Всеукраїнський конкурс студентських наукових робіт

Гуманітарні науки (Філологія)

Студентська наукова робота

на тему

«ЛІНГВОНАРАТИВНІ ТА ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ КОМПОНЕНТИ ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ П'ЄРА МІШОНА»

(на матеріалі роману « Les Onzes »)

Шифр: Зима 2017

КИЇВ – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП …… 3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ П'ЄРА МІШОНА …… 6
1.1 Поетика мінімалізму як засадничий принцип розвитку сучасної французької літератури……... 6
1.2 Становлення та основні компоненти традиційної наратології в контексті дослідження художнього тексту…… 11
1.3 Своєрідність індивідуально-авторського стилю П. Мішона…… 15
Висновки до розділу 1 ……... 18
РОЗДІЛ 2 ЛІНГВОНАРАТИВНІ ТА ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ П’ЄРА МІШОНА В РОМАНІ « LES ONZE »……. 19
2.1 Екфрасис як один із основних засобів конструювання оповідного простору в романі П. Мішона «Les Onze»……. 20
2.2 Діалог між екстрагомодієгетичним оповідачем й абстрактним читачем як провідна характеристика інтелектуального письма П. Мішона в романі « Les Onze » …….. 25
Висновки до розділу 2 ……... 31
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ ……..... 32
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……..... 34
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ ……..... 38
ДОДАТКИ …….. 39
ДОДАТОК А …….. 40
АНОТАЦІЯ ……. 42
SUMMARY ……. 43

ВСТУП

На сучасному етапі розвитку лінгвістики художнього тексту вивчення індивідуально-авторського стилю письменника постає одним із найважливіших об'єктів дослідження, адже окремо взятий прозовий твір починає розглядатися як утілення особливого авторського світобачення і світовідчування. Відповідно до вищезазначеного, сукупний розгляд різних індивідуально-авторських систем світосприйняття на синхронічному рівні дозволяє окреслити можливість, ґрунтуючись на такого роду стильових характеристиках, побудови сучасної моделі глобального суспільного світобачення, необмеженого жодними національними, релігійними чи геополітичними факторами.

Актуальність теми дослідження цієї наукової розвідки визначається загальною спрямованістю сучасних лінгвонаратології та лінгвопоетики на розкриття особливостей індивідуально-авторського стилю творчості, що репрезентують крім власне авторської специфіки концептуалізації оповідної та реальної дійсності, загальний лінгвопоетичний спосіб її представлення й текстуалізації на сучасному етапі розвитку суспільства. У цьому контексті художня проза П’єра Мішона як утілення індивідуально-авторських рис його мистецького стилю становить інтерес для сучасних лінгвопоетичних досліджень.

Мета наукової роботи полягає у розкритті наративно-композиційних особливостей французького прозового тексту доби мінімалізму та з’ясуванні образно-стилістичних закономірностей оповіді П’єра Мішона в художньому наративі досліджуваного періоду.

Досягнення поставленої мети передбачає необхідність розв’язання таких **основних завдань**:

– створити науково-критичну панораму дослідження поетики мінімалізму як конституента розвитку сучасної французької літератури;

– уточнити зміст поняття "художнього наративу" і його компонентів, а саме "оповіді", "оповідача", "фокалізації", "читача" у контексті традиційної наратології;

– окреслити місце та особливості творчості П. Мішона в сучасному літературному процесі;

– визначити специфіку організації оповідного простору роману П. Мішона « Les Onze » в екстрагетеродієгетичному й екстрагомодієгетичному типах оповіді;

– розкрити роль наративних конституентів: оповідача, оповіді, фокалізації та читача в розгортанні концептуального простору роману П. Мішона « Les Onze »;

– з'ясувати роль екфрасису у конструюванні оповідного простору в романі П. Мішона « Les Onze »;

– установити закономірності реалізації діалогу між екстрагомодієгетичним оповідачем та абстрактним читачем як засобу творення інтелектуального письма в романі П. Мішона « Les Onze ».

Об'єктом дослідження є оповідний простір роману П. Мішона « Les Onze ».

Предметом наукової роботи є лінгвонаративні та образно-стилістичні особливості побудови оповідного простору в романі П. Мішона « Les Onze ».

Матеріалом дослідження слугував роман П. Мішона « Les Onze ».

Звернення до творчості П. Мішона визначається неординарністю й самобутністю художньої прози письменника, що, в свою чергу, є недостатньо вивченою на сучасному етапі мовознавчого й літературного процесу.

Методи дослідження оповідного простору роману « Les Onze » П. Мішона зумовлені метою та завданнями дослідження і базуються на комплексному підході до вивчення лінгвонаративних і образно-стилістичних аспектів цього явища. У рамках традиційного *стилістичного аналізу* здійснено загальну характеристику поетики П. Мішона, установлено особливості його художнього мислення. Визначення контекстуального змісту роману засноване на методі *інтерпретативного* аналізу. Виокремлення в оповідному просторі роману «Les Onze» мовних одиниць, які наповнені додатковим поняттєвим і емоційним змістом, проведено в межах *компонентного* аналізу. Для окреслення

специфіки побудови оповідного простору твору П. Мішона залучено *наративний* аналіз, який засновується на наданні оповідачеві, оповіді та фокалізації та *читачеві* статусу наративних конституентів, які впорядковують і організовують оповідний простір художнього твору.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше на матеріалі твору « Les Onze » П. Мішона здійснено комплексне дослідження оповідного простору роману із погляду лінгвонаратології, мультимодальної стилістики та поетики й риторики загалом. Зокрема, вперше в оповідному просторі роману сучасного французького письменника схарактеризовано та проаналізовано наративну структуру мінімалістичного тексту; розглянуто особливості розгортання та взаємодії екстрагетеродієгетичної та екстрагомодієгетичної типів оповіді.

Теоретичне значення цієї наукової розвідки визначається тим, що її висновки є внеском у подальший розвиток положень лінгвонаратології та мультимодальної стилістики.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їхнього використання в теоретичних курсах зі стилістики французької мови (розділи "Стилістика тексту", "Жанри та стилі", "Поетичні тропи й фігури мовлення", "Лінгвостилістичний аналіз художнього тексту", "Лінгвопоетичний аналіз художнього тексту"), зарубіжної літератури ("Французька література XX–XXI століть"), у рамках вивчення курсів світової культури ("Література модернізму / постмодернізму: особливості та шляхи інтерпретації").

Реалізація завдань і мети дослідження визначила **структуру нашої роботи**, що складається зі вступу, двох розділів, один із яких представляє теоретичну частину, а другий – практичну; загальних висновків, анотації українською та англійською мовами, списку використаних джерел (42 позиції) та одного додатку. Загальна кількість сторінок роботи становить 43.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ П'ЄРА МІШОНА

Актуальний літературний процес характеризується своєю неоднорідністю та багатогранністю, адже важко назвати інший історичний період, коли відмінність існуючих мистецьких течій була би настільки виразною. Потреба зрозуміти та проаналізувати розвиток літературної думки змушує шукати можливі шляхи охоплення всіх сучасних мовотворчих надбань. У такому разі розгляд окремих авторських стилів та особливостей творчої манери є доцільним не лише у створенні загальної картини сучасного стану літератури, але й суспільства загалом.

У контексті світової літературної традиції загалом та французької зокрема творчість П'єра Мішона постає особливою та, водночас, недостатньо вивченою, що й спонукає нас до аналізу та встановлення концептуальної картини світу автора як непересічного представника літератури XXI ст.

1.1 Поетика мінімалізму як засадничий принцип розвитку сучасної французької літератури

Термін «мінімалізм», що зароджується в архітектурному лоні, стрімко починає поширюватися у 80-х роках минулого століття, маючи на меті позначити тогочасний особливий літературний процес, який пов’язаний, у переважній більшості, у Франції із роботою паризького видавництва «Minuit». Не дарма мінімалістська література отримує іншу, цілком еквівалентну назву – *l’écriture de Minuit* [41]. Цією назвою теоретики позначають авторів, які успадкували ідеї письменників Нового роману, їх манеру імпліцитної присутності в тексті, відсторонення та навіть іноді зумисної байдужості [40].

Численні роботи Ф. Сшутса, М. Дамбра і Б. Бланкмана та ін. щодо концепції мінімалізму слугували поштовхом для появи різних підходів у визначенні цього феномена [26, 40, 28].

Простір утілення мінімалістичного письма насправді дуже часто «потерпає» від його значного обмеження, оскільки така наративна манера часто визначається як простір та спосіб економії стилістичних засобів [28]. Насправді ж, таке письмо прагне віднайти власний своєрідний спосіб конструювання оповіді.

За переконаннями Б. Бланкмана, література мінімалізму породжує свого роду певний парадокс: «систематизація мінімалістичного стилю як категорії реалізується у зовсім протилежному напрямку, в естетичній та ідеологічній виразності, навіть стосовно того, що той чи інший твір повинен виразити» [26, с. 18].

