

СИНТАКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЯК ОБРАЗОТВІРНІ ЕЛЕМЕНТИ У ФРАНЦУЗЬКИХ ЖІНОЧИХ АВТОБІОГРАФІЧНИХ РОМАНАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Тучкова О. О.

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглянуто синтаксичні особливості у французьких жіночих автобіографічних романах ХХ ст. Вивчення зумовлене їх безпосередньою участю у створенні певного образу, тому вони постають образотвірними елементами. Досліджено асиндетон, хіазм, зевгму, синтаксичний паралелізм, конвергенцію тощо. Вибір синтаксичних конструкцій залежить від прагматичних настанов автора-жінки у створенні образу.

Ключові слова: синтаксичні конструкції, образотвірні елементи, автор-жінка.

В статье рассматриваются синтаксические особенности французских женских автобиографических романов XX ст. Изучение обусловлено их непосредственным участием в создании образа, что определяет их как образосоздающие элементы. Исследуются асиндетон, хиазм, зевгма, синтаксический параллелизм, конвергенция. Выбор синтаксических конструкций зависит от прагматических целей писательницы в создании определенного образа.

Ключевые слова: синтаксические конструкции, образосоздающие элементы, автор-женщина.

The article deals with syntactical particularities in French women autobiographical romans of XX century. Analysis is determined by their participation in image creation so they are called image making elements. It is researched asyndeton, chiasmus, zeugma, syntactical parallelism, convergence etc. The choice of syntactical constructions depends on pragmatic goals of writer-women in image creation.

Key words: syntactical constructions, image making elements, writer-women.

На свідомий вибір автора одиниць мови в комунікації впливають чисельні фактори: його індивідуальність, біографія, світогляд, психічні та інтелектуальні особливості тощо (М. М. Бахтін, Б. О. Серебренніков, О. Л. Каменська, К. Кожевнікова, О. С. Кубрякова, Д. Менгено, Є. А. Реферовська). Цим і зумовлена цікавість до синтаксису авторів-жінок, адже він є відображенням їх способу мислення, їх світосприйняття. Дослідження синтаксичних студій останнього часу доводять визначну роль синтаксису як в усному, так і в писемному мовленні (Ж. Антуан, Т. В. Ахутіна). Проте саме в писемному мовленні синтаксичні форми обираються більш свідомо, ніж у писемному, де превалує спонтанність (Л. С. Виготський, Г. В. Колшанський). Відтак у створенні образу важливу роль відіграє не тільки лексика, стилістичні прийоми, але й синтаксичні одиниці. Отже, вивчення синтаксису як образотвірного елемента у французьких жіночих автобіографічних романах ХХ століття постає **актуальним** питанням.

Мета статті полягає у вивченні синтаксичних особливостей як образотвірних елементів у французьких жіночих автобіографічних романах ХХ століття.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- виявлення конструкцій експресивного синтаксису;
- аналіз складових елементів синтаксичних конструкцій;
- визначення прагматичних настанов синтаксичних одиниць.

Предметом вивчення є синтаксичні образотвірні елементи у французьких жіночих автобіографічних романах ХХ століття.

Об'єктом для дослідження постають синтаксичні одиниці, синтаксичні конструкції.

Матеріалом слугують французькі жіночі автобіографічні романи ХХ століття (С.-Г. Колетт "La Naissance du jour", А. Ерно "La Honte").

Синтаксичні особливості жіночих автобіографічних романів у сукупності формують загальну тканину твору. Серед них неможливо виділити головний прийом, адже функціонують вони як одне ціле, зорієнтовані на утворення відповідного ефекту. Складність будови синтаксичних конструкцій ніби відображає складність і заплутаність змісту [1, с. 42]. Відтак синтаксис невід'ємно пов'язаний зі змістом твору, який у свою чергу підпорядковується загальній його концепції. Саме вона визначає ті необхідні лінгвістичні (лексичні, стилістичні, синтаксичні) засоби для утворення як певного образу, так і загального стилю твору. Наразі ми зупинимося на вивченні образотвірних синтаксичних особливостях відповідних романів.

