевченко, 1974. 25 с.

280. Солонина Ю. Н. Культурология: учеб. пособие. Москва: Высш. образование, 2005. 566 с.

281. Сосюр Ф. де Курс загальної лінгвістики. Київ: Основи, 1998. 324 с.

282. Софроний С. М. Синтактико-стилистические особенности действия категории связности в художественном диалогическом тексте (на материале семейного реалистического романа французских писателей XX века): автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки». Москва, 1986. 17 с.

283. Станіслав О. В. Особливості когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові: лінгвокультурологічний аспект: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2016. 332 с.

284. Станіслав О. В. Тенденції розвитку синтаксису сучасної французької мови (теоретичний аспект). *Нова філологія: зб. наук. праць*. Запоріжжя: ЗНУ. 2012. № 51. С. 166–169.

285. Станіслав О. В. Проблема парцеляції у сучасній лінгвістичній науці. *Наукові записки*. Вип. 105 (1). Серія «Філологічні науки (мовознавство)»: у 2 ч. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2012. С. 377–381.

286. Станіслав О. В. Явище сепаратизації у сучасному синтаксисі французької мови. *Наукові записки. Серія «Філологічна».* Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». Вип. 26. 2012. С. 310–312.

287. Станіслав О. В. До проблеми розмежування приєднувальних та сепаратизованих конструкцій у сучасному синтаксисі. *Слов'янський збірник*. Вип. 17 (ч. 2). Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. С. 510–516.

288. Станіслав О. В. До питання зв'язності тексту: теоретичний аспект (на матеріалі французької мови). *Мова і культура*. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 15. Т. VI (160). С. 159–165.

289. Станіслав О. В. Особливості функціонування синтаксичних засобів когезії (на матеріалі французької мови). *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки».* Луцьк: РВВ «Вежа» ВНУ імені Лесі Українки, 2012. № 24 (249). С. 215–220.

290. Станіслав О. В. Пунктуаційна крапка: нові тенденції уживання (на матеріалі сучасної французької мови). *Наукові записки. Серія «Філологічна».* Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». Вип. 30. 2012. С. 303–305.

291. Станіслав О. В. Динаміка сепаратизації у французькому синтаксисі XX століття. *Волинь філологічна: текст і контекст. Актуальні проблеми сучасного мовознавства*: [зб. наук. праць]/упоряд. І. П. Левчук. Луцьк: Волин. нац. у-т ім. Лесі Українки. 2012. Вип. 14. С. 242–251.

292. Станіслав О. В. Виникнення та функціонування сепаратизованих конструкцій у літературі французького модернізму (на матеріалі творів Г. Аполлінера, А. Бретона, А. Жида, А. Камю, Ж.-П. Сартра). *Наукові записки.* Вип. 118. Серія «Філологічні науки (мовознавство)». Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2013. С. 460–464.

293. Станіслав О. В. Сепаратизація як особливість синтаксису французьких сюрреалістів (на матеріалі творів Г. Аполлінера, А. Бретона Л. Арагона). *Наукові записки. Серія «Філологічна».* Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». Вип. 35. 2013. С. 362–366.

294. Станіслав О. В. Сепаратизація як стилетвірна особливість французьких екзистенціалістів (на матеріалі творів А. Жида, Ж.-П. Сартра, А. Камю). *Науковий вісник СНУ імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки».* Луцьк: Вид-во Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Вип. 25 (274). 2013. С. 77–82.

295. Станіслав О. В. Просодичні особливості сепаратизованих конструкцій (на матеріалі французької модерністської прози). *Науковий вісник Чернівецького університету*: зб. наук. праць. Вип. 678: Романо-слов□янський дискурс. Чернівці: Вид. дім «Родовід». 2013. С. 38–41.

296. Станіслав О. В. Стилістична нейтральність синтаксичної сепаратизації (на матеріалі текстів публіцистичного стилю сучасної французької мови). *Наукові записки.* Вип. 128. Серія «Філологічні науки (мовознавство)». Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2014. С. 225–230.

297. Станіслав О. В. Сепаратизація як універсалія художньої картини світу французького модернізму початку XX століття. *Наукові записки. Серія «Філологічна».* Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». Вип. 44. 2014. С. 290–292.

298. Станіслав О. В. Сепаратизація та когезія як чинники формування семантики художнього тексту (на матеріалі сучасного французького синтаксису). *Мова і культура*. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 17. Т. II (170). С. 354–358.

299. Станіслав О. В. Когезія як вияв синтагматичного типу синтаксису **(**на матеріалі французької мови). *Наукові записки*. Вип. 136. Серія «Філологічні науки (мовознавство)». Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2015. С. 312–317.

300. Станіслав О. В. Огляд теоретико-методологічних засад вивчення сучасного синтаксису: спектр проблематики, основні напрями досліджень, перспективи розвитку (на матеріалі французької мови). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія».* Одеса. 2015. Вип. 14. С. 205–208.

301. Станіслав О. В. Когезія та сепаратизація: корелятивні відношення (на матеріалі синтаксису сучасної французької мови). *Мовні та концептуальні картини*

світу: зб. наук. праць. Київ: Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2015. Вип. 2 (53). С. 246–254.

302. Станіслав О. В. Новий погляд на синтаксичне членування тексту (графічний аспект дослідження). *Науковий вісник Чернівецького університету*: зб. наук. праць. Вип. 761: Романо-слов□янський дискурс. Чернівці: Чернівец. нац. ун-т, 2015. С. 73–75.

303. Станіслав О. В. Психолінгвістичні особливості синтаксичної когезії у структурі художнього внутрішнього мовлення (на матеріалі французької літератури потоку свідомості). *Наукові записки*. *Серія «Філологічна»*. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2015. Вип. 56. С. 286–289.

304. Станіслав О. В. Сепаратизація як прояв актуалізуючого типу синтаксису (на матеріалі сучасної французької мови). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. *Серія «Філологічні науки»*. Луцьк: РВВ «Вежа» СНУ ім. Лесі Українки, 2015. №3 (304). С. 266–271.

305. Станіслав О. В. Синтаксична когезія як відображення традицій розвитку французького мистецтва XX століття (культурологічний аспект дослідження). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. *Серія «Філологія»*. Одеса. 2015. Вип. 17. Т. 2. С. 79–81.

306. Станіслав О. В. Періодизація французького синтаксису XX століття у площині лінгвокультурологічного аналізу (на прикладі когезії та сепаратизації). *Наукові записки*. Вип. 146. Серія «Філологічні науки». Кіровоград: Вид. Лисенко В. Ф., 2016. С. 555–559.

307. Станіслав О. В. Наука та культура XX століття: спільність тенденцій розвитку. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2016. Вип. 62. С. 316–319.

308. Станіслав О. В. Структурно-композиційні особливості синтаксичної когезії у сучасній французькій мові. *Одеський лінгвістичний вісник*. Вип. 7. Одеса: РВВ НДЧ Нац. ун-ту «Одеська юридична академія». 2016. С. 142–146.

309. Станіслав О. В. Експліцитні засоби вираження синтаксичної когезії (на матеріалі сучасної французької мови). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки»*. Луцьк: РВВ «Вежа» СНУ ім. Лесі Українки, 2016. № 5 (330). С. 310–314.

310. Станіслав О. В. Станіслав О.В. Перший рівень динаміки синтаксичної когезії у сучасній французькій мові (на матеріалі художньої оповіді). *Сучасні дослідження з іноземної філології*: зб. наук. праць. Вип. 14. Ужгород: ПП «Аутдор-Шарк», 2016. С. 207–215.

311. Станіслав О. В. Особливості синтаксичної когезії у структурі внутрішнього мовлення (на матеріалі психологічної прози Ф. Моріака). *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологічні науки (мовознавство)»:* зб. наук. праць. Т. 2, № 5. Дрогобич, 2016. С. 108–111.

312. Станіслав О. В. Синтаксична когезія як відображення культурної парадигми епохи (на матеріалі «потоку свідомості» М. Пруста). *Актуальні питання іноземної філології*: наук. журн. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. № 4. С. 172–177.

313. Станіслав О. В. Модернізм і виникнення синтаксичної сепаратизації: причинно-наслідковий зв'язок (на матеріалі французької мови). *Одеський лінгвістичний вісник.* Вип. 8. Одеса: РВВ НДЧ Нац. ун-ту «Одеська юридична академія». 2016. С. 83–86.

314. Станіслав О. В. Структурно-семантичні особливості сепаратизації в синтаксисі сучасної французької мови. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія».* Одеса. 2017. Т. 2, № 25. С. 115–117.

315. Станіслав О. В. Ключові принципи постмодернізму як світоглядне поле французької культури другої половини XX століття. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація».* Херсон, 2017. Вип. 1. С. 68–71.