Мінімалізм розглядається як повернення до наративу і відмова від авангардистських концепцій. У своїй статті « Écrire au présent. L'esthétique contemporaine » [41] Д. Віар стверджує, що письменник-мініміаліст грає із формою роману, позбавляючи його традиційних елементів – об'єму та інтенсивності, які є звичними для читача. Французький дослідник вбачає мету письменника-мініміаліста у бажанні « представити лише деякий наративний імпульс, без чіткої наративної структури або без жодної правдивої історії, гідної набути романної форми » [41, с. 32]. Таке своєрідне наративне скорочення отримує масштабне розгортання у порівнянні із романною традицією, хоча й розхитує і послаблює історію твору, часто позбавлену дій, персонажів або інтриги.

Р. Камю зазначає, що сучасний романіст успадкував окрім усіх формальних обмежень своїх попередників ще одне додаткове: його твір має обов'язково легко і зрозуміло читатися [25]. Зважаючи на вищесказане, можемо стверджувати, що простота *мінімалістичної оповіді* є наслідком кропіткої роботи над манерою письма, а саме: скорочення використання риторичних технік, замаскована реорганізація оповіді та формальні обмеженням.

Сучасна французька поетика мінімалізму представлена такими письменниками як: Філіп Делерм, Крістіан Бобен, П'єр Мішон, Жан Ешноз, Ерік Шевійяр, Крістіан Остер, Франсуа Бон та ін.

Варто зазначити, що письменники-мінімалісти не мають на меті створити власну школу чи гурток для продовження існування та втілення власних літературних концепцій. Одні вважають себе скоріше формалістами, ніж мінімалістами; інші – просто письменниками постмодернізму, без жодної уваги до власного стильового оформлення.

Серед традиційних рис мінімалістичного твору, найперше виділяють обсяг тексту (незначний) та звичайні повсякденні сюжети (які здебільшого розглядаються як банальні); слід додати і *наративну напругу*, що є результатом авторського бажання означити речі в описі «фанатичного мікроуніверсуму, вкоріненого у сучасну глобальну макроструктуру» [28]. У результаті, можемо спостерігати *«оксиморонічну динаміку»* [28], що представлена стриманістю та недомовками, які у своїй сукупності породжують зворотній ефект – жорстокість, що може проявитися як один із ідейних концептів тексту.

Наступною характеристикою поетики мінімалізму є дистанція чи неупередженість. Як додаткові фактори напруги у мінімалістській прозі ці феномени проявляються в *послідовності коротких елементів*, виділених з-поміж інших завдяки *типографії*, що підкреслює специфічну стилістичну селекцію схильну до частих скорочень та стриманості, *літоти, еліпсів* та ін.

До базових рис поетики мінімалізму додаються також пошуки нової *наративної форми*. Як зазначає Б. Бланкман, у наш час навколишній світ та люди в ньому відображаються, насамперед, за допомогою таких *інтелектуальних засобів*, як увага до деталей, зображення «незначних» подій, розважальний та легкий настрій оповіді [26, с. 128].

Наскрізна присутність *гри* у мінімалізмі підтверджується оповідним роздвоєнням та двозначністю між двома способами репрезентації подій – *реалістичне відтворення* та *фікційне марення* [28]. У читача складається

враження, що, і автор, і його твір і навіть заголовки здійснюють «саботаж» проти традиційної літературної моделі.

У наративних студіях досить часто для розуміння істинної суті явища звертаються до аналізу відповідного протилежного, тобто до максималізму. Його можна представити як спростування ідеї «говорити якомога менше» [40, с. 135]. Як наслідок максимальної фокалізації, відносно незначний наративний об'єм деяких романів отримує надлишкову кількість чи навіть переповнення діалогами / взаємодією оповідача зі своїм середовищем.

Загалом, дихотомія «мінімалізм-максималізм» розглядається дослідниками як опозиція принципів та категорій, що створює точку відліку в оновленні сучасної французької прози [28]. На противагу максималізму, *мінімалізм* розглядають як *репрезентацію лише найнеобхідніших* і *базових елементів*, тобто – *економія слів*. Письменники-мінімалісти часто вагаються щодо використання зайвого прикметника чи деталі, що замінюється наскрізним загальним планом і надає волю читацькій уяві формувати історію.

Серед найголовніших рис мінімалістичної прози французьких письменників XX–XXI ст. можемо виокремити наступні:

– мінімалістичність, тобто стислість, або зумисне скорочення наративної програми розвитку подій та/чи дій в оповіді;

– лінеарність або циклічність (по)дієвості в оповідній реальності;

– відмова від елементів наративізації висловлення;

– деперсоналізація наративної інстанції (impersonnalisation narratoriale) [18, с. 140].

Мінімалісти сприймають світ асоціативно та чуттєво, і тому відтворення мисленнєвого процесу в творі відбувається завдяки зображенню емоційної та перцептивної сторони персонажа. Важливе місце в мінімалістичному романі займає *колористика*, відображена за допомогою сенсорних відчуттів, думок персонажа та, водночас, компенсує нестачу мовних засобів.

Вивчаючи особливості мінімалістичної прози, нідерландська дослідниця Ф. Шутс виділяє три наративні аспекти, за якими вибудовується наратив таких творів [40]. У формальному плані – це *лаконічність* і *стислість* слів, речень, оповіді і, відповідно, самих творів. Щодо стилістичних рис, слід відзначити *лексику* і *синтаксис*, із не частотним уживанням підрядних сполучників, розмовну мову, що супроводжується незавершеними чи граматично неправильними реченнями. Останнім є змістовий аспект, який характеризується скороченням інтриги, персонажів, описів середовища (пейзажів, урбаністичних картин).

Крім того, наголосимо на відсутності причинно-наслідкових зв’язків між подіями та замаскований плин часу. Побудова *мінімалістської оповідної реальності* вирізняється, таким чином, *формуванням фрагментарної децентрованої дійсності*, що відбувається в процесі вигадування чи пригадування, перетворюючись, у переважній більшості, на роздуми і медитації про реальність, а не є міметичними відображеннями останньої [41].

Визначальною рисою французької мінімалістичної прози є надмірна *інтертекстуальність*, що, окрім художніх творів, звертається до кіно, живопису, телебачення, що отримує назву *цитатної гри* – «jeu citationnel» [28].

Відмова від будь-яких причинно-наслідкових відношень, як у синтаксичному плані, так і в аспекті інтриги, дозволяє письменнику-мінімалісту побудувати особливу оповідь. Вона, у свою чергу, залишається когерентною, незважаючи на свою фрагментарність, оскільки ми виявляємо плинність і невпинність подій завдяки формальним / синтаксичним / наративним пропускам, які перетинають та, водночас, формують оповідь.

Мінімалізм оповіді реалізується також через її синтаксичну структуру. Відмова від складних граматичних конструкцій, що перешкоджають прочитанню твору, аби полегшити сприйняття змісту та об'єктивно представити події у творі. Емоційна стриманість і нейтральність письменника має на меті залучення читача до роздумів про те, що відчуває персонаж.

Не менш поширеною є *інверсія* у мінімалістичному романі, що використовується для посилення емоційного виділення певних елементів як носіїв ідейного змісту [28]. Найчастіше, йдеться про препозицію атрибутива, що акцентує увагу читача та забарвлює твір експресивністю.

Іншою особливістю мінімалістичного синтаксису є *парцеляція*, що передбачає побудову повідомлення шляхом розділення речення на кілька самостійних висловлень, інтонаційно та графічно відокремлених, проте єдиних за змістом [18]. За своєю сутністю *парцеляція* порушує семантичну цілісність оповіді та мовлення персонажа. Її функції варіюються від твору до твору: акцентуація важливих елементів, вираження емоційного стану, представлення фрагментарності мислення чи навіть занурення у свідомість персонажів.

Таким чином, *мінімалістична проза* постає однією з невід'ємних складових сучасного літературного процесу, що має на меті наблизитися до ритму й потреб сучасного життя. Серед інших літературних течій сьогодення мінімалізм вирізняється спрощеним синтаксисом, динамічністю інверсії, акумуляцією еліптичних конструкцій і парцеляції, наявністю риторичних запитань та, загалом, поверненням до традицій наративного текстотворення.

1.2 Становлення та основні компоненти традиційної наратології в контексті дослідження художнього тексту

Будь-який жанр, літературна епоха чи напрям несуть у собі особливі, властиві лише їм способи та засоби пізнання світу, що, базуючись уже на існуючому літературному досвіді, дозволяють створити власні *стратегії* та *механізми текстотворення* та, в той же час, на більш масштабному рівні – відкрити для себе нове світобачення, що згодом може ознаменуватися характерною та невід'ємною рисою епохи. У цьому контексті ми ототожнюємо цю специфічну манеру бачення із *художнім наративом*, адже саме він постає одним із непересічних носіїв концепції цілих літературних течій, явищ, теорій.

На сучасному етапі розвитку художнього текстотворення *наратологія* розглядається неоднозначно. Серед найпоширеніших поглядів можна виділити *наратологію* як складник теорії літератури чи як незалежне літературне вчення.

Як самостійний метод інтерпретації та герменевтичних досліджень *наратологія* розвивається із структуралістського вчення та праць наступних науковців як-от: Р. Барт, Ж. Женетт, Цв. Тодоров, К. Бремон, К.-Л. Стросс та ін.