Романтичний і сенситивний стиль Колетт реалізується саме через синтаксичні фігури. Оповідь письменниці виділяється насиченістю однорідних членів, з уживанням яких пов'язані стилістичні фігури. Наведемо приклад асиндетона: "*Le chemin de côte qui remonte de la nuit, de la brume et de la mer... Et puis, le bain, le travail, le repos ... Comme tout pourrait être simple... Aurais-je atteint ici ce que l'on ne recommence pas ?*" (5, 581). Однорідні обставини виражені іменниками і поєднані безсполучниковим зв'язком ("*de la nuit, de la brume*"), крім останньої ("*et de la mer*"). Вдало обрані іменники окреслюють пейзажну картину в уяві читача. В переліку відсутній градаційний елемент, проте наголошено на таких аспектах, як час доби ("*de la nuit*"), погодні умови ("*de la brume*") і місцезнаходження ("*de la mer*") стежки. Еліптична конструкція надає стислість і енергетичну ємкість наступному реченню. Еліпсис вважається сильним засобом емоційності речення [2, с. 353]. У цьому фрагменті ("*Et puis, le bain, le travail, le repos...*") перераховані іменники надають опису особливого динамізму. Автор-жінка визначила цільові слова ("*le bain, le travail, le repos*") для висловлення своєї думки, всі решта заповнюються читачем через розуміння контексту. Лексичні одиниці *le bain, le travail, le repos* виокремлюють основні дії письменниці увечері: прийняти ванну, попрацювати, тобто написати декілька сторінок, йти відпочивати. Але немає необхідності так докладно виписувати ці дії, адже саме їх послідовність полегшує розуміння алюзії читачем. Уживання письменницею еліпсису напружує увагу читача, яка надалі скеровується на риторичне висловлення і запитання. Перше розпочинається із сполучника *comme* для позначення тотожності, а Conditionnel р'issent і незакінченість думки додають ностальгічних ноток міркуванням. Форму риторичного питання автор-жінка наповнює Conditionnel Passé, аби передати читачам свій смуток від того, що вже не відбулося.

Іноді асиндетон вибудовується на основі певного градаційного елемента: "*Si je me fais à cette mensuétude, cet instant serait mon instant de grandir, de braver, d'oser, de mourir*" (5, 603). В основі логічного ланцюга перерахованих дієслів лежить градація поняття сміливості. Певний рівень росту в чомусь ("*de grandir*") породжує сміливість ("*de braver*"), яка дозволяє насмілюватися ("*d'oser*") аж до фатального кінця ("*de mourir*"). Повтор іменника *instant* зі змінною займенника (*cet*→*mon*) вказівного на присвійний акумулює важливість моменту сміливості саме для автора-жінки.

Поєднання повтору і антитези ефектно виявляється в хіазмі. Е. М. Береговська виокремлює три види хіазму: суто синтаксичний хіазм, семантично ускладнений хіазм, хіастичний каламбур [2, с. 21–22]. У С.-Г. Колетт зустрічаємо суто синтаксичний хіазм: "*Je deviens de jour en jour suspecte à mes semblables. Mais s'ils étaient mes semblables, je ne leur serais pas suspecte...*" (5, 599). Лексичний повтор у цій хіастичній структурі посилюється симетричністю. Конкретизуємо загальну формулу хіазму **AB / BA**, де **A (suspecte) B (mes semblables) / B (mes semblables) A (suspecte)**. **A** становить полісемічну лексему, яка з'являється в лівій і правій частині з незмінним значенням, **B** змінює синтаксичну функцію з непрямого додатка ("*à mes semblables*")

на частину іменного присудка (*"s'ils étaient mes semblables"*). У відношенні протиставлення залишається і часовий простір. У першому реченні Présent Indicatif стверджує факт (*"Je deviens"*), посилений уточнювальною обставиною часу (*"de jour en jour"*). Тоді як у другому дія розуміється як абсолютно умовна, що виражена через уживання в підрядному Imparfait Indicatif, а в – головному Conditionnel Présent. Таким чином, уживання хіазму скероване на окреслення свого філософського ставлення до оточуючих людей, що розкриває образ автора як особистість мудру, тонку творчу натуру, не схожу на інших. Саме хіазм через гру слів справляє на читача вражаючий ефект без зайвої деталізації.