316. Станіслав О. В. Особливості синтаксичної когезії в екзистенціалістському монолозі (на матеріалі повісті А. Камю «Сторонній»). *Одеський лінгвістичний вісник*. Вип. 9. Одеса: РВВ НДЧ Нац. ун-ту «Одеська юридична академія», 2017. С. 40–43.

317. Станіслав О. В. Динаміка синтаксичної сепаратизації у структурі французького сюрреалістичного тексту: лінгвокультурологічний погляд. *Південний архів. Філологічні науки*: зб. наук. праць. Вип. LXVIII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 121–125.

318. Станіслав О. В. До питання синтаксичної сепаратизації у французькій художній літературі початку XX століття (лінгвокультурологічний аспект дослідження). *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2013. I (3). P. 155–159.

319. Станислав О. В. Особенности использования синтаксической сепаратизации в структуре художественной внутренней речи (психолингвистический аспект исследования). *European Applied Sciences*. Stuttgart. German: ORT Publishing. 2015. № 4. P. 69–72.

320. Станислав О. В. Особенности синтаксической когезии во французской сюрреалистической прозе начала XX века (на материале произведений А. Бретона). *Modern science – Moderní věda*. Praga. Česká Republika, 2016. № 2. P. 149–157.

321. Станислав О. В. Имплицитные средства выражения синтаксической когезии (на материале французского языка). *East European Scientific Journal Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe*. Warsava, Polska, 2016. Vol. 2, № 3 (7). P. 118–122.

322. Станислав О. В. Когезия и сепаратизация: коррелятивные отношения (на материале синтаксиса современного французского языка. *Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. №12 (19): сб. по материалам XIX Междунар. заочной науч.-практ. конф., декабрь 2013. Москва: Изд-во «Международный центр науки и образования», 2013. С. 145–152.

323. Станіслав О. В. Графічна сепаратизація: новий погляд на членування тексту. *Профессиональная иноязычная подготовка специалистов в вузе: опыт, проблемы, перспективы*: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. Брест: БрГТУ, 2014. С. 170–174.

324. Станіслав О. В. Синтаксична сепаратизація як засіб вираження антикомунікації (на матеріалі драми французького абсурдиста Е. Йонеско). *Розвиток іншомовної компетентності: методичні, психологічні, лінгвістичні аспекти*: матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф., 21–22 трав. 2015 р. Тернопіль: ТНЕУ, 2015. С. 147–149.

325. Станіслав О. В. Синтаксична сепаратизація як засіб вираження особливостей внутрішнього мовлення (на матеріалі сучасної французької мови). *Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення:* матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Одеса, 24–25 квіт. 2015 р. Одеса: Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 83–87.

326. Станіслав О. В. Типи синтаксичної когезії у структурі внутрішнього мовлення (на матеріалі французької психологічної прози). *Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Львів, 15–16 трав. 2015 р. Львів: Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2015. С. 116–119.

327. Станіслав О. В. Генезис синтаксичної сепаратизації (на матеріалі сучасної французької мови). *Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку:* матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Одеса, 29–30 трав. 2015 р. Одеса: Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень, 2015. С. 57–61.

328. Станіслав О. В. Лінгвокультурологічний зв'язок синтаксичної когезії та сепаратизації з музичними традиціями часу (на матеріалі сучасної французької мови). *Development of Countries in Asia, Africa and Europe: Past, Present and Future:* proceedings of the VIII International Academic Congress, Republic of Korea, Seoul, 3–5 November 2015. «Seoul National University Press», 2015. P. 393–397.

329. Станіслав О. В. Синтаксичні сепаратизація та когезія крізь призму філософських ідей часу (на матеріалі французької літератури ХХ століття). *Розвиток філологічних наук: європейські практики та національні перспективи:* матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Одеса, 27–28 лист. 2015 р. Одеса: Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 83–86.

330. Станіслав О. В. Лінгвокультурологічний зв'язок синтаксичної когезії та сепаратизації з тенденціями розвитку живопису ХХ століття (на матеріалі французької мови). *Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів:* матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Львів, 13–14 лист. 2015 р. Львів: Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2015. С. 130–133.

331. Станіслав О. В. Структурні типи синтаксичної когезії (на матеріалі французької літератури ХХ століття). *Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХІ столітті*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Одеса, 25–26 берез. 2016 р. Одеса: Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2016. С. 56–60.

332. Станіслав О. В. Композиційні особливості синтаксичної когезії (на матеріалі французької мови). *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Львів, 8–9 квіт. 2016 р. Львів: Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2016. С. 112–113.

333. Станіслав О. В. До проблеми зв'язку науки і культури у контексті розвитку французького суспільства ХХ століття. *Освіта і наука у вимірах ХХІ століття*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Дніпропетровськ, 19 квіт. 2016 р. Дніпропетровськ: Громад. орг. «Європейська наукова платформа», 2016. С. 62–66.

334. Станіслав О. В. Відзнаки синтаксичної когезії у структурі художнього діалогу (на матеріалі французької реалістичної прози). *Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Львів, 9–10 верес. 2016 р. Львів: Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2016. С. 96–100.

335. Станіслав О. В. Лінгвокультурологічні передумови виникнення синтаксичної сепаратизації (на матеріалі сучасної французької мови). *Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії:* матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Одеса, 23–24 верес. 2016 р., Одеса: Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2016. С. 76–80.

336. Станіслав О. В. Ознаки сепаратизації як універсального синтаксичного явища сучасної французької мови. *Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи:* матеріали V Міжнар. наук. інтернет-конф., м. Переяслав-Хмельницький, 20 верес. 2016 р., Переяслав-Хмельницький, 2016. Вип. 5. С. 150–155.

337. Станіслав О. В. Розчленований синтаксис в ліриці французьких модерністів. *Філологія: сучасний погляд на вивчення актуальних проблем:* матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., Запоріжжя, 17–18 лют. 2017 р. Запоріжжя, 2017 р. С. 74–77.

338. Станіслав О. В. Постмодернізм: новий погляд на сучасний світ. *Ключові аспекти розвитку сучасної науки:* матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Ужгород, 27 лют. 2017 р. Ужгород, 2017. Т. 2. С. 76–78.

339. Станіслав О. В. Характеристики синтаксичної когезії у французькій літературі екзистенціалізму. *Мова у світлі класичної спадщини та сучасних парадигм:* матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Львів, 10–11 берез. 2017 р. Львів: Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2017. С. 155–158.

340. Станіслав О. В. Кубізм у французькому мистецтві початку ХХ століття: лінії перетину. *Мовні універсалії у міжкультурній комунікації:* матеріали VII Міжнар. наук.-практ. семінару СНУ ім. Лесі Українки, Луцьк, 24 берез. 2017 р. Луцьк, 2017. С. 175–178.

341. Станіслав О. В. Особливості французького художнього сюрреалізму. *Сучасні лінгвістичні парадигми:* матеріали IV Міжнар. наук.-практ. заочної конф., Бахмут, 18 квіт. 2017 р. Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2017. Вип. 7. С. 124–127.

342. Станіслав О. В. Особливості синтаксичної когезії у текстовій структурі «нового роману» (на матеріалі «Лабіринту» А. Роба-Ґрійє). *Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні парадигми сучасного романського мовознавства:* матеріали VI Всеукр. наук. конф. романістів, Чернівці, 5–6 жовт. 2017 р. Чернівці, 2017. С. 33–35.

343. Станислав О. В. Синтаксическая сепаратизация как проявление антикоммуникации в творчестве французских абсурдистов (на материале драм Йонеско). *Literature, language and culture influenced by globalization*: monograph. Vienna: «East West» Association for Advanced Studiees and Higher Educatuin GmbH. Vol. 4/ed. by L. Shlossman. 2014. P. 70–81.

344. Станіслав О. В. Порівняльний аспект дослідження синтаксичної сепаратизації та когезії у структурі внутрішнього мовлення (на матеріалі французької літератури). *The top actual researches in modern science*. UAE, Dubai: Rost Publishing, 2015. Vol. IV. P. 66–74.

345. Степанов Ю. С. Имена. Предикаты. Предложения. Семиологическая граматика. Москва: Наука, 1981. 359 с.

346. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. Москва: Наука, 1985. 335 с.

347. Степанов Ю. С. Изменчивый «образ языка» в науке XX века; альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности. *Язык и наука конца 20 века*/[под ред. акад. Ю. С. Степанова]. Москва: Наука, 1995. 83 с.

348. Степанов Ю. С. Методы и принципы современной лингвистики. Москва: Едиториал УРСС, 2002. 312 с.

349. Структурно-семантические взаимосвязи в синтаксисе романских языков: [сб. науч. трудов]/под ред. Э. А. Гуляева, Н. Ф. Самусенко, Г. А. Синякова. Днепропетровск: ДГУ, 1982. 212 с.