Історія появи та розвитку наратології пов'язана зі спробами зрозуміти сутність та функціональні особливості такого поняття, як *наративна структура*, що є спільною для всіх оповідних текстів, не зважаючи на своє найрізноманітніше втілення та реалізацію.

Здогадка про існування певної наративної моделі побудови тексту, що об'єднує певний літературний жанр, або напрям була озвучена французьким семіотиком Р. Бартом, який стверджував, що будь-який оповідний текст побудований за такою структурою, що об'єднує його із сукупністю всіх інших прозових творів [2].

Проте ідея про генералізовану структуру оповіді існувала і раніше, наприклад, у працях В. Я. Проппа, якого визначають предтечею наративістського вчення [18]. Класифікація В. Я. Проппа зазнала критики як обмежена своїм об’єктом дослідження, проте стала беззаперечною основою для подальших розвідок із її організаційного та процесуальних аспектів.

Розвиток ідей *наратології* можна розділити на три основні етапи, що дозволили сформувати сучасне вчення про художню оповідь прозових творах [18].

Перший етап пов'язуємо із появою перших гіпотез про наратив (середина XIX ст.), другий етап – це період оформлення наративної теорії як самостійної дисципліни та визначення її основних концепцій та поняттєвого апарату. Під час третього етапу (останні десятиліття XX ст. – сьогодення), наратологія розглядатися як складова когнітивної науки та засновує свої дослідження у межах міждисциплінарного підходу до вивчення текстової структури.

Традиційна наратологія, виходячи із основних положень структуралізму, переймає системний підхід до вивчення художнього твору, свідомо поділяючи його на смислово наповнені площини для полегшення аналізу та узагальнення.

Основним терміном наратології є *художній наратив*, тобто репрезентація однієї або кількох подій, що реалізується оповідачем (чи кількома) для конкретно взятого адресата(чи адресатів). Наратив варто його розглядати як спосіб створення історії завдяки поєднанню подій та побудови відповідної просторово-темпоральної сітки [1].

Власне *оповідний простір* художнього твору, що постає одним із центральних об'єктів дослідження наратології, формується завдяки накладанню рівнів оповіді, традиційну класифікацію яких пропонує французький структураліст Ж. Женетт. Учиний виділив *гомодієгетичну* та *гетеродієгетичну* оповідь, які засновані на стосунках оповідача та дієгезису [31]. Відповідно до цього, маємо гомодієгетичного та гетеродієгетичного оповідача.

Гомодієгетичний оповідач – це оповідач, який експлікований у творі займенником 1-ої особи однини, що формує та форматує «Я-оповідь» і часто ототожнюється з голосом самого автора [31]. Щодо визначення *гетеродієгетичного оповідача*, то це оповідач, який експлікований у творі займенником 3-ої особи однини, що формує та форматує оповідь із *позиції він / вона* [31]. Це всезнаючий оповідач, який виявляється в різних елементах організації наративної матриці художнього тексту. Такий оповідач постає конструктом, який може зорганізовувати оповідь з позицій минулого за принципом «над знання» і «над бачення» або шляхом *переключення* у внутрішню реальність персонажа [39].

Згодом, наведена вище класифікація наративних типів деталізується у чотиричленній типології, а саме: *гетеродієгетичний оповідач в екстрадієгетичній* або *інтердієгетичній ситуації*, *гомодієгетичний оповідач в екстрадієгетичній* чи *інтердієгетичній ситуації* [10].

Відповідно до наявного у творі типу оповідача розглянемо такі типи оповіді:

Інтрагомодієгетична оповідь та *інтрагетеродієгетична оповідь* пов'язують оповідача із автором твору. Відмінною рисою цих типів оповіді є те, що у першому типі оповідач постає персонажем викладеної історії, тоді як у останньому – він лише розповідає цю історію, тобто повістує.

Екстрагетеродієгетична та *екстрагомодієгетична оповідь* характеризуються наявністю оповідача, що повністю відмежовує себе від авторства, при тому, що в екстрагомодієгетичній оповіді від бере участь у представленій історії, тоді як у екстрагетеродієгетичній оповіді йдеться про оповідача, не пов'язаного із самою історією.

Іншою фундаментальною категорією художнього наративу постає *точка зору* або *фокалізація*, тобто презентація подій через специфічну призму бачення конкретного персонажа твору чи оповідача.

Загалом, Ж. Женетт виділяє *нульову*, *зовнішню* та *внутрішню фокалізації*, кожна із яких є носієм специфічних рис представлення подій у тексті [31]. *Нульова фокалізація* (*la focalisation zéro*) представлена завдяки всезнаючій позиції автора, коли не існує жодних обмежень та все відомо [31]. *Зовнішня фокалізація* (*la focalisation externe*) – це так зване представлення зовнішньої сторони події, коли для читача відомими стають слова та дії, проте не почуття, думки чи емоції персонажів [31]. І нарешті, *внутрішня фокалізація* (*la focalisation interne*), що характеризується передачею точки зору персонажа, адже ми можемо дізнатися його емоційний стан, думки, переживання [31]. У свою чергу, *внутрішня фокалізація* може бути *фіксованою* (про події з точки зору одного конкретного персонажа); *варіативна (*подання в тексті подій відбувається різними персонажами), або ж *множинна*, яка комбінує і поєднує різні точки зору, а тому ставлення різних персонажів до конкретної події [23].

Непересічною у теорії наратології є категорія *читача*, що актуалізується у XX ст. завдяки розгляду феномена літератури як особливого комунікативного акту. Так, російський філолог та літературознавець М. М. Бахтін зазначає про безперечну присутність читача у будь-якому тексті. Вчений зосереджує увагу на естетичній діяльності читача, адже він створює відповідне ставлення до

подій або персонажів, проектуючи прочитане на власний життєвий досвід. Під час цього процесу відбувається зустріч читача та письменника, що повинна завершитися співтворчістю у процесі прочитання і створення тексту [3].

Ідея співтворчості підтримується і в працях В. Ізера та втілюється у категорії *імпліцитного читача*, якому протиставляється, відповідно, експліцитний [9]. Останній використовується із дещо негативними конотаціями, адже здатний сприйняти лише зовнішню сторону художнього твору, не заглиблюючись у імпліцитний сенс.

Імпліцитний читач (за У. Еко – *зразковий*, за Ю. М. Лотманом – *ідеальний*), який постає ідеальним за комунікативною теорією, отримує низку позитивних функціональних характеристик; він входить в діалог із художнім текстом (іноді і з автором), розглядаючи його як цілком і повністю вільну, відкриту структуру для інтерпретації, що є необмеженою заздалегідь ідейним наповненням [8, 13].

У свою чергу В. Шмід уводить поняття *абстрактного читача* (також *задуманий* чи *уявний)*, що репрезентує очікування автора, його націленість на певний тип риципієнта, що володіє відповідними культурними, історичними, світоглядними основами та спроможний їх сприймати та інтерпретувати [23].

Таким чином, незважаючи на значну видозміну та розвиток наратології та її дотичність до сучасної літературної теорії, її класичний варіант із методологією та процедурними операціями наративного аналізу залишається незмінним. Такі категорії як *«оповідь», «оповідач», «читач», «фокалізація»* та ін., уможливлюють розгляд на глибинному рівні найбільш характерних рис наративної поетики П'єра Мішона у його романі « Les Onze ».

1.3 Своєрідність індивідуально-авторського стилю П. Мішона

П’єр Мішон – одна із непересічних постатей сучасної французької літератури, наративна манера якого відрізняється як специфікою форми текстів, так і їх внутрішнім наповненням. Одна із найважливіших ідей у творчості

П. Мішона полягає у тому, що мистецтво може прирівнюватися до дійсності, або навіть створити останню.

Загалом, його творчість складає близько п'ятнадцяти творів, серед яких роман « Les Onze », удостоєний Великої премія Французької академії (Grand prix du roman de l'Academie française). У цьому творі, який є об'єктом нашої наукової розвідки, письменник поєднує історію Французької революції та власний стиль її інтерпретації. Автор заявляє, що «шукав можливості знову оживити та надати попередньої форми забутим іменам і пережитим стражданням» [37]. У цій фразі спостерігаємо творчу інтенцію письменника – *оживити в пам'яті* забуту історію, почуття та по-новому розглянути їх.

Для творчості П. Мішона характерні відносно невеликі за обсягом тексти, в той час, як власне манера письма постає розгорнутою та щільною. Його манеру письма часто порівнюють із Луї-Рене Дефоре чи Жюльєна Грака.

Неможливо не помітити прихильність П'єра Мішона до використання різного роду енциклопедичних знань, кропіткої роботи над документами, що відтворено у кожному із творів письменника, оскільки останні підтверджують тезу про *ерудовану творчість*, що досягається завдяки багатству різногалузевих знань і акумулюванню культурних, історичних референтів [27].

Сам автор стверджує, що «література як акт незнання, повинна знати все» [33, с. 46]. Ось чому, описуючи певну історичну епоху, письменник звертається до цілого ряду «інтелектуальних» інструментів: сімейні реліквії, спадкові документи, фотографії, картини, навіть літературні тексти та критичні джерела [33]. Така потреба у знаннях як для читача, так і для письменника створює ефект тотальної обізнаності історичної спадщини, що піддається постійним сумнівам, недовірі та нашаровується на категорію «незнання» акту письма [33].