Формула хіазму АВ/ВА представлена в наведеному нижче фрагменті: *"Mais je subissais ma mauvaise timidité, face à face avec cette jeune Hélène en désarroi. Le désarroi n'est pas de la timidité"* (5, 615). Гра лексичних одиниць посилюється симетричністю в синтаксичному хіазмі, де А – *"timidité"*, В – *"en désarroi" / В – "le désarroi"*, А – *"la timidité"*. Протиставлення підкріплюється запереченням дієслова *être (n'est pas)*. Якщо перша частина хіазму безпосередньо окреслює конкретну ситуацію взаємовідносин автора-жінки з Елен Клеман, то друга налаштує на філософське міркування.

Нерівнозначні однорідні члени в еліптичній конструкції породжують зевгму: *"Blonde et émue, énervée – je n'en pouvais douter. Elle baissa vite, avec embarras, son bras nu, belle anse rougeatre, encore un peu plate entre l'épaule et le coude"* (5, 613). Перераховуються однорідні частини мови, але різнорідні за своєю семантикою прикметники, оформлені в парцельовану конструкцію, тобто відмежовані від основного речення знаком пунктуації (тире). Прикметник *blonde adj.* – *de la couleur la plus claire, proche du jaune* [4, с. 130] окреслює фізичні дані матері. Сполучник *et* передбачає близький за значенням наступний прикметник. Але автор-жінка подає прикметник *ému adj.* – *en proie à une émotion plus ou moins vive* [4, с. 437], який розкриває образ матері з емоційного боку. Цей прикметник уточнюється наступним із безсполучниковим зв'язком *énervé adj.* – *qui se trouve dans un état de nervosité inhabituel* [4, с. 443]. Конотативно нейтральний прикметник *ému* скеровується до негативного враження прикметником *énervé*. Використовуючи зевгму, автор-жінка виокремлює риси зовнішності, характеру і емоційного стану в образі матері.

Зевгма на основі безсполучникового зв'язку продовжує розкривати образ матері: *"Dans le coeur, dans les lettres de ma mère étaient lisibles l'amour, le respect des créatures vivants"* (5, 600). Однорідні обставини місця, поєднані безсполучниковим зв'язком, є семантично різними. Обставина *"dans les lettres de ma mère"* близька за своїм значенням до іменного присудка *"étaient lisibles"*, тоді як обставина *dans le coeur* приєднується до присудка на основі метафоричного перенесення значення. Метафора також супроводжує поєднання підметів і присудка *"étaient lisibles l'amour, le respect"*. Інверсія вводить першою обставину місця (*"Dans le coeur, dans les lettres de ma mère"*), яка є формальною ознакою реми. Саме початкова позиція реми, акцентована ще й стилістичною фігурою, надає їй по відношенню до теми (підмети) головуючу позицію. Підмети, ускладнені додатком і означенням, та обставини в першочерговій позиції привертають увагу читача, упускаючи присудок. Уживання декількох стилістичних фігур слугує для яскравого створення образу матері, серце якої сповнене кохання та поваги до всього оточення.