350. Ступакова Л. И. Явление парцелляции в языке современной французской прессы: дис. на соисание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки». Киев, 1974. 185 с.

351. Суровенкова Л. С. Присоединение и парцелляция в современном французском языке: дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки». Москва, 1982. 185 с.

352. Сусов И. П. Функциональный подход в языкознании и прагмалингвистика. *Функционально-типологические проблемы грамматики*. Вологда, 1986. Ч. 2. С. 132–133.

353. Сухова Л. С. Контекстуальная связь предложений (на материале французской научной прозы). Киев: Выща шк., 1982. 157 с.

354. Тарланов З. К. Методы и принципы лингвистического анализа (лексика, морфология, словообразование, фонология). Петрозаводск: [б. и.], 1988. 84 с.

355. Тарланов З. К. Текстообразующая роль синтаксических конструкций в Житии Аввакума. *Труды отдела древнерусской литературы*. Ленинград: Наука, 1985. Т. 39. С. 410–416.

356. Телия В. Н. Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. 288 с.

357. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса (языковеды мира)/[пер. с фр.; редкол.: Г. В. Степанов, В. Г. Гак]. Москва: Прогресс, 1988. 656 с.

358. Теория текста: учеб. Пособие/[под ред. Ю. Н. Земской]. Москва: Флинта: Наука, 2010. 132 с.

359. Тестелец Я. Г. Введение в общий синтаксис. Москва: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. 798 с.

360. Тодоров Ц. Понятие литературы. Семиотика. Москва: [б. и.], 1983. С. 355–369.

361. Тошович Б. Экспрессивный синтаксис глагола русского и сербского/хорватского языков. Москва: Языки славянской культуры, 2006. 560 с.

362. Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика: [пособие для студентов ст. курсов]. Москва: Просвещение, 1986. 127 с.

363. Турбина О. А. Природа эмотивного синтаксиса и его категорий. *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Лингвистика»*. 2013. Вып. 2. Т. 10. С. 4–9.

364. Тхорик В. И. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация: учеб. пособие. Москва: ГИС, 2006. 260 с.

365. Филонова Н. К. Коммуникативная организация парцеллированных высказываний. *Структурные и функциональные особенности предложения и текста*. Свердловск: [б. и.], 1989. С. 31–38.

366. Филонова Н. К. Парцелляция полипредикативных высказываний в современном английском языке : дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Ленинград, 1982. 189 с.

367. Філоненко Н. Г. Нормативність та аномальність синтаксичної структури речення у мовному і мовленнєвому стратах. *Каразінські читання: людина. Мова. Комунікація:* тези доп. XII наук. конф. з міжнар. участю. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. С. 311–313.

368. Філоненко Н. Г. Синтаксична організація сучасного французького художнього прозового тексту: монографія. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2016. 295 с.

369. Філоненко Н. Г. Функціональний аспект парцеляції у сучасному французькому художньому прозовому тексті. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. Одеса, 2014. № 12/13. С. 142–144.

370. Фройд З. Поет і фантазування. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*/[за ред. М. Зубрицької]. Львів: Літопис, 1996. С. 83–90.

371. Фролова Н. А. О соотношении парцеллированных и непарцеллированных предложений на синтаксическом и коммуникативном уровнях. *Структура и семантика единиц номинации*. Ленинград: [б. и.], 1986. С. 114–122.

372. Фуко М. Интеллектуалы и власть: статьи и интервью, 1970–1984/[пер. с фр. Б. М. Скуратова; под общ. ред. В. П. Большакова]. Москва: Праксис, 2006. 311 с.

373. Фуко М. Мужество истины. Управление собой и другими. Санкт-Петербург: Наука, 2014. 358 с.

374. Фусян В. Парцеллированные конструкции в современном русском языке. *Русский язык в школе*. 1988. № 4. С. 82–88.

375. Харькин В. Н. Импровизация… Импровизация? Импровизация! Москва: [б. и.], 1987. 312 с.

376. Хованская З. И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. Москва: Высш. шк., 1980. 303 с.

377. Хомский Н. Синтаксические структуры. *Новое в лингвистике*. Вып. 2. Москва, 1999. С. 67–90. Хренов Н. А. Динамический аспект художественной картины мира в контексте культуры. *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*. Ленинград: Наука, 1986. 347 с.

378. Хроленко А. Т. Основы лингвокультурологии: [учеб. пособие]. Москва: Флинта: Наука, 2004. 184 с.

379. Чередниченко О. І. Про мову і переклад. Київ: Либідь, 2007. 248 с.

380. Чижевский Д. И. Культурно-історичні епохи. Авґсбурґ-Монреаль: Накладом Т-ва прихильників УВАН, 1978. С. 1–16.

381. Шварцкопф Б. С. О параметрах кодификации пунктуационной нормы. *Язык: система и функционирование*. Москва: Наука, 1988. С. 69–90.

382. Шварцкопф Б. С. Современная русская пунктуация: система и ее функционирование. Москва: Наука, 1988. 192 с.

383. Шведова Н. Ю. О соотношении грамматической и семантической структуры предложения. *Славянское языкознание. VII Международный съезд славистов*. Москва: Наука, 1973. С. 458–483.

384. Шведова Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. Москва: Изд-во АН СССР, 1970. С. 14–23.

385. Шигаревская Н. А. Графика и орфография. *Теоретическая фонетика французского языка*. Москва: Высш. шк., 1982. С. 234–239.

386. Шигаревская Н. А. Новое в современном французском синтаксисе. Москва: Просвещение, 1977. 103 с.

387. Шигаревская Н. А. О принципах французской пунктуации. *Романское и германское языкознание*. Минск, 1976. Вып. 6. С. 80–87.

388. Шигаревская Н. А. Основы французской пунктуации. Москва: Просвещение, 1975. 110 с.

389. Шигаревская Н. А. Очерки по синтаксису современной французской разговорной речи. Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та, 1970. 216 с.

390. Шубина Н. Л. Пунктуация как объект лингвистического исследования. *Русский язык в школе*. 1997. № 3. С. 82–88.

391. Шубина Н. Л. Пунктуация современного русского языка. Москва: [б. и.], 2006. 196 с.

392. Шубников А. В. Симметрия в науке и искусстве. Ижевск: Ин-т компьютерных исслед., 2004. 560 с.

393. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Изд. 2-е, стереотип. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 432 с.

394. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». Москва: Симпозиум, 2002. 92 с.

395. Юдакин А. П. Развитие структуры предложения в связи с развитием структуры мысли. Москва: Наука, 1984. 168 с.

396. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва: Просвещение, 1991. 304 с.

397. Якимович А. К. Магическая вселенная: очерки по искусству, философии и лит. XX в. Москва: Галарт. 1995. 134 с.

398. Якимович А. К. Парадигмы XX века. *Вопросы искусствознания*. Москва, 1997. № 2. С. 121–125.

399. Якимович А. К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира. От импрессионизма до классического авангарда. Москва: Искусство, 2003. 490 с.

400. Якобсон Р. О. Избранные работы. Языковеды мира. Москва: Прогресс, 1985. 460 с.

401. Adam J.-M. Langue et littérature : analyses pragmatiques et textuelles. Paris : Hachette F.L.E., 1991. 221 p.

402. Adam J.-M. Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes. Paris : Nathan, 2004. 208 p.

403. Adam J.-M. Texte, contexte et discours en questions. *Pratiques*/[éd. par G. Achard-Bayle]. Metz : le Cresef, 2006. № 129–130. P. 21–34.

404. Andrievskaïa A. Syntaxe du français moderne. Київ: Вища шк., 1973. 201 с.

405. Anscombre J.-C., Ducrot O. L'argumentation dans la langue. Paris : Nathan, 1983. 308 p.

406. Antoine G. La Coordination en français moderne. Paris, 1958–1959. P. 21.

407. Arcaud R. La communication efficace : de l'intention aux moyens d'expressions. Bruxelles : Éd. de Bœck, 1998. 468 p.

408. Avanzi M. Regards croisés sur la macro-syntaxe. *Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)*. 2007. № 47. P. 39–58.

409. Ballabriga M. Sémiotique du surréalisme : André Breton ou la cohérence. *Presses Univ. du Mirail*, 1995. Vol. 185. 368 p.

410. Bally Ch. Linguistique générale et linguistique française. Berne, 1950. 416 p.

411. Bally Ch. Traité de stylistique française. 2-e éd. C. Winter (Heidelberg), 1921. Vol. 1. 133 p.

412. Bar-Hillel Y. Syntaxe logique et sémantique. Une controverse célèbre sur l'utilité de la logique pour la linguistique. *Langages*, 1966. Vol. l, № 2. P. 31–41.