Використання мистецьких форм (алюзію на інші мистецькі/художні твори) у П. Мішона пояснюється тим, що живописна модель працює на всіх глибинних рівнях тексту, а звернення до неї, чи експліцитно чи імпліцитно, в творах дозволяє стверджувати про особливий індивідуальний метод композиції подій.

Важливою рисою манери письма П. Мішона є постійні посилання на авторів, з якими він бачить чи просто хоче створити певний літературний зв'язок або спорідненість, як С. Малларме, А. Рембо, В. Гомбрович чи У. Фолкнер.

Г. Флобер уважав, що письменник повинен бути у творі таким як Бог у світі, тобто бути всюдисущим деміургом. У творчості П. Мішона автор – це скромний Бог [27], який усвідомлює власні межі, іноді звужуючи їх аж до відчуття безпорадності, проте залучаючи і тілесне, і душевне у процес письма. На думку Д. Віар творчість П. Мішона – це « театр, закулісся якого він демонструє » [41, с. 118].

Повертаючись до ідеї про «інтелектуальне» письмо, варто зазначити широке використання П. Мішоном так званих *архівних данних* при введенні в оповідь персонажів, аби запевнити читача в реальності їхнього існування [27]. Усі портрети, картини, документи постають в нагоді як відправні точки створення оповіді. Такі наративні елементи гіпотетично існують в пам'яті, спогадах, думках персонажів або оповідача.

Лексичне наповнення творів П. Мішона є також суміжним із *мінімалістичною традицією*. Найперше – це використання неологізмів та рідковживаних слів для підсилення іронічного настрою тексту. Виразною рисою повістування є вживання, на відміну від традиційно мінімалістичних абстрактних прикметників, конкретних, що вибудовують *літоти*, *гіперболи* та *оксиморони* (*forcené, intraitable, fracassant, roublard, morne, éclatant, futile, corruptible etc.*) [35].

Представляючи живопис в оповіді, П. Мішон звертається до теперішнього динамічного часу (*Le Présent dynamique*), що перериває рух основної ретроспективної нарації. Використання теперішнього часу є не лише актуалізацією оповіді, але й новим процесом творення оповідача [33]. Завдяки теперішньому динамічному (*Le Présent dynamique*), зміст оповіді зводиться до розшарування історичного часу, шляхом злиття часу написання та часу прочитання.

Щодо ритміки в творчості П. Мішона, слід зазначити, що вона зумовлює появу *специфічної пунктуації*. Відтак, спостерігаємо часті опускання змістовно важливих слів, аби не зіпсувати мелодійної послідовность, адже музичність для письменника постає шляхом позиціонування прози як процесу, руху та оригінальної динаміки творчого процесу [33].

Як висновок, укажемо на те, що творчість П'єра Мішона визначаємо як мінімалістичну прозу, що відзначається між тим відмінними або ж суперечливми рисами. Серед них визначальними, на наше переконання, є *ерудованість*, *зв'язок із мистецтвом* та *історією*, *ритмічність* та ін., що свідчить про унікальність і своєрідність стилю П. Мішона у літературному процесі сьогодення.

Висновки до Розділу 1

У першому розділі дослідження ми розглянули принципові риси *поетики мінімалізму* як складової частини розвитку сучасної французької літератури.

Мінімалістична проза як одна із сучасних літературних течій вирізняється, насамперед, невеликим обсягом та спрощенням мовленнєвого оформлення. Серед лінгвонаративних характеристик текстів мінімалістичного спрямування можемо виділити наступні: повернення до традицій наративного текстотворення, спрощення синтаксичних структур, динамічність, акумуляція еліптичних конструкцій і парцеляції, наявність значної кількості риторичних запитань та спонукальних речень.

Наступним кроком було встановлення основних компонентів традиційної наратології в контексті дослідження художнього тексту, серед яких провідне місце займають *«оповідь», «оповідач», «читач» та «фокалізація»*.

Ми розглянули та проаналізували основні риси творчості П. Мішона, серед яких виділили такі, як *інтелектуальність*, *зв'язок із мистецтвом* та *історією*, *ритмічність* та ін., що свідчать про своєрідність стилю письменника як у контексті мінімалістичної, так і загальної літературної традиції сучасності.

РОЗДІЛ 2

ЛІНГВОНАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ П'ЄРА МІШОНА В РОМАНІ « LES ONZE »

Творчість письменника, представника певної епохи чи літературної течії, віддзеркалює, крім його індивідуального бачення й сприйняття світу, загальний процес формування свідомості людства, трансформації ціннісних орієнтирів та пріоритетів на конкретному культурно-історичному етапі. У цьому контексті особливості наративної стратегії не втрачають свого значення як своєрідні маркери «духу» або «настрою» епохи, що, в разі їх співставлення разом, дають змогу проаналізувати прогресію світобачення та позиціонування людини в суспільстві.

Таким чином, ми потрактовуємо творчість П'єра Мішона не як поодинокий, окремий прояв мистецької думки, а як вияв сучасного культурного, соціального, історичного процесу в ракурсі індивідуального авторського світобачення.

Показовим у цьому сенсі постає роман « Les Onze » («Одинадцять»), адже цілком відповідає сьогоденним реаліям як формальними ознаками (приналежність до мінімалізму), так і змістовим наповненням, наприклад переосмисленням історичного минулого.

Надбання 15-ти річної кропіткої праці письменника, що безперечно відображається в ерудованості чи *інтелектуально сконструйованій структурі оповіді,* ця книга постає майстерний поєднанням фікції та реальності, історичного та мистецького сюжету [38]. Це книга про історію картини, що в свою чергу є відображенням визначних історичних подій періоду Великої французької революції.

Зважаючи на все вищесказане, ми переконані в тому, що художній простір роману П. Мішона, неоднорідний та багатогранний у своїх формальних, змістових й ідейних проявах, спрямовує нас до його різноаспектного та глибинного дослідження.

2.1 Екфрасис як один із основних засобів конструювання оповідного простору в романі П. Мішона « Les Onze »

Роман « Les onze » характеризується складною наративною концепцією. У контексті розгляду історичної канви Революції та намаганні її зрозуміти чи навіть переосмислити на сучасний лад, П. Мішон звертається до поєднання двох наративних структур: *екстрагетеродієгетичної* та *екстрагомодієгетичної оповіді*, що дозволяє, в свою чергу, розглянути конкретну подію під різними призмами.

Екстрагетеродієгетичний оповідач, чия присутність домінує в тексті, розповідає дві взаємопов'язані історії, що розділяють роман на дві частини. Перша – про революційні події, представлені, головним чином, за допомогою картини « Les onze » (« Одинадцять»); друга – історія життя художника цієї картини – Франсуа Корентена.

Повертаючись до першої історії, тема Французької революції реалізується завдяки *картині*, що й конструює оповідний простір. Опис картини, а саме одинадцяти членів Комітету громадського порятунку [38], ґрунтується на поетиці *екфрасису*, що в останні роки значно поширюється завдяки збільшенню ролі *візуальності* та розвитку *мультимодальної парадигми*.

Загалом, під *екфрасисом* ми розуміємо «вербальну репрезентацію певного візуально реалізованого об'єкта (найчастіше живопис чи архітектура)» [4, с. 110]. Якщо первинною функцією використання *екфрасису* в літературі була саме репрезентація витвору мистецтва, то в сучасній літературі, як зазначає В. А. Миловідов, така техніка має на меті задати модель його сприйняття, коли на передньому плані з'являється не зображення, а його бачення [13].

Звертаючись до концептуальних аспектів *екфрасису*, зауважимо, що він включає в себе три різні аспекти опису: витвору мистецтва, його творця та глядача одночасно. Проте нас цікавить використання *картини* не з естетичною чи описовою метою, а як *наративний засіб*, яким він і є у романі, зважаючи на свою *інтерсеміотичну сутність* [14].

Так, Ю. В. Шатін, вивчаючи питання взаємодії *екфрасиса* та *дієгезиса*, зазначає, що перший – «зрощується із розповіддю і тим самим створює із *дієгезисом* нерозривне ціле» [22, с. 220], або ж за теорією концептуальної метафори Ж. Фоконьє і М. Тернера – *генеруючий простір* [30], що має значний породжувальний потенціал.

Важливо вказати на те, що у П. Мішона *екфрастична техніка* є реалізованою в двох ракурсах: опис картини *екстрагетеродієгетичним оповідачем* та її наступне сприйняття, тобто інтерпретація уже *інтрагомодієгетичним оповідачем*. Саме тому можемо зробити висновок про формування засобами *екфрасису* всього оповідного полотна роману.

Зображальний екфрасис в оповіді П. Мішона засновується на портреті « Les Onze », що виявляється фікційним, як і його художник, але використовується для введення в оповідь реальних, історичних подій:

Il était de taille médiocre, effacé, mais il retenait l'attention par son silence fiévreux, son enjouement sombre, ses manières tour à tour arrogantes et obliques — torves, on l'a dit (Michon, 11).

