

При цьому симетрія значень стає необхідним фоном, який уможлиблює реалізацію контрасту.

Прояв відмінностей між контекстуальними синонімами підпорядковується авторській настанові. Для визначення прагматистички контекстуальної синонімії має значення як порядок появи контекстуальних синонімів у текстовому відрізку, так і їхня стильова приналежність, а також «логічна відповідність» темі, що викладається.

**Перспективою** є дослідження синергетичних механізмів утворення і виявлення контрасту, утвореного контекстуальними синонімами-прикметниками у їхньому взаємозв'язку із іншими елементами тексту.

#### Література

Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования) : [учеб. пособие для студ. пед. ин-тов по спец. „Иностр. яз.“] / И. В. Арнольд. – [3-е изд.]. – М. : Просвещение, 1990. – 300 с. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2010. – 844 с. Степанова Н. Ю. Контраст как средство создания комического эффекта: лингвостилистический аспект : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 „Германские языки“ / Н. Ю. Степанова. – М., 2009. – 20 с. Kurt Tucholsky: Werke, Briefe, Materialien [Elektronische Ressource] / [M. Gerold-Tucholsky, F. Raddatz, R. Links, M. Hepp]. – Digitale Bibliothek, Band 15. – Berlin : Directmedia, 1999. – 12733 S. – 1 CD-ROM; 12 cm. – Titel auf dem Behältnis.

УДК 81`42:821

ТАРАСЮК І.В.

(Запорізький національний університет)

### НАРАТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ФРАНЦУЗЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ)

У статті розглядаються засади наратологічного або внутрішнього аналізу художнього тексту. При внутрішньому підході текст розуміється як автономна система, яка, попри свою унікальність, має базові форми та загальні принципи побудови, що ріднять його з іншими текстами. Дотримання послідовності розгляду рівнів аналізу – la fiction, la narration, la mise en texte, l'interprétation – дозволяє через виявлення загальних елементів структуризації тексту описати його неповторний характер.

*Ключові слова:* художній текст, наратологічний аналіз тексту, фокалізація, темпоральна основа.

**Тарасюк І.В. Нарратологический анализ художественного текста (на материале произведений французских писателей).** В статье рассматриваются принципы нарратологического или внутреннего анализа художественного текста. При внутреннем подходе текст понимается как автономная система, которая, несмотря на свою уникальность, имеет базовые формы и общие принципы построения, которые соотносят его с другими текстами. Последовательное использование уровней анализа – la fiction, la narration, la mise en texte, l'interprétation – позволяет через выявление общих элементов структуризации текста описать его неповторный характер.

*Ключевые слова:* художественный текст, нарратологический анализ текста, фокализация, темпоральная основа.

**Tarassuk I.V. Narratological analysis of fiction (on material of works of the French writers).** The article focuses on methods of narratological analyse in fiction. This approach examines the text as an autonomous system which, in spite of the unicity, has base forms and general principles of construction which correlate him with other texts. Successive use of levels of analysis – la fiction, la narration, la mise en texte, l'interprétation – allows to describe his unrepeated character.

*Key words:* fiction, narratological analysis, focalization, temporal basis.

При підготовці філологів-бакалаврів за спеціальністю «мова та література (французька)» окрема увага приділяється формуванню професійної філологічної компетенції – навчання лексико-стилістичному аналізу художнього тексту. Останній потребує свідомого підходу, тобто розуміння того, що художній текст (роман, новела) пропонує одночасно розповідь про певну історію та спосіб її інтерпретації. Художній текст є результатом цілої низки селективних мовних та дискурсивних операцій, які й забезпечують його своєрідність [Jeandillou 1997, с. 110]. Навчання аналізу тексту повинно базуватись на знанні певних методологічних засад, які допомагають професійному читачу обґрунтувати своє розуміння та інтерпретацію тексту. На наш погляд, наратологічний або внутрішній підхід до аналізу художнього тексту відповідає таким вимогам і озброює майбутнього фахівця необхідною методикою аналізу.

Наратологічний або внутрішній підхід передбачає певне відсторонення від зовнішніх факторів та умов, які вплинули на появу тексту, і розглядає останній як автономну систему, яка, попри свою унікальність, має базові форми та загальні принципи композиції, що ріднять його з іншими текстами. Саме ці форми та принципи є інструментом аналізу художніх текстів. При внутрішньому підході художній текст розуміється як закрите (сконцентроване на собі) лінгвістичне утворення, незалежне від умов його виникнення та сприйняття [Reuter 1997, р. 7].