413. Barthes R. La mort de l'Auteur. Le Bruissement de la Langue, Essais Critiques IV. Paris : Seuil, 1984. P. 63–69.

414. Barthes R. Le Degré zéro de l'écriture. Paris : Seuil, 1972. 179 p.

415. Beaugrande R.-A. de Introduction to Text Linguistics. London; New York: Longman, 1992. 270 p.

416. Bemoussi M. La notion de représentation: de la psychologie générale à la psychologie sociale et la psychologie du développement. *Enfance*, 1995. T. 48, № 1. Paris : 71–87.

417. Benveniste E. Aujourd'hui: actes du Colloque International du C.N.R.S. Université François Rabelais Tours, 28–30 septembre. 1983. 278 p.

418. Benveniste E. La notion de «rythme» dans son expression linguistique. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966. № 1. P. 227–335.

419. Blanckeman B. Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain. Paris : Prétexte Éditeur, 2002. 168 p.

420. Boer C. de Syntaxe du français moderne. *Théorie de grammaire française recueil de texte/* [под ред. Т. А. Абросимова]. Ленинград, 1972. С. 78–85.

421. Bonami O., Godard D. Inversion du sujet, constituance et ordre des mots. Paris : Gallimard, 2001. P. 117–174.

422. Bordas É. Le rythme de la prose. *Revue de sémiolinguistique des textes et discours*. 2003. № 16. URL: http 7/semen.revues.org/2660. (дата звернення: 15.04.2016).

423. Bourassa L., Meschonnic H. Pour une poétique du rythme. Paris : Bertrand-Lacoste, 1997. 127 p.

424. Breton avant Nadja. URL: http://www.site-magister.com/nadja 1. htm. (дата звернення: 03.09.2015).

425. Brun J., Doppagne A. La ponctuatuion et l'art d'écrire. Paris, Bruxelles : Baude, 1957. 240 p.

426. Brunot F. La pensée et la langue. Paris : Editions Champion, 1965. 200 p.

427. Cahiers Ferdinand de Saussure/[sous la réd. de R. Amacker]. Revue suisse de linguistique générale 49/1995–1996. *Société genèvoise de linguistique*. Génève : Librairie Droz, 1997. 290 p.

428. Champigny R. Ontologie du narratif : essai. Saint-Germain-des-Prés, 1972. 128 p.

429. Charolles M. Introduction aux problèmes de la cohérence des textes. *Langue française*. – Paris : Larousse, 1978. № 38. P. 7–39.

430. Chigarevskaia N. Précis d'histoire de la langue française. Ленинград, 1974. 287 p.

431. Chiss J.-L., Filliolet J. La typologie des discours. *Langue française*, 1987. № 1. Vol. 74. P. 3–9.

432. Chiss J.-L. Linguistique française. Communication – Syntaxe – Poétique. Paris : Hachette, 1992. 149 p.

433. Chollier Ch. Littérature et samantique des textes. URL: www.revue-texto.net. (дата звернення: 28.06.2016).

434. Cohérence et cohésion : études de linguistique textuelle [sous la direction de A. Jaubert]. Lyon : ENS, 2007. 202 p.

435. Cohen D. La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Paris : Seuil, 1981. 315 p.

436. Combettes B. Analyse linguistique des textes et stylistique. *Langue française. La stylistique entre rhétorique et linguistique*. 2002. № 135. P. 95–113.

437. Combettes B. Emergence et linguistique du texte. *L'information grammaticale*. 2012. № 134. P. 23–29.

438. Combettes B. Ordre des éléments de la phrase et linguistique du texte. Pratiques. 1977. № 13. P. 91–102.

439. Damourette J. Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française. *Collection des linguistes contemporains* – 1911–1927. T. 1. 674 p.

440. Decroix M., Hallyn F. Introduction aux études littéraires : méthodes du texte. Bruxelles : Éditios De Bœck, 1995. 394 p.

441. Delbecque N. Linguistique cognitive : Comprendre comment fonctionne le langage. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2006. 416 p.

442. Desclés J.-P. Quelques concepts relatifs au temps et à l'aspect pour l'analyse des textes. *Revue Studia Kognitywne, Semantyka kategorii Aspektu i czasu : à la suite du colloque international de Sèvres, France, 24, 25, 26 novembre, 1992*/Polska Akademia Nauk, Institut Slawistiki, 1994. № 1. P. 57–88.

443. Dessaintes M. Eléments de linguistique descriptive (en fonction de L'Enseignement du français). Namur, 1960. P. 321.

444. Dessons G., Meschonnic H. Traité du rythme, des vers et des proses. Paris : Dunod, 1998. 242 p.

445. Doppagne A. La bonne ponctuation : clarté, précision, efficacité de vos phrases. Paris, Gembloux : Éditions Duculot, 1984. 112 p.

446. Dubois J., Dubois-Charlier J. Éléments de linguistique française : syntaxe. *Langue et langage*. Librairie Larousse, 1970. 296 p.

447. Dubois J. Grammaire structurale du français : La phrase et les transformations. Paris, 1969. 224 p.

448. Ducrot O. Dire et ne pas dire. Paris : Seuil, 1972. 167 p.

449. Ducrot O. La preuve et le dire. Paris : Dunod, 1973. 142 p.

450. Ducrot O. Les mots du discours. Paris : Seuil, 1980. 203 p.

451. Ducrot O. Sémantique linguistique et analyse de textes. *Littérature*. Henri Michaux, 1999. № 115. P. 104–125.

452. Fontanille J. Modes du sensible et syntaxe figurative. Presses Univ. Limoges, 1999. 140 p.

453. Francœur L. Le monologue intérieure narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique). *Études littéraires*. 1976. № 2. P. 341–365.

454. François D. Le français parlé. Paris : Colin, 1974. P. 56–89.

455. Frédéric M. La répétition. *Etude linguistique et rhétorique*. Walter de Gruyter, 1985. 299 p.

456. Fromilhague C. Sancier A. Introduction à l'analyse stylistique. Paris : Lettres SUP, 2004. 288 p

457. Frutiger A. L'homme et ses signes (signes, symboles, signaux). Paris : Edition original : Der Mensch und seine Zeichen, 2004. P. 185–190.

458. Fryba-Reber A.-M. Albert Sechehaye et la syntaxe imaginitive : contribution à l'histoire de la linguistique saussurienne. Genève : Droz, 1994. 239 p.

459. Fuchs C. Paraphrase et énonciation. Pais : Colin, 1994. P. 45–89.

460. Gadet F. Langue française. La variation en syntaxe. Paris : Larousse, 1997. 126 p.

461. Galichet G. Essai de grammaire psychologique. 2-e édit. Paris, 1950. P. 5–28.

462. Gardes J. La stylistique. Paris : Colin, 1992. 248 p.

463. Garrido J. Syntaxe de la phrase dans le discours. *Travaux de Linguistique*. 1998. № 36. P. 37–46.

464. Genette G. Figures II. Paris : Seuil, Points, 1969. 187 p.

465. Genette G. Figures III. Paris : Seuil, Points, 1972. 282 p.

466. Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982. 480 p.

467. Gerard Ch. Sémantique et linéarité du texte. La place du rythme en sémantique des textes. Éditions Universitaires du Sud, 2007. 274 p.

468. Gerfaud J.-P. Tourrel J.-L. La littérature au pluriel. Enjeux et méthodes d'une lecture antropologique. Paris : Gallimard, 2004. 224 p.

469. Greimas A. J. Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris : Larousse, 1966. 262 p.

470. Grevisse M. Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui. Paris, 2008. 1156 p.

471. Grice H. P. Logique et conversation. *Communication*. 1979. № 30. P. 26–34.

472. Grize J.-B. Logique et langage. Gap : Ophrys, 1990. 153 p.

473. Grobet A. Le rôle des ponctuants dans le marquage des unités périodiques, à la lumière d'un exemple tiré de Fin de partie de Samuel Beckett. Bruxelles : Duculot, 1998. P. 99–116.

474. Grosz B. Proust. À la recherche du temps perdu. De « Swann » au Temps retrouvé. Paris : Hatier, 1981. 80 p.

475. Guichard T. Le roman français contemporain. Paris : Éditions Culturesfrance, 2007. 160 p.

476. Guillaume G. Leçons de linguistique. Paris : Editions Champion, 1971. 200 p.

477. Guiraud P. La syntaxe du français. 2-ième éd. Paris : Presse Univ. de France Vendôme, 1963. 128 p.

478. Hassan I. The dismemberment of Orpheus : Toward a postmodernist literature. Urbana, 1971. P. 250.

479. Hébert L. L'analyse des textes littéraires : une méthodologie complète. URL: http://www.signosemio.com/documents/methodologieanalyse-litteraire.pdf. (дата звернення: 17.01.2017).