Наведений вище фрагмент є першими словами роману, що змушують читача одразу створити *образ картини*, а вже потім використовувати її як опору у подальшому розвитку сюжета.

У цьому разі, концептуальний простір твору є десемантизованою оповіддю, що окреслюється займенником 3-ої особи однини ***il*** (= tableau). Згодом, оповідач набуває рис *гетеродієгетичного в екстрадієгетичній ситуації*; він розглядає картину від конкретних об'єктивних характеристик (*taille médiocre, effacé)* та переходить до більш абстрактних і перцептивних, що реалізуються шляхом *оксиморонних виразів* (*silence fiévreux, enjouement sombre*). Відтак, можемо стверджувати про глибоку *візуальність* мовлення П. Мішона, що дозволяє не лише втілити в тексті зовнішні риси об'єкта, а й продемонструвати їх сприймання або вплив.

Погляд *гетеродієгетичного оповідача* фіксує спочатку загальний план картини:

Tous les onze, de gauche à droite : Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André. Invariables et droits. Les Commissaires. Le Grand Comité de la Grande Terreur. Quatre mètres virgule trente sur trois, un peu moins de trois (Michon, 43).

Плавними та чіткими штрихами оповідач оглядає зображення 11-ти персонажів, що завдяки *акумуляції номінативних речень* та *перерахуванню*, створює *висхідний ритм*, актуалізуючи риси картини. Такий масштабний та деталізований погляд має на меті змусити повірити читача в існуванні *картини*, чи навіть більше – у її величі та важливості.

Техніка *екфрасису* уможливлює розуміння роману від загального, всеохоплюючого погляду до його сприйняття та проникнення в передісторію, що безумовно вибудовує і характеризує своєрідний спосіб мислення оповідача роману. Реагуючи на побачене як на подразник, його думка змінює своє русло від теперішнього, тобто присутнього, до минулого – історичного, або ж взагалі – абстрактного.

Le tableau de ventôse. Le tableau si improbable, qui avait tout pour ne pas être, qui aurait si bien pu, dû, ne pas être, que planté devant on se prend à frémir qu'il n'eût pas été, on mesure la chance extraordinaire de l'Histoire et celle de Corentin (Michon, 43).

Таким чином, спостерігаємо сугестивний метод переконання читача у реальності насправді фіктивної картини, що базується на використанні модальних дієслів *pouvoir, devoir* у *Conditionnel Présent* та на *гіперболізованій* манері викладу. Крім того, яскраво виділяється домінування *нульової фокалізації*, що дозволяє розвинути об'єктивно і всеохопно історичну сюжетну лінію.

У процесі розвитку сюжету відбувається розрив домінантної на цьому етапі лінії оповіді та поступово з'являється *гомодієгетичний оповідач (elles me tirent l'oreille)*, що продовжує споглядання, але вже у суб'єктивній манері, представляючи власне бачення картини та її середовища, засноване, зважаючи на сутність *екфрасису*, на півсвідомому та ірраціональному [13]:

Elles aiment mieux les signes d'air que le tangible châssis et la tangible surface peinte de quatre mètres sur trois qu'on appelle Les Onze, les sirènes. Elles veulent m'empêcher de parler des Onze, elles me tirent l'oreille vers leur tintouin de lessive sur les défroques … (Michon, 30–31).

Таким чином, спостерігаємо плавний зсув точки зору від *нульової* до *внутрішньої*, а згодом маємо їх постійне чергування. Сам *фокус* дещо *децентрується*, то втрачаючи, то повертаючись до портрету. Такий прийом «оживляє» оповідь, змушуючи читача відчути рух у статичній сцені та, водночас, репрезентує стан розгубленості та нестійкості думки оповідача. Зупинка на іншому полотні може бути трактована також як поява образу *Я-оповідача*, тобто його глибинне занурення у дієгезисі.

Погляд *інтрадієгетичного оповідача* продовжує виступати *фокалізатором* картинного сюжету, зосереджуючи увагу на динаміці та колористиці.

…comme les reflets changent sur la vitre quand on se déplace un peu. Comme je vois clairement l'habit noir de Couthon, soudain, sur sa chaise d'or acide. Non, pas de l'or, du soufre, l'or est pour Saint- Just. Et si je fais deux pas quel luxe sur les franges espagnoles de l'écharpe aux trois couleurs du représentant Saint-André, à l'autre bout. Deux pas encore et tout est sombre (Michon, 58).

Оповідач намагається знайти правильний ракурс, то відсторонюючись, то наближаючись, потрапляючи у гру світло-тіні, що надає особливої об'ємної форми зображенню. І хоча в цьому контексті картина так і не оживає, проте її непорушна статика дещо нівелюється зі зміною погляду. Варто також зазначити, що подана у фрагменті *антитетична колористика* (*clairement / sombre*; *d'or acide / soufre*) може постати відсилкою до характеристики та протиставлення історичних постатей, що зосереджено на концептуально-метафоричному рівні оповіді.

Якщо на початку твору ми спостерігаємо суху презентацію портрету, від точного його розміру до кількості персонажів, то у процесі поглиблення та розвитку *гомодієгетичної оповіді* чіткість картини розмивається, деталі видозмінюються та з'являється можливість множинного погляду:

Voyez comme ils changent, quand on se déplace vers la gauche. Je vois presque la sainte table, sous la main appuyée de Prieur. Et devant Couthon, n'est-ce pas le verre de vin ? Non, ce doit être le rouge et le bleu du plumet du chapeau de Prieur (Michon, 134).

Гомодієгетичний оповідач поступово пізнає *картину*, вдивляючись та аналізуючи й потрапляючи під вплив кольорів і предметів. Він, ніби намагається щось довести, щось спростувати; те, що він бачить насправді та те, що уже прийнято там бачити. Пізнання та розуміння чого відбувається за рахунок залучення читача до одночасного розгортання образів зображення. Звернення до релігійного мотиву *Святої вечері* та одночасна відмова від нього виражає неоднозначне ставлення до персонажів портрета, що постає одним із наскрізних лейтмотивів роману: «Патріоти чи тирани?».

Із розвитком сюжету *гомодієгетична оповідь*, утілена в *екфрасисі*, все більше акумулює фарби й динамізм, змушуючи оповідача поринути у власні переживання, у сферу свого та водночас вселюдського півсвідомого. Проте, у фіналі оповідь змінюється на *гетеродієгетичну*. Саме у контексті цієї оповіді зароджується *нова картина* як еволюція попередньої і розвиток історії. І якщо перше зображення змальовано як справжнє, що є розташованим на одному із очільних місць в Луврі, то нове – не актуалізується як існуюче, але постає беззаперечною *проекцією* на попереднє:

...les onze têtes pâles l'une après l'autre alignée, détachée, jaillie nue de son amas de soie, de feutre, de drap ; les onze masques : — Billaud pâle et long issu de l'habit noir sous la crinière de feu, Carnot pâle issu de la houppelande noire, et de nouveau à bonne hauteur la face pâle de Robespierre offerte dans la défroque plus noire que noir — et le masque nommé Collot suspendu au-dessus de sa pyramide de collets renversés… Ces têtes esseulées et perchées…(Michon, 134).

У наведеному вище фрагменті фікційна оповідь збігається з історією та дійсністю. Як попередньо були змальовані у чіткій послідовності одинадцять постатей Великої Французької революції, таким же чином, за допомогою *концептуального паралелізму* (*personnes = têtes = masques*), П. Мішон зображає

летальний результат – страту. Особливої образності тексту надає *enimem* перерахування — *alignée, détachée, jaillie*; *esseulées, perchées*; — *de soie, de feutre, de drap*, які посилюють трагічну тональність та створюють опозицію *абстрактне-конкретне*. Трагічний тон та ідея *смерті* втілені в оповіді також завдяки передачі кольорів картини, а саме пересиченням чорного кольору та *гіперболізованим зображенням*: *plus noire que noir*, також *pâle, de feu.* Одинадцять голів, що репрезентуються спочатку гетеродієгетичним оповідачем як *метонімія*, згодом набувають буквального значення, що відсилає нас до історичних реалій Франції.

Отже, одним із основних засобів конструювання оповідного простору в романі П. Мішона « Les Onze » постає поетична техніка *екфрасису*, а саме вербалізована репрезентація опису картини, яка виконує важливу роль в сюжетному та композиційному конструюванні. У творі *екфрасис* вибудуваний за допомогою двох оповідних типів – *гетеродієгетичного* та *гомодієгетичнного*, що, нашаровуючись один на одного, формують складну оповідну структуру, нерівнозначну за своєю природою, проте надзвичайно функціональну. Важливу роль у конструюванні *екфрасису* відіграє візуальна, у тому числі, образна мова автора, зосередження уваги на колористиці та грі світло-тіні, навмисна зміна фокусу бачення у творі.