Синтаксичний паралелізм як фігура експресивного синтаксису є домінуючою в автобіографічних романах С.-Г. Колетт. Наведемо приклад: *"Quelle saison pour le dévouement sensuel, quel trêve dans la suite monotone des luttes d'égal à égal, quelle halte alors sur un sommet où se baisent deux versants!"* (5, 592). Синтаксичний паралелізм характеризується морфологічним паралелізмом на рівні частин мовлення. В таких паралельних конструкціях слова, які займають однакові місця і виконують еквівалентні синтаксичні функції, належать до однієї і тієї самої частини мови. На основі схеми, яку пропонує для аналізу паралельних синтаксичних конструкцій

Е. М. Береговська [2, с. 83], складемо відповідну обраному прикладові: Adj.inter. – N – Prép. – N / Adj.inter. – N – Prép. – N / Adj.inter. – N – Prép. – N. Кожна окрема частина з паралельної тріади різниться лише наявними детермінативами чи то у вигляді прикметника (“*sensuel*”, “*monotone*”), іменника з функцією означення (“*des luttes d’égal à égal*”), чи то у вигляді підрядного речення (“*où se baisent deux versants*”). Нанизування таких конструкцій робить зв’язок між частинами речення щільнішим, що додає переконливості наведеним думкам із паралельною будовою. Метафора виходить за рамки складносурядного речення в межі макроконтраксту. Метафорична образність апелює до звичайних понять і людських ситуацій. У першій конструкції метафора є як безпосередньо внутрішньою, адже чуттєва відданість мислиться через певну пору року *saison* n.f. – époque de l’année caractérisée par un certain climat et un certain état de la végétation [4, с. 1153], так і спрямована в макроконтракст (“*Quelle saison pour le dévouement sensuel*”). Друга і третя конструкції є метафоричними в макроконтраксті, звертаються до таких понять, як боротьба (*quel trêve dans la suite monotone des luttes d’égal à égal*) та альпінізм (*quelle halte alors sur un sommet*), також збагачений внутрішньою метафорою (*où se baisent deux versants*). Експресивності синтаксичному паралелізму надає не тільки його форма, але й залучення відповідної лексики, що посилює його ефект. Відтак для переконання читача автор-жінка вживає саме синтаксичні паралельні конструкції, підкріплюючи їх метафоричною образністю, яка залучає різнобічні поняття для досягнення цілі переконання.

Паралельні синтаксичні конструкції в межах розгорнутого речення супроводжують інші стилістичні прийоми, як, наприклад, полісиндетон: “*Pour écrire un livre il faut de la patience, et aussi pour apprivoiser un homme en état de sauvagerie, et pour raccommoder du linge usé, et pour trier les raisins de Corinthe destinés au plum-cake*” (5, 622). Паралельну конструкцію, яка огортає головне речення (*il faut de la patience*), схематично зобразимо так: Prép. – V – N / et Prép. – V – N / et Prép. – V – N / et Prép. – V – N. Неодноразовий повтор сполучника *et* посилює зв’язок між описом різнопланових моментів життя, які потребують терпіння. Зауважимо, що паралельні конструкції допомагають авторці привернути увагу читача будь-якої статі до тієї широкої зони діяльності, яка вимагає від жінки терпіння. Це і стосунки з чоловіком (“*et aussi pour apprivoiser un homme en état de sauvagerie*”), і вміння бути майстринею (“*et pour raccommoder du linge usé*”), вміння не просто випікати, а знати кулінарні тонкощі (“*et pour trier les raisins de Corinthe destinés au plum-cake*”). Проте головне завдання автор-жінка виносить на першу, ударну, позицію в реченні – “*pour écrire un livre*”. Надалі полісиндетон у паралельних конструкціях утворює враження нескінченності всього того, що потребує терпіння. Саме таке розташування паралельних синтаксичних конструкцій підкреслює, що крім головної справи, яку має жінка, вона повинна встигати виконувати ще багато інших повсякденних обов’язків.