480. Heidmann U., Adam J.-M. Discursivité et (trans)textualité. [eds. R. Amossy, M. Maingueneau]. *L'Analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse : Presses Univ. du Mirail, 2003. P. 29–49.

481. Histoire de la littérature française. URL: http:/www.lalittérature.com/dsp/dsp_display/asp?nomPage. (дата звернення: 12.02.2017).

482. Histoire de la littérature française du XX siècle. [sous la direction de M. Touret]. Rennes : Presses univ. de Rennes, 2008. T. 2. 539 p.

483. Jardes-Tamine J. La stylistique. Paris : Armand Colin, 2004. 207 p.

484. Jolivet R. La structure élémentaire de l'énoncé dans la syntaxe d'André Martinet. *Cahiers de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage*/[éd. par P. Sériot, D. Samain]. Univ. de Lausanne, 2008. № 25. P. 137–146.

485. Kerbrat-Orecchioni C. L'énonciation. De la subjectivité dans le langage. 4-ième éd. Paris : Armand Colin, 1999. 264 p.

486. Kristeva J. Le langage, cet inconnu (Une initiation à la linguistique). Paris : Seuil, 1981. 327 p.

487. La littérature française de A à Z. URL: http://bacinfos.com/index1.php?id=282. (дата звернення: 17.03.2017).

488. Laenzlinger Ch. Le rôle de l'interface syntaxe-structure informationnelle dans la variation de l'ordre des constituants dans la phrase. *Nouveaux cahiers de linguistique française*. 2006. № 27. P. 53–81.

489. Lagarde A., Michard L. XX siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire. Paris : Bordas, 1997. 896 p.

490. Langue française. La stylistique entre rhétorique et linguistique/[sous la direction de B. Combettes, E. S. Karabétian]. Paris : Larousse, 2002. 127 p.

491. Laurier D. Introduction à la philosophie du langage. Paris : Pierre Mardaga, 1993. 322 p.

492. Le Goffic P. Grammaire de la Phrase Française. Paris : Hachette, 1993. 591 p.

493. Le Roman français contemporain/[M. Braudeau, L. Proguidis, J.-P. Saigas, D. Viart]. Paris : Ministère des affaires étrangères. ADPF, 2002. 174 p.

494. Lévi-Strauss C. La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp. *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*. Paris, 1960. № 99. P. 3–36.

495. Lévy B. Géographie et littérature. Une synthèse historique. *Le Globe. Revue genevoise de littérature*. 2006. T. 146. P. 25–52.

496. Lewys D. De la pluralité des mondes. [trad. de l'anglais par M. Caveribère et J.-P. Cometti]. Paris : Éditions de l'éclat, 2007. 410 p.

497. Lyons J. Linguistique générale. Paris : Larousse, 1970. 382 p.

498. Mabin Y. Le roman français contemporain : sommaire. Paris : ADPF, 1993. 109 p.

499. Maingueneau D. Analyse du discours et littérature : problèmes épistémologiques et institutionnels. *L'argumentation et l'analyse du discours. L'analyse du discours au prisme de l'argumentation/*[sous la dir. de R. Amossy, R. Koren]. 2008. №1. URL: http://aad.revues.org/351. (дата звернення: 06.04.2016).

500. Maingueneau D. Eléments de linguistique pour le texte littéraire. Paris : Dunod, 1997. 203 p.

501. Maingueneau D. Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Paris : Nathan, 1976. P. 56–78.

502. Maingueneau D. Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciations, écrivain, société. Paris : Dunod, 1993. 143 p.

503. Maingueneau D. Le Discours littéraire. Paris : A. Colin, coll. U, 2004. 262 p.

504. Maingueneau D. Pragmatique pour le discours littéraire. Paris : Nathan, 2001. 186 p.

505. Martinet A. Langue et fonction. Une théorie fonctionnelle du langage. Gonthier, 1969. 220 p.

506. Martinet A. Syntaxe générale. Armand Colin, 1985. 266 p.

507. Maupas Ch. La Syntaxe française. URL: http://archive.Org/stream/fie_bl887676#page/nl/mode/2up. (дата звернення: 24.09.2016).

508. Meillet A. Les langues dans l'Europe nouvelle. Payot et Cie, 1918. 343 p.

509. Meschonnic H. Critique du rythme. Anthropologie historique du langage. Lagrasse : Verdier, 1982. 713 p.

510. Milner J.-CL. Introduction à une science du langage. Paris : Le Seuil, 1989. 800 p.

511. Mitterand H. Le Discours du roman. Paris : PUF, 1986. 266 p.

512. Modèles syntaxiques : la syntaxe à l'aube du XXIe siècle. [D. V. Raemdonck, K. Ploog, P. Lang]. Paris : Gallimard, 2008. 356 p.

513. Mœschler J. Modélisation du Dialogue. Paris : Hachette. 1989. 173 p.

514. Molinié G. Éléments de la stylistique française. 3-ième éd. Paris : PUF, 1997. 213 p.

515. Morrissette B. Les romans de Robbe-Grillet. Paris : Éditions de Minuit, 1963. P. 68.

516. Nespoulous J.-L. Tendances actuelles en linguistique générale. Paris : PUF, 1993. P. 90–145.

517. Patry R. Le lexique dans l'analyse de la cohésion linguistique : aspects problématiques et perspectives d'application. Montréal, 1986. 120 p.

518. Piégay-Gros N. L'art de lire. Europe. *Revue littéraire mensuelle*. 2008. № 952–953. P. 207–217.

519. Pottier B. Représentations mentales et catégorisations linguistiques. Leuven : Peeters, 2001. 317 p.

520. Raimond M., Fraisse L. Proust en toutes lettres. Paris : Bordas, 1989. 190 p.

521. Rastier F. Arts et sciences du texte. Paris : PUF, 2001. 303 p.

522. Rastier F. Sens et textualité. Paris : Hachette. 1989. 287 p.

523. Rayan M.-L. Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles. *F. Lavocat. La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris : CNRS Éditions, 2010. P. 53–81.

524. Reboul A. Communication, fiction et expression de la subjectivité. *Langue française. L'ancrage énonciatif des récits de fiction*. Paris, 2000. № 128. P. 9–29.

525. Reuter Y. Introduction à l'analyse du Roman. Paris : Bordas, 1991. 165 p.

526. Richard J.-P. Proust et le monde sensible. Paris : Éditions du Seuil ; col. « Poétique », 1974. 239 p.

527. Roberge Y. Tendances actuelles en syntaxe générative. *Tendances actuelles en linguistique générale.* Paris, 1993. P. 83–108.

528. Roman. Réalité. Réalisme : [études réunies par J. Bessière]. Paris : PUF, 1989. 243 p.

529. Sauvageot A. Français d'hier ou français demain ? Paris : PUF, 1978. 154 p.

530. Sauvageot A. Français écrit, français parlé. Paris : Larousse, 1962. 233 p.

531. Searle J. Sens et expression. Paris : PUF, 1982. P. 328–333.

532. Sechehaye A. Essai sur la structure logique de la phrase. *Collection linguistique XX*. Paris : Champion, 1950. 237 p.

533. Séchehaye A. Essai sur la structure logique de la phrase. Paris : Champion, 1950. 240 p.

534. Smouchtchynska I. Stylistique des figures : les figures non-tropiques. Kéïv: Logos, 2010. 312 p.

535. Stanislav O. Separation and Cohesion: Cognitive Plane of Study (on the Material of French Syntax). *The Advanced Science Journal*. United States. 2014. Issue 12. P. 130–133.

536. Stanislav O. Separation as a manifestation of actualizing type of syntax (on the material of modern French language). *The Advanced Science* Journal. United States. 2015. Issue 03. P. 63–67.

537. Stanislav O. Synthèse artistique comme le reflet de l'image culturologique du monde de la société européenne à la fin du XX siècle. *La dimension culturelle en Didactique, en Littérature et en Sciences du langage* : M'Cila (Алжир). 2017. P. 44–46.

538. Stanislav O. L'analyse linguoculturologique comme un nouveau vecteur pour les recherches en linguistique française. *Мови, Науки та практики*: матеріали Першої

міжнар. франкофонної конф. в Україні «*Мови, Науки та практики*»: Київ. 2017. С. 26–28.

539. Soutet O. La syntaxe du français. Paris : PUF, 1989. 125 p.

540. Stavinohova Z. Remarques sur différents types de dislocation dans les oeuvres littéraires du 20e siècle. *Sbornik praci filozofické fakulty brnënské univerzity studia minora facultatis philosophicae*. Universitatis brunensis, 1983. Vol. 5. P. 9–15.