2.2 Діалог між екстрагомодієгетичним оповідачем й абстрактним читачем як провідна характеристика інтелектуального письма П. Мішона в романі « Les Onze »

Як зазначалося вище, принциповою рисою творчості П. Мішона є його манера письма, що тяжіє до *інтелектуального*, відбірного (пор. із тезою Ж.-Ф. Дюкло про *écriture érudite).* Роман « Les Onze » є беззаперечним підтвердженням цього. І хоч така особливість творчості пояснюється здебільшого специфікою обраної тематики, проте у П. Мішона причина розгортання такого ерудованого письма відрізняється від вище перерахованих.

Основним механізмом розробки стратегій оформлення роману постає створений письменником *внутрішній функціональний діалог*, що на фоні *інтрагомодієгетичної оповіді* поєднує дві інстанції, які взаємодіють і співіснують: *екстрагомодієгетичний оповідач* та *абстрактний читач*.

Повертаючись до твердження про те, що загальна оповідна канва твору є неоднорідною та включає як гомодієгетичну, так і гетеродієгетичну оповідь, варто зосередити увагу на тому, що зазначена вище діалогічна структура не є наскрізною в тексті, проте з'являється час від часу, залежно від інтенцій первинного автора та функціональних потреб власне тексту.

Розглянемо спочатку основні компоненти даної діалогічної структури, що дозволяють письменнику створити так званий *«ерудований» твір* [28].

Концептуальний простір оповіді екстрагомодієгетичного типу представляється оповідачем, який вербалізується в романі завдяки використанню займенника 1-ої особи однини ***je*** та відповідними йому формами ***me*** і ***moi***.

Allons, je vois bien qu'à mon tour, quelle que soit ma hâte à bondir vers la fin, à commencer par la fin, à faire tenir debout cette histoire des Onze par la seule existence indubitable des Onze, je vois bien qu'avant d'en venir au fait il va me falloir raconter à grands traits cette histoire si souvent racontée (Michon, 128).

У цьому разі оповідач перебуває за межами дієгезису, проте безпосередньо має відношення до оповіді. Він коментує події художнього твору, ознайомлює читача із структурою та веде оповідь від свого імені. Оскільки це *гомодієгетичний оповідач*, то він вносить власне критичне бачення, свідченням цьому є почуттєво-емоційні стани, які втілені у оповіді.

Іншим важливим учасником комунікації, зосередженої в центрі *екстрагомодієгетичної оповіді*, є постать *читача* як безумовний рушій оповідного зображення. У цьому разі маємо справу із типом *імпліцитного читача* [9], місце та функція якого заздалегідь визначена автором. Однак, аби позбутися непорозумінь з боку багатозначності та широкого охоплення цього терміна, звернемось до більш вузького, проте ідентичного за смислом

абстрактного читача, введеного В. Шмідом [23], додатково уточнивши його наділення рисами активності у романі.

Je me demande, Monsieur, s'il est bien utile de vous raconter cela, ces histoires de famille et ces hautes généalogies, à quoi notre époque tient tant (Michon, 29).

У наведеному вище фрагменті йдеться про *читача*, що поринає не тільки в сюжет та характери героїв, а й повинен осягнути приховані автором додаткові смисли тексту, переносні значення чи, загалом, весь вертикальний контекст історії, при цьому, спираючись як на власний досвід, так і на історичну, естетичну та інші системи знань.

Найменовуючи читача як *Monsieur*, П. Мішон накладає на нього певні вимоги та характеристики, що повинні втілитися та бути задіяними під час прочитання. Саме ж формулювання *Monsieur* концентрує увагу на встановленні особливого відношення, заснованого на повазі та рівності позицій.

Таким чином, повертаючись до ідеї діалогу між *абстрактним читачем* та *гомодієгетичним оповідачем,* можемо спостерігати виразну направленість останнього як комуніканта на постать першого (див. дод. А.1).

Звернення оповідача протягом усього твору сконструйоване та експліковане використанням сталої клішованої форми. Незмінним залишається найменування читача та його презентація виключно у формі звертання, що відсилає нас до функціонального аспекту його використання, так само, як до синтаксичного оформлення. Постійним виявляється використання структур *питального речення* чи *наказового способу*, що має на меті не лише встановлення контакту із читачем, але й стимулювання до спільного творення оповіді, до активної інтелектуальної та естетичної діяльності.

Споглядаючи картину, оповідач не нав'язує власного бачення, а змушує читача самому поглянути, відчути зображення, поринаючи у простір музею завдяки *акумульованому* опису: *ses murs des graphiques, des pense-bêtes, des reproductions, des détails agrandis, des notices biographiques sur les hommes de derrière la vitre* (Michon,).

Сприйняття зображуваного постає неможливим без опорної точки читача у вигляді власних інтелектуальних надбань, наявність яких для П. Мішона є обов'язковою. Але наявність останніх не є цілком достатньою, адже, змушуючи звернутися до історії, наприклад, існує можливість нереалізованої комунікації, в разі відмови читача осмислити, інтерпретувати чи здійснити ряд інших інтелектуальних операцій, що, в свою чергу, дозволять проникнути в глибини смислу. Ось чому маємо можливість зазначити про потребу *зразкового*, за словами У. Еко, що здатен заповнювати залишені первинним автором пробіли в семантичній системі тексту [7].

Іншою метою використання оповідачем постаті *читача* у творі є прагнення створити своєрідну гру з реальним читачем, за допомогою якого буде конструюватися потрібний авторові читацький тип сприйняття (див. дод. А.2).

Зазначений вище уривок яскраво демонструє гру з читацькою свідомістю, що націлена на допомогу в розумінні історії і полягає у зануренні читача в сконструйовану ситуацію, яка є побудованою на тотальній *гіперболізації* (*improbable, jour après jour jusqu'au soir)*, іронії (*pour chausser les hérons*), *метафоризації* болота, брудної роботи як життєвих невдач і складної людської долі.

Наказовий спосіб, як от: *descendez en esprit, mettez-vous bien dans le coeur, nous supposons* створює *ефект інструкції*, що допомагає вести читача за своєю думкою, при цьому загострюючи його перцепції описовим представленням – *sentez gicler entre les orteils. Градаційним паралелізмом* (*à ramasser, à vider à recommencer)* надає рухливості та динамізму оповіді.

У той же час, завдяки *образно-стилістичній манері* П. Мішона, читач має можливість пізнати імпліцитний рівень тексту та зануритися у свою півсвідомість. Власні почуття, осмислення прочитаного та порівняння із життєвим досвідом, – усе це є можливим на фоні сконструйованого оповідачем іншого міні-світу, розташованого одночасно в дієгезисі та поза ним. Відтак стверджуємо, що автор формує власну думку, змінює її, робить певні висновки

висновки під час моделювання діалогу з читачем, стимулюючи на роздуми не лише читача, а й самого себе на пошуки істини (див. дод. А.3).

Усі питання, які ставить собі оповідач від імені *абстрактного читача*, є тими, на які хоче знайти відповідь власне сам автор. Зауважимо, що ці питання або навіть відповіді на них репрезентують одну із основних цілей та ідей написання роману. Розв'язка роману наближається тоді, коли оповідач знайде, не без допомоги читача, відповіді на них. Саме тому він вирішує перервати таку оповідь (*laissez-moi vous parler d'un autre parti*), повернувшись до *гетеродієгетичної* та спробувавши віднайти нові деталі історії, при цьому повідомляючи свою інтенцію читачеві.

У наведеному фрагменті спостерігаємо введення концептуальних метафор ІСТОРІЯ – ЦЕ ТЕАТР ЧИ ПОЛІТИКА – ЦЕ ТЕАТР. Власне лексико-семантичне поле *театру*: *théâtre, rôles, scène, acte, théâtralement* передає негативну, дещо зневажливу оцінку оповідача до подій, які він представляє. Таке оцінне судження подій впливає на погляд читача, адже нейтральне сприймання історії роману є неможливим під час встановленої вербальної чи емоційної комунікації.

Візуальна комунікація *оповідач – читач* у цьому сенсі реалізується нашаруванням на *екфрастичну техніку* зображення картини :

...si comme je vous le conseille vous vous écartez du tableau, si vous lui tournez résolument le dos, si vous revenez carrément sur vos pas, si vous sortez de la pièce et faites quelques pas dans la galerie du Bord-de-l'Eau, et de nouveau faites volte-face, de nouveau par artifice pénétrez dans la salle où à l'exclusion de tout autre tableau se tient Les Onze (Michon, 96).

Гомодієгетичний оповідач не припиняє використання наказово-інструкційної моделі спілкування, доповнюючи її *паралелізмом дій* (*si vous…, si vous…, si vous…*), ніби залишаючи вибір шляху за читачем, але навіюючи існування його як єдиного можливого. Крім того, проникнення в оповідний простір та пересування по ньому є у цьому разі одночасним як для оповідача, так і для читача, що об'єднує їх погляд в єдиний.

Протягом усього розвитку оповіді гра *читача* та *оповідача* втілена шляхом вживання *паралелізму* запитально-наказової структури тексту та *повтором* звертання *Monsieur*. Специфічним є і її штучне відмежування від загальної оповіді значним пробілом, аби зосередити увагу читача, відокремивши *гетеродієгетичну оповідь* (власне історією) від *гомодієгетичної* (її інтерпретація, заглиблення в сутність неоднозначних явищ) (див. дод. А.4).