Гру слів, яку Колетт демонструє з постійністю в автобіографічних романах, реалізується і в синтаксичному паралелізмі: “*Je n’ai pas peur d’être émue, mais j’ai peur de m’ennuyer*” (5, 609). У цьому прикладі синтаксичний паралелізм поєднується з антитезою, створеною шляхом протиставлення заперечної (“*Je n’ai pas peur*”) і стверджувальної форм (“*j’ai peur*”), а також контекстуальної протилежності фонетично схожих понять “*d’être émue* та *m’ennuyer*”. Свої страхи і уподобання автор-жінка окреслює у форму синтаксичного паралелізму, що справляє більше враження на читача.

Стиль Колетт особливо вирізняється пишністю стилістичних фігур на одне речення чи мікроконтекст, а тому і конвергенція є наявною в її автобіографічних романах. Е. М. Береговська відносить конвергенцію до прийомів свідомого використання, “навіть якщо конвергенція виникає випадково, при повторному читанні автор її неминуче помічає і за необхідності доопрацьовує” [2, с. 89]. У такий спосіб свідоме використання різноманітних стилістичних прийомів якнайяскравіше виявляє жіночу сутність. Відкидаються аргументи дискусії про жіночий свідомий і несвідомий вияв гендерних рис. Конвергенція так само синтезує форму і зміст задля наочного вияву жіночого ества на письмі.

На матеріалі роману найуживаніші випадки конвергенції стосуються опису погоди, рослин, загалом природи чи окремих її явищ. Як доказ наведемо такий приклад: “*L’astre ramasse, vers la fin de la journée, le peu de nues, qu’ évapore la mer chaude, les entraîne au bas du ciel, les embrase et les tord en chiffons de feu, les étire en barres rougies, s’incinère en touchant les Maures..*” (5, 601). Опис вечірньої пейзажної картини за рахунок паралельних синтаксичних конструкцій підрядних речень та обраної лексики передає напружену атмосферу, схвилює читача. На синтаксичному рівні нагнітання атмосфери неспокою досягається низкою паралельних підрядних конструкцій, об’єднаних безсполучниковим зв’язком. Схема є загальною для всіх підрядних: Compl. Dir. + Prédicat + Compl. (différents) (“*qu’ évapore la mer chaude, les entraîne au bas du ciel, les embrase et les tord en chiffons de feu, les étire en barres rougies, s’incinère en touchant les Maures*”). Під час читання асиндетон у паралельних синтаксичних конструкціях допомагає створити ефект “набирання обертів”, нарощування сили, кінцівка не визначена, що підтверджується трикрапкою. Паралельні синтаксичні конструкції вибудовуються не хаотично, а в логічному порядку, що полегшує утворення відповідної образної картини в уяві читача. Обставина часу (“*vers la fin de la journée*”), виокремлена пунктуаційно, уточнює і зупиняє увагу останнього саме на моменті, коли відбуваються такі природні явища. Атмосферу неспокою створюють відповідні лексичні одиниці. Автор-жінка вживає контекстуальним синонімом сонцю іменник *astre*, який через перерахування всіх дій (*ramasser, entraîner, embraser, tordre, étirer, incinérer*) набуває рис персоніфікації. Дієслова *embraser* v. tr. – enflammer, incendier [4, с. 430], *incinérer* v. tr. – réduire en cendres, syn. bruler [4, с. 662] уже містять сему вогню. Інші, такі, як *tordre* v. tr. – déformer en tournant sur le côté, enrouler en hélice [4, с. 1282], *étirer* v.tr. – allonger ou étendre par traction [4, с. 487], які не мають семи вогню, супроводжуються відповідними іменниками з прикметниками, утворюючи метафори з образами вогню. Так, “*les tord en chiffons de feu*” метафорично вимальовує в уяві читача закручені хмари, наче клапті вогню. Сема вогню передається безпосередньо лексичною одиницею *feu* n. m. – combustion dégageant des flammes, chaleur et lumière [4, с. 534]. У підрядному реченні *les étire en barres rougies* (“які витягнуті наче почервонілі брусья”) вона передається через метафоричний образ *en barres rougies*, адже символічно вогню відповідає саме червоний колір [3, с. 435]. В останньому підрядному реченні, де метафора сонця (*L’astre*), яке доторкнулося Маврів, спопелилося (“*s’incinère en touchant les Maures*”), образно обгрунтовує чорну шкіру Маврів. В аналізованому прикладі конвергенція набуває рис змішаного типу [2, с. 204], адже в ньому беруть участь не тільки фігури експресивного синтаксису (синтаксичний паралелізм, асиндетон), але й метафора, алюзія як представники стилістичних тропів. У більшості аналізованих фрагментів в автобіографічних романах С.-Г. Колетт конвергенція відповідає саме цьому типу, де стилістичні фігури і тропи об’єднуються з експресивним синтаксисом заради ще сильнішого ефекту на читача.