541. Stolz C. Initiation à la stylistique. Paris : Ellipses Ed. Marketing S. A., 1999. 143 p.

542. Tesnière L. Eléments de syntaxe structurale. Paris : Klincksieck, 1959. 670 p.

543. Todorov T. La notion de littérature et autres essais. Paris : Seuil, 1987. 186 p.

544. Todorov T. Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit. Paris : Seuil, 1978. 188 p.

545. Tollis F. La parole et le sens. Le guillaumisme et l'approche contemporaine du langage. Paris : Le Seuil, 1991. 147 p.

546. Védénina L. G. Pertinence linguistique de la présentation typographique. Paris : Peeters-selaf, 1989. 153 p.

547. Vion R. La communication verbale. Analyse des interactions. Paris : Seuil, Le Seuil, 1992. P. 49–60.

548. Wagner R. L., Pichon J. Grammaire du français classique et moderne. Hachette Supérieur, 1998. 687 p.

549. Warnant L. Structure syntaxique du français : essai de cinéto-syntaxe. Paris : Librairie Droz, 1982. 368 p.

550. Weider C. Eléments de psychanalyse pour le texte littéraire. Paris : Bordas, 1988. 165 p.

551. Weisgerber J. L'espace romanesque. *Lausanne : L'Âge d'homme*. 1978. 265 p.

552. White K., Duclos M. Le Poète cosmographe : vers un nouvel espace culturel : entretiens, 1976–1986. Bordeaux : Presse Unsv. de Bordeaux, 1987. 205 p.

553. Worms F. La Philosophie en France au XXe siècle. Paris : Gallimard, 2009. 665 p.

554. Zemb J.-M. Métagrammaire. La propositin. Paris : Gallimard, 1972. 190 p.

555. Ziethen A. La littérature et l'espace. *Arborescences : revue d'étude françaises.* 2013. № 3. P. 23. URL: http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar. (дата звернення: 12.05.2017).

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 т. URL: http://sum.in.ua. (дата звернення: 20.12.2015).

2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд., стереотип. Москва: УРСС: Едиториал, 2004. 571 с.

3. Западное литературоведение XX века: энциклопедия/ИНИОН РАН; гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. Москва: Intrada, ИНИОН РАН, 2004. 560 с.

4. Лингвистический энциклопедический словарь/под ред. В. Н. Ярцевой. Москва: Сов. энцикл., 1990. 658 с.

5. Литературная энциклопедия терминов и понятий/под ред. А. Н. Николюкина. Москва: НПК «Интелвак», 2003. 800 с.

6. Літературознавча енциклопедія: в 2 т./під ред. Юрія Івановича Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 2. 800 с.

7. Словарь культуры XX века/сост. В. Руднев. Москва, 1997. URL: http://www.philosophy.ru/. (дата звернення :06.03.2015).

8. Словарь-справочник лингвистических терминов/под ред. Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Просвещение, 1985. 399 с.

9. Современный философский словарь/под ред. В. Е. Кемерова. Москва; Бишкек; Екатеринбург: «Odissei», 1996. 608 с.

10. Термінологічний словник. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*/за ред. Марії Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів: Літопис, 2001. 890 с.

11. Dictionnaire de critique littéraire/sous la direction de J. Gardes-Tamine, M.-C. Hubert. Paris : Armand Colin, 1993. 230 p.

12. Dictionnaire de L'Académie française. 9-ième éd. Paris : Imprimerie nationale, 1992. 834 p.

13. Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage/sous la direction de J. Dubois. Paris : Larousse, 1994. 514 p.

14. Dictionnaire des Littératures française et étrangère/sous la direction de J. Demougin. Paris : Larousse, 1992. 1861 p.

15. Dictionnaire du Littéraire/sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris : PUF, 2002. 634 p.

16. Dictionnaire Internationnal des Termes Littéraires. URL: www:ditl.info/. (дата звернення: 18.06.2016).

17. Nouveau Dictionnaire des auteurs. De tous les temps et de tous les pays. T. III. Paris : V. Bompiani et Éditions R. Laffont, 1994. 3492 p.

18. Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage/O. Ducrot, J.-M. Schaeffer. Paris : Éditions du Seuil, 1972. 480 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Apollinaire G. Alcools. Éditions Bernard Grasset, 1968. 77 p.

2. Apollinaire G. Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913–1916. Éditions de Didier Alexandre et Michel Murat, 2014. 52 p.

3. Aragon L. Le Paysan de Paris. Paris : Éditions Gallimard, 1926. 73 p.

4. Aragon L. Traité du style. Paris : Éditions de Fallois, 1978. 134 p.

5. Aragon L. Une Vague rêve. Paris : Éditions Gallimard, 1982. 56 p.

6. Arp J. H. Sable de lune : poèmes. URL: https://www.philo-lettres.fr /littérature_.(дата звернення: 08.11.2016).

7. Bazin H. Œuvres. Éditions Bernard Grasset, 1972. 282 p.

8. Beckett S. En attendant Godot. *Théâtre français d'aujourd'hui*: в 2-х т./сост. и биогр. справки о писателях Л. Зониной. Москва: Прогресс, 1969. Т. 1. С. 248–380.

9. Beckett S. Oh les beaux jours. *Oh les beaux jours suivi de Pas moi*. Paris : Minuit, 2006. P. 6– 77.

10. Breton A. Nadja. Paris : Éditions Gaillimard, 1964. 190 p.

11. Breton A. Manifeste du surréalisme. Œuvres complètes. Paris : Éditions Gallimard, 1956. T. 1. 326 p.

12. Breton A., Soupault P. Les champs magnétiques. Paris : Lachenal & Ritter, 1984. 52 p.

13. Butor M. La Modification. Paris : Minuit, 1957. 140 p.

14. Camus A. La peste. Paris : Librairie Larousse, 1971. 157 p.

15. Camus A. L'Étranger. Paris : Éditions Gallimard, 1950. 172 p.

16. Daninos P. Le veuf joyeux. Paris : Julliarg, 1981. 230 p.

17. Druon M. Les rois maudits. Portugal : Éditions Gremille & Famot, 1963. 354 p.

18. Gide A. Les Faux-Monnayeurs. Paris : Éditions Gallimard (Folio), 1990. 236 p.

19. Houellebecq M. Les particules élémentaires. Paris : Minuit, 2001. 161 p.

20. Ionesco E. La cantartice chauve. *La cantartice chauve suivi de La leçon*. Paris : Gaillimard, 1954. P. 7– 81.

21. Ionesco E. Les Rhinocéros. Paris : Gaillimard, 1974. 127 p.

22. Martin du Gard R. Les Thibault. Paris : Éditions Gallimard, 1955. 436 p.

23. Mauriac F. Le nœud de vipères. Paris : Éditions Bernard Grasset. 1971. 251 p.

24. Maurois A. Climats. Paris : Éditions Bernard Grasset, 1978. 244 p.

25. Proust M. À la recherche du temps perdu. URL : https://beg.ebooksgratuits.com.auteurs. (дата звернення: 11.09.2015).

26. Reverdy, ÉCP : Reverdy P. Les épaves du ciel perdu. Paris : Librairie Larousse, 1974. 56 p. URL : https://wwww.philolettres.fr/littérature. (дата звернення: 08.06.2015).

27. Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe. Paris : Minuit, 2014. 86 p.

28. Rolland R. Jean-Christophe. Éditions Albin Michel, 1981. 498 p.

29. Saint-Exupéry A. de. Le Petit Prince. Paris : Éditions Gallimard Jeunesse, 2007. 113 p.

30. Saint-Exupéry A. de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 2008. 263 p. URL : http://www.movi.com.ua/knigi-na-francuzkiy-mov. (дата звернення: 15.11.2016).

31. Sarraute N. Tropismes. Paris : Éditions de Minuit, 1957. 84 p.

32. Sarraute N. Le Planétarium. Paris : Éditions Gallimard, 1959. 44 p.

33. Sartre J.-P. La nausée. Paris : Éditions Gallimard, 1998. 239 p.

34. Sartre J.-P. Les mouches. Paris : Éditions Gallimard, 1979. 245 p.

35. Troyat H. Rencontre. Paris : Édition du Club France Loisirs, 1995. 400 p.

36. Troyat H. Le Marchand de masques. Paris : Éditions VDP, 1994. – 212 p.

37. Troyat H. Le geste d' Ève. Paris : Flammarion, 1984. 229 p.

38. Troyat H. Faux jour. Paris : Édition du Club France Loisirs, 1971. 251 p.

39. Tzara T. L'homme approximatif. Paris : Gallimard, 1999. 94 p. URL : https://beg.ebooksgratuits.com.auteurs. (дата звернення: 12.09.2015).

40. Verlaine P. Poèmes saturniens. Paris : Librairie Larousse, 2007. 45 p. URL : https://beg.ebooksgratuits.com.auteurs. (дата звернення: 14.04.2015).