У вищезазначеному фрагменті оповідач, передбачаючи реакцію читача на неї, звертається до техніки переконання. Осмислення однієї із основних тематичних ліній роману – мистецтва та творця відбувається шляхом еврестичної бесіди як прихованого наставництва. Спостерігаємо також використання позитивно-оцінної лексики: *beau, digne, pure, magique*, що також слугує засобом переконання та підтримки думки оповідача.

Загалом, перші речення, які ініціюють комунікацію *читач-оповідач* виражають емоційний стан останнього: *C'est étrange, Monsieur…*; *Vous n'y croyez pas ? Je me demande, Monsieur….* Така незначна та мимовільна «емоційна хвиля» передається читачеві, змінюючи його стан, порушуючи психологічну рівновагу та ініціює більш емоційне прочитання, дозволяючи відновити перервану *гетеродієгетичною оповіддю* комунікацію.

Усі емоції гомодієгетичного оповідача та перцепція того, що він розповідає та його особистісні ставлення свідчать про домінування *внутрішньої фокалізації* у цьому типі оповіді. Це постає і орієнтиром в інтерпретації повідомлення читачем, і показовою наративною рисою стилю Мішона.

Проте, із *десемантизацією* оповідача [17] змінюється і точка зору, що постає *нульовою*, представляючи на цьому етапі судження як остаточно вірні та беззаперечні, хоча місце читацьких роздумів та сумнівів лишається як обов'язкова умова діалогу (див. дод. А.5).

Десемантизований оповідач представляє відповідь на питання, яке поставив на початку оповіді. Він допомагає читачеві зрозуміти ідею (*comprenez-vous ?)*, намагаючись пояснити причинно-наслідкові відношення в

оповіді, що розмиваються в процесі переходу від одного типу оповіді до іншого. Тому стверджуємо, що саме він керує мисленнєвою діяльністю читача.

Наскрізна *метафора* ДЖОКЕРА (*un joker),* що уособлює *картину* (та її історію), спрямована на активізацію розумової діяльності читача та, в той же час, є одним із авторських фінальних умовиводів, що досягається шляхом діалогу із читачем, зміною оповідача та фокалізації в художньому творі.

Таким чином, діалогічна взаємодія *екстрагомодієгетичного оповідача* та *абстрактного читача* є важливою як для формування оповідного полотна роману, так і для реалізації *інтелектуального письма*, що дозволяє розкрити глибинні рівні тексту, задіявши весь потенціал *зразкового* отримувача повідомлення від його життєвого досвіду до особливих стратегій осмислення та сприйняття.

Висновки до Розділу 2

У другому розділі нашої наукової розвідки з позицій сучасної лінгвонаратології та мультимодальної стилістики з’ясовано головні закономірності побудови мінімалістичного роману П'єра Мішона «Les Onze» в аспекті його лінгвонаративних і образно-стилістичних параметрів.

Дослідження оповідної структури твору дозволило виділити два провідні типи оповіді – *екстрагетеродієгетичний* та *екстрагомодієгетичний* – в ракурсі яких розгортається сюжет роману. Відповідно до зазначених вище типів оповіді визначено існування в творі П. Мішона екстрагетеродієгетичного, екстрагомодієгетичного оповідачів та їх десемантизованої видозміни.

Одним із принципових засобів творення оповідної тканини роману постає використання техніки *екфрасису*, що вибудовується на різних оповідних типах, зосередженні уваги на колористиці, використанні візуальної авторської мови.

Не менш важливою рисою творчості П. Мішона є *інтелектуальне письмо*, яке є реалізованим у досліджуваному романі завдяки діалогічній взаємодії *екстрагомодієгетичного оповідача* та *потенційного читача*, що розширює рамки інтерпретації тексту до більш глибинних рівнів.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Вивчення особливостей індивідуально-авторського стилю письменника посідає очільне місце в дослідженнях із лінгвопоетики, лінгвістики художнього тексту та лінгвонаратології, зважаючи на специфіку сучасного стану художнього текстотворення. У цьому сенсі твір починає розглядатися як відображення авторської манери світобачення та самопозиціонування, впливаючи на відповідний вибір засобів та інструментів передачі повідомлення у письмовій формі як найбільш доцільними та вичерпними у кожному конкретному випадку.

Саме тому, маючи на меті окреслення найбільш прикметних текстотвірних тенденцій сучасного стана розвитку французької літературної прози, ми зосередили увагу на вивченні творчості П. Мішона – одного із представників сучасної французької літератури, що принципово відрізняється манерою представлення дійсності у своїх творах та іншими особливостями, вартими системного та різнобічного аналізу.

Таким чином, здійснення нашого дослідження дало можливість дійти таких висновків:

1. *Поетика мінімалізму* є однією із невід'ємних рис сучасної літератури, що відображає актуальний етап розвитку не лише художньої думки, а й суспільства загалом. Серед лінгвонаративних і образно-стилістичних особливостей мінімалізму виділяємо такі, як спрощення синтаксичних структур, динамічність оповідного простору, акумуляція еліптичних конструкцій і парцеляції, концептуальний паралелізм, поверненням до традицій наративного текстотворення.

2. Незважаючи на постійний розвиток наратологічної теорії, її традиційні категорії: *«оповідь», «оповідач», «читач», «фокалізація»* залишаються незмінними. Саме на основі аналізу останніх ми отримали можливість розглянути найбільш характерні риси *лінгвонаративної поетики* П. Мішона у його романі « Les Onze ».

3. П. Мішон є представником сучасної *мінімалістичної прози*, проте його творчості, крім власне мінімалістичних рис, властиві інші, відмінні характеристики. Принциповими серед них є *ерудований характер письма*, *зв'язок із мистецтвом* та *історією*, *ритмічність* і *музичність оповіді* та ін., що свідчать про особливе місце письменника у сучасному світовому літературному процесі.

4. Важливим засобом побудови оповідного простору в романі П. Мішона « Les Onze » є поетична техніка *екфрасису*, яка виконує важливу роль в сюжетному та композиційному конструюванні оповіді. Так, у розглядуваному романі *екфрасис* вибудуваний за допомогою двох оповідних типів – *гетеродієгетичного* та *гомодієгетичнного*, що накладаються один на одного та створюють складну оповідну структуру. Важливу роль у реалізації *екфрасису* відіграє візуальне мовлення, колористика та навмисна зміна фокусу бачення у творі.

5. Взаємодія *екстрагомодієгетичного оповідача* та *абстрактного читача* є принциповою для формування оповідного полотна роману і реалізації *інтелектуального письма*, що дозволяє розкрити глибинні рівні тексту. У цьому контексті варто зазначити також присутність *варіабельної внутрішньо-нульової* фокалізації, що, відповідно, змінює презентацію оповідних подій, від їх об'єктивної подачі до емоційно-почуттєвої.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева К. А. Грамматика и поэтика нарратива в русском и английском языках : автореф. дис. на соискание науч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.20 "Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание" / К. А. Андреева. – Екатеринбург, 1998. – 45с.

2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Ролан Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Под ред. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 196–238.

3. Бахтин М. М. Естетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Изд-во Искусство, 1979. – 445 с.

4. Бовсунівська Т. В. Екфрасис & Інтермедіальність [Електронний ресурс] / Бовсунівська Т. В. // Літературознавчі студії. — 2013. Вип. 39 (1). – С. 109–115. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39(1)1.

5. Виноградов В. В. О теории художественной речи / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 240 с.

6. Городницкий Е. А. Экфрасис в структуре литературного произведения: изобразительная и нарративная функции / Е. А. Городницкий // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія "Філологічні науки". – 2014. – № 2 (8). – С. 13–18.

7. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – [2-е вид., доп.]. – Львів: Літопис, 2001. – С. 525–538.

8. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.

9. Ізер В. Процес читання : феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. [текст] : научное издание / під ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2002. – С. 349–366.

10. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози : когнітивна та комунікативна динаміка (на матеріалі французької романістики XX ст.) : дис. … доктора філол. наук : 10.02.05 / Кагановська Олена Марківна. – К., 2003. – 502 с.

11. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон; [пер. с англ., ред. и предисл. А. Н. Баранова]. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

12. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.

13. Миловидов В. А. Нарратология экфрасиса [Електронний ресурс] / Виктор Александрович Миловидов // Narratorium (междисциплинарный журнал). – 2011, № 1–2. – Режим доступу: http://narratorium. rggu.ru/article.html?id=2027587.

14. Мочернюк Н. Д. Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво) / Н. Д. Мочернюк // Питання літературознавства. – 2013. – Вип. 87. – С. 219–229. – Режим доступу: http://www.irbisnbuv.gov.ua/cgibin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Pl_2013_87_21.

15. Папуша І. В. Modus ponens. Нариси з наратології / Ігор Володимирович Папуша. – Тернопіль : Вид-во "Крок", 2013. – 259 с.

16. Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки / В. Я. Пропп // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 566–584.

17. Савчук Р. І. Оповідний простір художньої прози Ф. Саган : дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.05 / Савчук Руслана Іванівна. – К., 2009. – 295 с.