Отже, *об'єктом дослідження* є художній текст, а *предметом дослідження* – композиційні, прагматичні елементи та мовні (лексичні, граматичні, стилістичні) засоби побудови художнього тексту.

*Метою дослідження* є розробка комплексного підходу до аналізу та інтерпретації художнього тексту з використанням елементів наратологічного аналізу. Для досягнення вказаної мети, були окреслені наступні завдання: 1) виокремити рівні аналізу художнього тексту, їх складові та функції; 2) уточнити термінологічну складову кожного рівня; 3) показати зв'язок між рівнями аналізу тексту.

Матеріалом слугують учбові тексти з підручників французької мови [Морозова 1987, Мошенская 1982].

Перший крок до аналізу художнього тексту на засадах наратологічного підходу – це на термінологічному рівні формування розуміння таких дихотомій як:

- *texte* (текст як автономне вербальне утворення) / *hors texte* (зовнішній текст – відносини тексту з зовнішнім світом, операції щодо його продукування та сприйняття),

- *énoncé* (висловлювання: текст як кінцевий продукт, сконцентрований на самому собі) / *énonciation* (процес побудови висловлювання: текст, взятий у його відношеннях з комунікативним актом),

- *fiction* (історія та світ, побудовані текстом) / *réfèrent* (реальний або видуманий світ та наші пізнавальні категорії, які існують за межами певного художнього тексту і до яких цей текст апелює),

- *auteur* (автор – людина, письменник, який існує в зовнішній реальності) / *narrateur* (наратор, оповідач, який існує в тексті і утворюється ним),

- *lecteur* (читач, як і автор, це людина, яка існує за межами тексту) / *narrataire* (текстуальний читач, існує тільки в тексті і завдяки йому) [Reuter 1997, с. 8-9],

- *le "pacte" ou le "contrat de lecture"* (читацький договір) [Jouve 2001, с.11] – передбачає існування очікувань читача щодо жанру, сюжету тексту тощо: *paratexte (titre (назва) et préface (вступ))*, *incipit (зачин)*.

Наступний крок – ознайомлення безпосередньо з рівнями аналізу:

1. Перший рівень – *la fiction ou la diégèse* (історія та світ, побудовані у тексті) –, який передбачає реконструкцію історії (яка є послідовністю обов'язкових елементів – початкова ситуація, ускладнення, дії, момент зрівноваження, кінцева ситуація), характеристику персонажів, виокремлення особливостей побудови часу і простору у тексті.

На цьому етапі аналізу важливо розуміти дискурсивну гетерогенність художніх текстів, про яку говорив Ж.-П. Бронкар [Bronckart 1993, с. 7]. Художній текст представляє складне поєднання не тільки наративного, описового або діалогічного дискурсивних блоків (*séquences discursives* – термін Ж.М. Адама [Adam 1997, с. 30]), але й репрезентує елементи аргументативного та експлікативного. При читанні учбових текстів треба звертати увагу на домінантність певного дискурсивного блоку по відношенню до інших, що значно полегшує структурування самого аналізу та акцентування уваги на головній темі тексту. Наприклад, уривок для аналізу з новели А. Франса «Кренкебіль» є текстом з діалогічною домінантою (*le texte à dominante dialogale*), тому що це сцена судового засідання, де кожен персонаж відповідно до своїх соціальних ролей говорить: пряма мова стає засобом викриття байдужості та поверховості з боку головуючого Буріша, тупості та обмеженості поліцейського Матра, самозакоханості та нещирості адвоката захисту – Лемерля. І контрастом на фоні інших мовців повинно сприйматись мовчання головного персонажа –

безправного вуличного продавця Кренкебіля.

2. Другий рівень – *la narration* – це рівень глобальних технічних прийомів, які управляють організацією історії та світу у тексті. До них відносяться – позиція суб'єкта мовлення та наративна перспектива у тексті.

Позиція суб'єкта мовлення пов'язана з фігурою наратора, який може бути зовнішнім – *narrateur hétérodiégétique* (є відсутнім в історії, яку він оповідає) або внутрішнім – *narrateur homodiégétique* (є присутнім як персонаж в історії, яку він розповідає) – у термінах Ж. Женетта [Genette 1991, с. 44]. Розуміння того, хто і як буде історію в межах тексту, дуже важливе. Наприклад, в уривку з роману Ж.Дюамеля «Гаврський нотаріус» внутрішній наратор-син розповідає про свого батька, крім головної функції – розповідати, він виконує ряд додаткових функцій:

- комунікативну, коли звертається до внутрішнього текстового читача (*narrataire*), щоб нібито, питаючи поради, залучити його до розповіді: “*De quel prix, de quel souci lui pouvait être, je vous le demande, l'agitation de ces fantoches dont il paraît que notre vain monde est repeuplé?*” [Морозова 1987, с. 58];

- оцінну, коли заявляє, що саме приступи гніву батька були найголовнішою причиною його занепокоєності та негативних емоцій у дитинстві: “*C'est, bien sûr, à papa que je pense, papa seul que je mets en cause, car ses colères ont été l'un des grads soucis de mon enfance*”;

- метанаративну та узагальнюючу або ідеологічну функції, коли він коментує свої висловлювання: “*Je voudrais insister sur le petit mot “alors”: comme tout ce qui est de la vie, les caractères se transforment*”.

Наративна перспектива, фокалізація (термін Ж.Женетта [Genette 1991]), або точка сприйняття – це позиція суб'єкта сприйняття до подій у тексті. Якщо у класичних творах домінує нульова фокалізація наратора (*focalisation zéro*), який знає все про всіх персонажів, то у сучасних текстах дуже часто використовується фокалізація, яка може проходити через наратора, одного з персонажів або декількох персонажів (*focalisation interne fixe / focalisation interne variable*). Наприклад, в уривку з роману А. Мальро «Королівська дорога» наративна перспектива проходить через одного з головних персонажів – Клода: розглядання зруйнованого храму, призводить до зміни настрою персонажа, від радості знахідки (*la joie l'envahit, une reconnaissance sans objet, une allégresse aussitôt suivie d'un attendrissement stupide* [Мошенская 1982, с. 44]) до тривожності (*une angoisse qui protégeait avec une force de cadavre ses figures* [Мошенская 1982, с. 45]), яка попереджає про моральну відповідальність за розкрадання чужої культурної спадщини та про майбутні трагічні події.

З комбінації двох типів нараторів (*hétérodiégétique, homodiégétique*) та трьох різновидів фокалізації (*focalisation zéro, externe, interne*) утворюється п'ять способів конструювання простору усередині тексту: 1) *narrateur hétérodiégétique et perspective passant par le narrateur*, 2) *narrateur hétérodiégétique et perspective passant par le personnage*, 3) *narrateur hétérodiégétique et perspective «neutre»*, 4) *narrateur homodiégétique et perspective passant par le narrateur*, 5) *narrateur homodiégétique et perspective passant par le personnage* [Reuter 1997, p. 48-53]. Кожен тип має свої переваги та обмеження. Наприклад, комбінація «*narrateur homodiégétique et perspective passant par le narrateur*» (внутрішній наратор та фокалізація, що проходить через нього) характерна для автобіографій, сповідей, розповідей, де наратор ретроспективно розповідає про своє власне життя. З одного боку, розповідаючи про себе у п'ять, десять років, він наперед знає, що буде відбуватись далі, може втручатись у свою розповідь, коментуючи, пояснюючи, аналізуючи тощо. З другого боку, ця наративна перспектива не дозволяє вірогідно знати, що відбувається у голові інших персонажів, переміщення у просторі пов'язані з життєвим шляхом наратора-персонажа [Reuter 1997, p. 52]. Така перспектива характерна для тексту А. Барбюса «Вогонь» (де наратор-персонаж перебуває на бої бою і ретроспективно описує свої відчуття під час атаки: «*Je me rappelle avoir enjambé un cadavre [...], et je me souviens aussi que les pans de la capote [...] avaient pris feu et laissaient un sillon de fumée*» [Морозова 1987, с. 33]).

3. Третій рівень – *la mise en texte* – побудова тексту з огляду на використані у ньому

лексичні, граматичні, стилістичні засоби. На лексичному рівні увага звертається на номінацію персонажів у тексті, різноаспектні номінації, лексико-семантичні поля.

На граматичному рівні дуже важливо оперувати поняттями «чергування часів» (*alternance des temps* [Reuter 1997, p. 48-53]) або темпоральних переходів (термін Вайнріха [Weinrich 1973]) та темпоральної основи (термін Ж. Дольца „base temporelle” [Dolz 1993, с. 64]). Темпоральні переходи в межах однієї темпоральної основи (наприклад, *l'imparfait / le passé simple; le présent / le passé composé*) сприяють єдності мовленнєвої основи тексту, тоді як темпоральні розриви («ruptures temporelles») – вживання часових форм дієслів, які не належать певній темпоральній основі (*le passé simple/ le passé composé, le présent / le passé simple*) – переслідують конкретні дискурсивні завдання. Наприклад, у тексті Колетт «Париж за моїм вікном» основною темпоральною основою є «*le présent / le passé composé*», яка буде наративний простір з внутрішнім оповідачем та внутрішньою фокалізацією, що проходить через нього. Але у метакоментарях до власних спостережень за читаючими парижанами, наратор вдається до використання темпоральних переходів «*le présent/ le passé simple*» з метою співвіднести сьогодення і минулі часи: «*Mais je crois qu'elle (la jeunesse de Paris) y (à la lecture) mit, en d'autres temps, moins de flamme et d'obstination*” [Мошенская 1982, с. 38].