Додаток 1

Список публікацій здобувача за темою дисертації
та відомості про апробацію результатів дослідження:

Монографії:

1. Станіслав О. В. Особливості когезії та сепаратизації у сучасній французькій мові: лінгвокультурологічний аспект / Станіслав Ольга Вадимівна : монографія. – Луцьк : Вежа-Друк, 2016. – 332 с.

Статті у наукових фахових виданнях:

2. Станіслав О. В. Тенденції розвитку синтаксису сучасної французької мови (теоретичний аспект) / О. В. Станіслав // Нова філологія : зб. наук. праць. – Запоріжжя : ЗНУ, 2012. – №51. – С. 166–169.

3. Станіслав О. В. Явище сепаратизації у сучасному синтаксисі французької мови / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2012. – Вип. 26. – С. 310–312.

4. Станіслав О. В. До проблеми розмежування приєднувальних та сепаратизованих конструкцій у сучасному синтаксисі / О. В. Станіслав // Слов'янський збірник. – Вип. 17 (ч. 2). – Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. – С. 510–516.

5. Станіслав О. В. До питання зв'язності тексту: теоретичний аспект (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Мова і культура. – Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. – Вип. 15. – Т. VI (160). – С. 159–165.

6. Станіслав О. В. Особливості функціонування синтаксичних засобів когезії (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Серія «Філологічні науки». – Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. – № 24 (249). – С. 215–220.

7. Станіслав О. В. Пунктуаційна крапка: нові тенденції уживання (на матеріалі сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Серія

«Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». – Вип. 30. – 2012. – С. 303–305.

8. Станіслав О. В. Динаміка сепаратизації у французькому синтаксисі XX століття / О. В. Станіслав // Волинь філологічна: текст і контекст. Актуальні проблеми сучасного мовознавства : зб. наук. праць / упоряд. І. П. Левчук. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 14. – С. 242–251.

9. Станіслав О. В. Виникнення та функціонування сепаратизованих конструкцій у літературі французького модернізму (на матеріалі творів Г. Аполлінера, А. Бретона, А. Жида, А. Камю, Ж.-П. Сартра) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Вип. 118. – Серія «Філологічні науки (мовознавство)». – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 460–464.

10. Станіслав О. В. Сепаратизація як особливість синтаксису французьких сюрреалістів (на матеріалі творів Г. Аполлінера, А. Бретона Л. Арагона) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2013. – Вип. 35. – С. 362–366.

11. Станіслав О. В. Сепаратизація як стилетвірна особливість французьких екзистенціалістів (на матеріалі творів А. Жида, Ж.-П. Сартра, А. Камю) / О. В. Станіслав // Науковий вісник СНУ імені Лесі Українки. – Серія «Філологічні науки». – Луцьк : Вид-во Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2013. – Вип. 25 (274). – С. 77–82.

12. Станіслав О. В. Просодичні особливості сепаратизованих конструкцій (на матеріалі французької модерністської прози) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. – Вип. 678 : Романо-слов□янський дискурс. – Чернівці : Вид. дім «Родовід», 2013. – С. 38–41.

13. Станіслав О. В. Стилістична нейтральність синтаксичної сепаратизації (на матеріалі текстів публіцистичного стилю сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Вип. 128. – Серія «Філологічні науки (мовознавство)». – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – С. 225–230.

14. Станіслав О. В. Сепаратизація як універсалія художньої картини світу французького модернізму початку ХХ століття / О. В. Станіслав // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2014. – Вип. 44. – С. 290–292.

15. Станіслав О. В. Сепаратизація та когезія як чинники формування семантики художнього тексту (на матеріалі сучасного французького синтаксису) / О. В. Станіслав // Мова і культура. – Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. II (170). – С. 354–358.

16. Станіслав О. В. Когезія як вияв синтагматичного типу синтаксису (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Вип. 136. – Серія «Філологічні науки (мовознавство)». – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. – С. 312–317.

17. Станіслав О. В. Огляд теоретико-методологічних засад вивчення сучасного синтаксису: спектр проблематики, основні напрями досліджень, перспективи розвитку (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Серія «Філологія». – Одеса, 2015. – Вип. 14. – С. 205–208.

18. Станіслав О. В. Когезія та сепаратизація: корелятивні відношення (на матеріалі синтаксису сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // «Мовні та концептуальні картини світу» : зб. наук. праць КНУ ім. Тараса Шевченка. – Київ : Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2015. – Вип. 2 (53). – С. 246–254.

19. Станіслав О. В. Новий погляд на синтаксичне членування тексту (графічний аспект дослідження) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. – Вип. 761 : Романо-слов□янський дискурс. – Чернівці : Чернівец. нац. ун-т, 2015. – С. 73–75.

20. Станіслав О. В. Психолінгвістичні особливості синтаксичної когезії у структурі художнього внутрішнього мовлення (на матеріалі французької літератури

потоку свідомості) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2015. – Вип. 56. – С. 286–289.

21. Станіслав О. В. Сепаратизація як прояв актуалізуючого типу синтаксису (на матеріалі сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – Серія «Філологічні науки». – Луцьк : РВВ «Вежа» СНУ ім. Лесі Українки, 2015. – № 3 (304). – С. 266–271.

22. Станіслав О. В. Синтаксична когезія як відображення традицій розвитку французького мистецтва ХХ століття (культурологічний аспект дослідження) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Серія «Філологія». – Одеса, 2015. – Вип. 17. – Т. 2. – С. 79–81.

23. Станіслав О. В. Періодизація французького синтаксису ХХ століття у площині лінгвокультурологічного аналізу (на прикладі когезії та сепаратизації) / О. В. Станіслав // Наукові записки. – Вип. 146. – Серія «Філологічні науки». – Кіровоград : Вид. Лисенко В. Ф., 2016. – С. 555–559.

24. Станіслав О. В. Наука та культура ХХ століття: спільність тенденцій розвитку / О. В. Станіслав // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2016. – Вип. 62. – С. 316–319.

25. Станіслав О. В. Структурно-композиційні особливості синтаксичної когезії у сучасній французькій мові / О. В. Станіслав // Одеський лінгвістичний вісник. – Вип. 7. – Одеса : РВВ НДЧ Нац. ун-ту «Одеська юридична академія», 2016. – С. 142–146.

26. Станіслав О. В. Експліцитні засоби вираження синтаксичної когезії (на матеріалі сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – Серія «Філологічні науки». – Луцьк : РВВ «Вежа» СНУ ім. Лесі Українки, 2016. – № 5 (330). – С. 310–314.

27. Станіслав О. В. Перший рівень динаміки синтаксичної когезії у сучасній французькій мові (на матеріалі художньої оповіді) / О. В. Станіслав // Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наук. праць. – Вип. 14. – Ужгород : ПП «Аутдор-Шарк», 2016. – С. 207–215.

28. Станіслав О. В. Особливості синтаксичної когезії у структурі внутрішнього мовлення (на матеріалі психологічної прози Ф. Моріака) / О. В. Станіслав // Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Серія «Філологічні науки (мовознавство)» : зб. наук. праць. – Т. 2, № 5. – Дрогобич, 2016. – С. 108–111.

29. Станіслав О. В. Синтаксична когезія як відображення культурної парадигми епохи (на матеріалі «потоку свідомості» М. Пруста) / О. В. Станіслав // Актуальні питання іноземної філології : наук. журн. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. – № 4. – С. 172–177.

30 Станіслав О. В. Модернізм і виникнення синтаксичної сепаратизації: причинно-наслідковий зв'язок (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Одеський лінгвістичний вісник. – Вип. 8. – Одеса : РВВ НДЧ Нац. ун-ту «Одеська юридична академія», 2016. – С. 83–86.

31. Станіслав О. В. Структурно-семантичні особливості сепаратизації в синтаксисі сучасної французької мови / О. В. Станіслав // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Серія «Філологія». – Одеса, 2017. – Т. 2., № 25. – С. 115–117.

32. Станіслав О. В. Ключові принципи постмодернізму як світоглядне поле французької культури другої половини XX століття / О. В. Станіслав // Науковий вісник Херсонського державного університету. – Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація». – Херсон, 2017. – Вип. 1. – С. 68–71.

33. Станіслав О. В. Особливості синтаксичної когезії в екзистенціалістському монолозі (на матеріалі повісті А. Камю «Сторонній») / О. В. Станіслав // Одеський лінгвістичний вісник. – Вип. 9. – Одеса : РВВ НДЧ Нац. ун-ту «Одеська юридична академія», 2017. – С. 40–43.

34. Станіслав О. В. Динаміка синтаксичної сепаратизації у структурі французького сюрреалістичного тексту: лінгвокультурологічний погляд / О. В. Станіслав // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Вип. LXVIII. – Херсон : ХДУ, 2017. – С. 121–125.