18. Савчук Р.І. Французький художній дискурс XVIII–XXI століть у ракурсі наративного текстотворення: лінгвокогнітивний і семіотичний аспекти / Савчук Руслана Іванівна : [монографія]. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2016. – 280с.

19. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.

20. Словник літературознавчих термінів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/tukwf.html.16.

21. Татару Л. В. Точка зрения и ритм нарративного текста (на материале произведений Дж. Джойса и В. Вулф) [Електронний ресурс] : дисс. … доктора филол. наук : 10.02.19 / Татару Людмила Владимировна. – Саратов, 2009. – 419 с. – Режим доступу : http://www.dissercat.com/content.

22. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис / Юрий Васильевич Шатин // Критика и семиотка. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 217–226.

23. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

24. Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits / Roland Barthes // Communications. – 1966. – № 8. – P. 1–27.

25. Bertrand R. Philippe Delerm et le mininalisme positif / Remi Bertrand. – P. : Rocher, 2005. – 235 p.

26. Blanckman B. Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard / Bruno Blanckman. – Lille : Septentrion, 2000. – 224 p.

27. Castiglione A. Pierre Michon, l'écriture absolue / Agnès Castiglione. – Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, 2002. – 330 p.

28. Duclos J.-F. Le minimalisme a-t-il existé ? [Ressource électronique] / Jean-François Duclos. – 2012. – Accès : http://www.fabula.org/acta/document7211.php.

29. Eléments de narratologie [Ressource électronique]. – Accès : http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/narr0001.htm.

30. Fauconnier G. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities / G. Fauconier, M. Turner. – N. Y.: Basic Books, 2002. – 440 p.

31. Genette G. Figures II / G. Genette. – P. : Seuil, Points, 1969. – 187 p.

32. Genette G. Figures III / G. Genette. – P. : Seuil, Points, 1972. – 282 p.

33. Harvey V. Une enquête picturale dans Vies Minuscules et Vie de Joseph Roulin de Pierre Michon : mémoire de la maitrise en études littéraires / Virginie Harvey. – Montréal, 2008. – 137 p.

34. Heffernan J. A. W. Museum of Words : The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery / James Heffernan. – Chicago : Chicago Univ. Press, 2004. – 257 p.

35.Maury P. L'écriture et le corps Pierre Michon fait coup double : « Abbés » et « Corps du roi » [Ressource électronique] / Pierre Maury. – 2002. – Accès : http://www.lesoir.be/archive/recup/l-ecriture-et-le-corps-pierre-michon-fait-coup-double-a_t-20021113-Z0MGMG.html.

36. Narrativités minimalistes contemporaines [Ressource électronique]. – Accès : https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2010-v36-n1-vi3972/045233ar/.

37. Panaïté O. Les fins de l'écriture. Réflection et pratique du style dans les oeuvres de Jean Echenoz et Pierre Michon [Ressource électronique] / Oana Panaïté. – 2006. – Accès : https://www.jstor.org/stable/40552433?seq=1#page_scan_tab_contents.

38. Pierre Michon récompensé par l'Académie française [Ressource électronique]. – Accès : http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/10/30/pierre-michon-recompense-par-l-academie-francaise_1260648_3260.html.

39. Prince G. Dictionary of Narratology / Gerald Prince. – [Revised ed.]. – L. : Univ. of Nebraska Press, 2003. – 126 p.

40. Schoots Fieke L’écriture minimaliste / Fieke Schoots. – Amsterdam, Atlanta GA, 1994. – P. 127–144.

41. Viart Dominique Questions à la littérature. La littérature française contemporaine. Questions et perspectives / Dominique Viart. – Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993. – 350 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Michon Pierre Les Onze / Pierre Michon. – Lagrasse, Verdier, 2009. – 145 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Фрагменти ілюстративного матеріалу, що перевищують 0,2 сторінки

(У додаток А винесені фрагменти ілюстративного матеріалу, що перевищують 0,2 сторінки)

A.1

À quoi pensez-vous, Monsieur, devant la grande vitre, le reflet derrière quoi il y a des figures levées qui regardent vers vous ? Vous êtes liseur, Monsieur, vous êtes des Lumières vous aussi à votre façon, et par conséquent vous connaissez un peu ces hommes de derrière la vitre, on vous a parlé d'eux à l'école et dans les livres ; d'ailleurs, juste avant d'entrer dans la salle carrée à l'étage de ce pavillon de Flore où à l'exclusion de tout autre tableau se tient Les Onze, vous avez médité dans *l'antichambre avec à ses murs des graphiques, des pense-bêtes, des reproductions, des détails agrandis, des notices biographiques sur les hommes de derrière la vitre* (Michon, 102).

A.2

Descendez en esprit dans la boue, Monsieur. Vous la sentez gicler entre les orteils ? Car vous n'avez pas vos sabots pour cette besogne, vous les avez laissés en tas avec les autres sur la berge pour chausser les hérons, au cas où les hérons auraient besoin de chaussures. Et si nous supposons que vous avez même des sabots, ce qui est une conjecture improbable, car là où vous êtes les sabots même sont une richesse, un bien. Mettez-vous bien dans le coeur l'espérance que recèle ou une vie qui consiste à ramasser de la boue dans une hotte, à vider cette hotte dans la charrette et à recommencer jour après jour jusqu'au soir une oeuvre du même tonneau, avec pour aubaine à venir du pain noir, du pain de plomb (Michon, 71-72).

A.3

Il ne s'agissait plus d'opinions, mais de théâtre ; cela arrive souvent dans la politique ; et cela arrive toujours, dans la peinture, quand elle représente la politique sous la forme très simple d'hommes : car les opinions, cela ne se peint pas ; les rôles, si. Quel rapport avec la commande passée dans la nuit de nivôse dans l'église Saint-Nicolas ? Vous me demandez qui, dans cette scène emballée de cinquième acte, pouvait vouloir le tableau? Quel premier ou second rôle voulait faire de ce comité fantôme un comité réel, théâtralement réel? J'y viens, Monsieur. Laissez-moi vous parler d'un autre parti, une autre caste, et j'en aurai fini (Michon, 99-100).

A.4

Vous souriez, Monsieur ? Vous n'y croyez pas ? Oui, c'est trop beau pour être vrai : l'artiste, n'est-ce pas, le créateur — celui qui veut croire de toutes ses forces, et qui arrive à croire, que l'acte par lequel on a prise sur le monde, l'acte digne de ce nom, a pour fondement et principe l'intellection pure, la magie en somme, la volonté magique d'un seul, et n'est machinique... (Michon, 67).

A.5

C'était un joker, comprenez-vous ? Cette peinture était un joker à jouer dans un moment crucial : si Robespierre prenait définitivement le pouvoir, on produirait le tableau au grand jour comme preuve éclatante de sa grandeur et de la vénération qu'on avait toujours eue pour sa grandeur… Si au contraire Robespierre chancelait, s'il était à terre, on produirait aussi le tableau, mais comme preuve de son ambition effrénée pour la tyrannie, et on prétendrait effrontément que c'était lui, Robespierre, qui l'avait commandé en sous-main pour le faire accrocher derrière la tribune du président dans l'Assemblée asservie, et être idolâtré dans le palais exécré des tyrans (Michon, 112-113).

АНОТАЦІЯ

Синяк Н. А. Лінгвонаративні та образно-стилістичні компоненти індивідуально-авторського стилю П'єра Мішона (на матеріалі роману « Les Onze »).

Наукова робота зі спеціальності 035.05 Філологія. – Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 2017.

Наукова робота присвячена аналізу лінгвонаративних та образно-стилістичних компонентів індивідуально-авторського стилю П. Мішона. З’ясовано загальні тенденції становлення та розвитку сучасної французької мінімалістичної прози; виявлено основні особливості творчості П. Мішона. Окреслено й проаналізовано лінгвонаративні та мовні компоненти роману « Les Onze » та схарактеризовано образно-стилістичні засоби оформлення мінімалістичного тексту. Розкрито техніку екфрасиса як одного із засобів конструювання гетеродієгетичної оповіді у мінімалістичному романі. Виявлено шляхи взаємодії категорій «оповідач» і «»читач» у романі П. Мішона « Les Onze ».

Ключові слова: лінгвонаратологія, індивідуально-авторський стиль, мінімалізм, оповідний простір, гетеродієгетична оповідь, екфрасис, абстрактний читач.

SUMMARY

Syniak N. A. Lingustic narrative and figurative & stylistic components of Pierre Michon's idiostyle (based on the novel « Les Onze »).

Research on a speciality 035.05 Philology. – Kyiv National Linguistic University, Kyiv, 2017.

The research is devoted to the analysis of lingustic narrative and figurative & stylistic components of P. Michon's idiostyle. The aspect of the formation of modern minimalist prose is explored, the main features of P. Michon's literary work are revealed, the narrative, linguistic and stylistic components of the novel «Les Onze» are analyzed. The analysis of the functioning of ekphrasis as one of the means of constructing a heterodiegetic narrative and the study of the interaction of «narrator» and «reader» in the novel «Les Onze» are being conducted.

Key words: linguistic narratology, individual author's style, minimalism, narrative space, heterodiegetic narrative, ekphrasis, implied reader.