Стосовно аналізу стилістичних засобів, то тут треба звертати увагу на функціональні особливості стилістичних фігур. Наприклад, М. Joyeux виокремлює фігури аналогії (*la comparaison, la métaphore, la personnification, l'allégorie*), фігури заміни (*la métonymie, la synecdoque, l'abstraction, l'antonomase, la périphrase, l'antiphrase*), фігури протиставлення (*l'antithèse, l'oxymore*), фігури перебільшення та пом'якшення (*l'hyperbole, la gradation, l'euphémisme, la litote*), фігури побудови тексту (*l'énumération et l'accumulation, la répétition et l'anaphore, l'interrogation rhétorique ou oratoire, l'apostrophe, le parallélisme, le chiasme, l'ellipse, l'anacoluthie*), фігури думки (*le paradoxe, l'ironie, la concession, la prétérition*)” [Joyeux 1997]. Розуміння ролі стилістичної фігури на рівні мікро- та макротексту дає можливість досягати бачення глобальної прагматичної установки – ілокутивної мети автора твору. Наприклад, іронія у новелі А. Франса «Кренкебіль» з фігури мікрорівня, яку наратор використовує як засіб висміювання персонажів у формі прихованої насмішки (*la moquerie déguisée*) або цитування їх прямої мови (*l'ironie comme citation*), стає глобальною стратегією, спрямованою на розвінчання обурливого характеру безправності маленької людини перед судовою системою.

4. Останній рівень – *l'interprétation*: після того як всі елементи ідентифіковані, найважливіше показати їх зв'язок та єдність з ілокутивною метою автора, а також програмованість перлокутивного ефекту. Він тільки умовно займає останнє місце, тому що інтерпретація є невід'ємним елементом кожного рівня аналізу тексту, від *fiction* до *mise en texte*. Це метатекстовий рівень, який породжує свій паралельний текст, що виростає з аналізу основного тексту з використанням вище представленої термінології.

Отже, проаналізовані рівні аналізу художнього тексту на наратологічних засадах показали, що вони не є герметичними, що кожен рівень потребує врахування впливу інших підсистеми тексту. Можна напевно говорити, що рівень *narration* є текстоформуєчим, оскільки позиція наратора відносно своєї розповіді диктує умови представлення персонажів, побудови простору і часу у тексті. Аналіз лексичних, граматичних, стилістичних засобів повинен відбуватись з урахуванням прагматичних установок того, хто розповідає історію і того, хто її проживає. За цих умов текст сприймається як система, що сама себе породжує, а його змісти стануть вивідними та відкритими для більш широкої інтерпретації. *Подальші розвідки* можуть бути спрямовані на поглиблене вивчення механізмів інтерпретації і утворення їх типології.

#### Література

- Морозова О.П., Павловский В.А. Аналитическое чтение / О.П.Морозова, В.А.Павловский. – Минск: Вышэйшая школа, 1987. – 205 с. Мошенская Л.О., Арутюнян О.С. Пособие по аналитическому чтению на французском языке / Л.О. Мошенская, О.С. Арутюнян. – М.: Высшая школа, 1982. – 174 с. Adam J.-M. Les textes: types et prototypes / J.-M. Adam. – Paris: Nathan, 1997. – 220 p. Bronckart J.-P. L'organisation temporelle des discours / J.-P. Bronckart // La langue française. – 1993. – №97. – P. 3-13. Jeandillou J.-F. Analyse textuelle / J.-F. Jeandillou – Paris: A. Collin, 1997. – 192 p. Jouve V. La poétique du roman / V. Jouve. – Paris: Armand Colin, 2001. – 190 p. Joueux M. Figures de style / M/ Joueux – Paris: Hatier, 1997. – 79 p. Genette G. Fiction et diction / G. Genette – Paris: Seuil, 1991. – 151 с. Reuter Y. L'analyse du récit / Y. Reuter. – Paris: Dunod, 1997. – 117 p.