Статті в наукових періодичних виданнях інших держав:

35. Станіслав О. В. До питання синтаксичної сепаратизації у французькій художній літературі початку XX століття (лінгвокультурологічний аспект дослідження) / О. В. Станіслав // Science and Education a New Dimension. Philology. – Budapest, 2013. – I (3).– P. 155–159.

36. Stanislav O. Separation and Cohesion: Cognitive Plane of Study (on the Material of French Syntax) / O. Stanislav // The Advanced Science Journal. – United States, 2014. – Issue 12. – P. 130–133.

37. Stanislav O. Separation as a manifestation of actualizing type of syntax (on the material of modern French language) / O. Stanislav // The Advanced Science Journal. – United States, 2015. – Issue 03. – P. 63–67.

38. Станислав О. В. Особенности синтаксической сепаратизации в структуре художественной внутренней речи (психолингвистический аспект исследования) / О. В. Станислав // European Applied Sciences. – Stuttgart, German : ORT Publishing, 2015. – № 4. – P. 69–72.

39. Станислав О. В. Особенности синтаксической когезии во французской сюрреалистической прозе начала XX века (на материале произведений А. Бретона) / О. В. Станислав // Modern science – Moderní věda. – Praga, Česká Republika, 2016. – № 2. – P. 149–157.

40. Станислав О. В. Имплицитные средства выражения синтаксической когезии (на материале французского языка) / О. В. Станислав // East European Scientific Journal Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe. – Warsava, Polska, 2016. – Vol. 2, № 3 (7). – P. 118–122.

Матеріали наукових конференцій:

41. Станислав О. В. Когезия и сепаратизация: коррелятивные отношения (на материале синтаксиса современного французского язика) / О. В. Станислав // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – № 12 (19) : сб. по материалам XIX Междунар. заочной науч.-практ. конф., декабрь 2013 г. – Москва : Изд-во «Международный центр науки и образования», 2013. – С. 145–152.

42. Станіслав О. В. Графічна сепаратизація: новий погляд на членування тексту / О. В. Станіслав // Профессиональная иноязычная подготовка специалистов в вузе: опыт, проблемы, перспективы : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., 19–20 дек. 2013 г. – Брест : БрГТУ, 2014. – С. 170–174.

43. Станіслав О. В. Синтаксична сепаратизація як засіб вираження антикомунікації (на матеріалі драми французького абсурдиста Е. Йонеско) / О. В. Станіслав // Розвиток іншомовної компетентності: методичні, психологічні, лінгвістичні аспекти : матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф., 21–22 трав. 2015 р., ТНЕУ. – Тернопіль : ТНЕУ, 2015. – С. 147–149.

44. Станіслав О. В. Синтаксична сепаратизація як засіб вираження особливостей внутрішнього мовлення (на матеріалі сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 24–25 квіт. 2015 р. – Одеса : Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2015. – С. 83–87.

45. Станіслав О. В. Типи синтаксичної когезії у структурі внутрішнього мовлення (на матеріалі французької психологічної прози) / О. В. Станіслав // Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 15–16 трав. 2015 р. – Львів : Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2015. – С. 116–119.

46. Станіслав О. В. Генезис синтаксичної сепаратизації (на матеріалі сучасної французької мови) / О. В. Станіслав // Сучасна філологія: тенденції та пріоритети

розвитку : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 29–30 трав. 2015 р. – Одеса : Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень, 2015. – С. 57–61.

47. Станіслав О. В. Лінгвокультурологічний зв'язок синтаксичної когезії та сепаратизації з музичними традиціями часу (на матеріалі сучасної французької мови / О. В. Станіслав // Development of Countries in Asia, Africa and Europe: Past, Present and Future : proceedings of the VIII International Academic Congress, Republic of Korea, Seoul, 3–5 November 2015. – Seoul : National University Press, 2015. – P. 393–397.

48. Станіслав О. В. Синтаксичні сепаратизація та когезія крізь призму філософських ідей часу (на матеріалі французької літератури XX століття / О. В. Станіслав // Розвиток філологічних наук: європейські практики та національні перспективи : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 27–28 лист. 2015 р. – Одеса : Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2015. – С. 83–86.

49. Станіслав О. В. Лінгвокультурологічний зв’язок синтаксичної когезії та сепаратизації з тенденціями розвитку живопису XX століття (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 13–14 лист. 2015 р. – Львів : Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2015. – С. 130–133.

50. Станіслав О. В. Структурні типи синтаксичної когезії (на матеріалі французької літератури XX століття) / О. В. Станіслав // Актуальні питання розвитку філологічних наук у XXI столітті : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 25–26 берез. 2016 р. – Одеса : Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2016. – С. 56–60.

51. Станіслав О. В. Композиційні особливості синтаксичної когезії (на матеріалі французької мови) / О. В. Станіслав // Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 8–9 квіт. 2016 р. – Львів : Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2016. – С. 112–113.

52. Станіслав О. В. До проблеми зв’язку науки і культури у контексті розвитку французького суспільства XX століття / О. В. Станіслав // Освіта і наука у вимірах XXI століття : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Дніпропетровськ, 19 квіт. 2016 р. – Дніпропетровськ : Громад. орг. «Європейська наукова платформа», 2016. – С. 62–66.

53. Станіслав О. В. Відзнаки синтаксичної когезії у структурі художнього діалогу (на матеріалі французької реалістичної прози) / О. В. Станіслав // Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 9–10 верес. 2016 р. – Львів : Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2016. – С. 96–100.

54. Станіслав О. В. Лінгвокультурологічні передумови виникнення синтаксичної сепаратизації (на матеріалі сучасної французької мови / О. В. Станіслав // Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 23–24 верес. 2016 р. – Одеса : Південноукр. орг. «Центр філологічних досліджень», 2016. – С. 76–80.

55. Станіслав О. В. Ознаки сепаратизації як універсального синтаксичного явища сучасної французької мови / О. В. Станіслав // Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи : матеріали V Міжнар. наук. інтернет-конф., м. Переяслав-Хмельницький, 20 верес. 2016 р. – Переяслав-Хмельницький, 2016. – Вип. 5. – С. 150–155.

56. Станіслав О. В. Розчленований синтаксис в ліриці французьких модерністів / О. В. Станіслав // Філологія: сучасний погляд на вивчення актуальних проблем : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Запоріжжя, 17–18 лют. 2017 р. – Запоріжжя, 2017. – С. 74–77.

57. Станіслав О. В. Постмодернізм: новий погляд на сучасний світ / О. В. Станіслав // Ключові аспекти розвитку сучасної науки: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Ужгород, 27 лют. 2017 р. – Ужгород, 2017. – Т. 2. – С. 76–78.

58. Станіслав О. В. Характеристики синтаксичної когезії у французькій літературі екзистенціалізму / О. В. Станіслав // Мова у світлі класичної спадщини та

сучасних парадигм : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 10–11 берез. 2017 року. – Львів : Громад. орг. «Наукова філологічна організація ЛОГОС», 2017. – С. 155–158.

59. Станіслав О. В. Кубізм у французькому мистецтві початку XX століття: лінії перетину / О. В. Станіслав // Мовні універсалії у міжкультурній комунікації : матеріали VII Міжнар. наук.-практ. семінару СНУ ім. Лесі Українки, м. Луцьк, 24 берез. 2017 р. – Луцьк, 2017. – С. 175–178.

60. Станіслав О. В. Особливості французького художнього сюрреалізму / О. В. Станіслав // Сучасні лінгвістичні парадигми : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. заочної конф., м. Бахмут, 18 квіт. 2017 р. – Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2017. – Вип. 7. – С. 124–127.

61. Stanislav O. Synthèse artistique comme le reflet de l'image culturologique du monde de la société européenne à la fin du XX siècle / O. Stanislav // La dimension culturelle en Didactique, en Littérature et en Sciences du langage : матеріали Міжнар. наук. конф., м. M'Сіла (Алжир), 2–3жовт. 2017 р. – M'Сіла, 2017. – С. 44–46.

62. Станіслав О. В. Особливості синтаксичної когезії у текстовій структурі «нового роману» (на матеріалі «Лабіринту» А. Роба-Ґрійє) / О. В. Станіслав // Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні парадигми сучасного романського мовознавства : матеріали VI Всеукр. наук. конф. романістів, м. Чернівці, 5–6 жовт. 2017 р. – Чернівці, 2017. – С. 33–35.

63. Stanislav O. L'analyse linguoculturologique comme un nouveau vecteur pour les recherches en linguistique française / O. Stanislav // Мови, Науки та Практики : матеріали Першої міжнар. франкофонної конф. в Україні, м. Київ, 19–20 жовт. 2017 р. – Київ, 2017. – С. 132–333.