Наведемо приклад конвергенції, яка належить до типу синтаксичної конвергенції [2, с. 67]: “*Mais, en interrogeant ton visage, ma fille, je le reconnais. Je le reconnais à ta fièvre, à ton attente, au dévouement de tes mains ouvertes, au battement de ton coeur et au cri que tu retiens, au jour levant qui t’entoure, oui, je reconnais, je revendique tout cela*” (5, 580). Повтор кінцевого елемента (“*je le reconnais*”) на початку наступної фрази утворює епанафору. Повторювана одиниця “*je le reconnais*” у другому реченні розширює своє значення завдяки перерахуванню у вигляді паралельно вибудованих конструкцій (“*à ta fièvre, à ton attente, au dévouement de tes mains ouvertes, au battement de ton coeur et au cri que tu retiens, au jour levant*”). Однорідні перерахування несуть уточнювальну функцію, яка інтенсифікує емоційність. Саме така синтаксична конструкція посилює емоційний компонент конотативно незабарвлених лексичних одиниць (“*ta fièvre*”, “*ton attente*”, “*au dévouement de tes mains ouvertes*”, “*au battement de ton coeur*”, “*au cri*”, “*tu retiens*”, “*au jour levant*”). Через перерахування читачеві відкривається всеохоплююча

материнська чуйність, ніжність стосовно до своєї доньки. Сила епанафори підтримується дистантним повтором “*je reconnais*”, зміна якого градаційно переростає “*je revendique tout cela*”. Абстрактне звертання “*ma fille*”, наявність стверджувальної частки *oui* полегшують сприймання опису думок, почуттів матері у вигляді монологу, адже виявляється об’єкт, на який спрямовані роздуми авторки. Пронизлива материнська чуттєвість виявляється в аналізі обличчя доньки (“*en interrogeant ton visage*”), якому підлягає кожна ситуація (“*à ta fièvre*”, “*à ton attente*”), кожний рух (“*tes mains ouvertes*”, “*au battement de ton coeur*”, “*au cri*”) доньки. Таким чином, синтаксична конвергенція підсилює зміст елементами форми для підтримки певного образу, зокрема образу матері, її уважне ставлення до доньки.

Зовсім інший синтаксичний малюнок простежується в автобіографічному романі А. Ерно “*La Honte*”, який зберігає тенденцію стилю “*l’écriture plate*”. У ньому відсутні синтаксичні фігури. Єдине, чим він вирізняється, це наявність довгих, розлогих речень разом із реченнями середнього чи малого розміру. Розлогі речення складаються з головного і кількох підрядних різного типу. Середні чи малі за розміром речення зустрічаються найчастіше в описі з домінують дії: “*Elle a surgi en sang et couverte de bleus dans l’épicerie. Ma mère l’a accompagnée à la gendarmerie et chez le médecin. J’ai traîné un rhume mêlé de toux durant tout le mois. A un moment, mon oreille droite s’est brutalement bouchée*” (6, 119). Головна мета автора полягає в повідомленні дії з невід’ємними супровідними ознаками: обставинами (“*dans l’épicerie*”, “*à la gendarmerie et chez le médecin*”, “*tout le mois*”), додатками (“*de toux*”, “*droite*”). Поряд із таким типом синтаксичної будови речень існує й інший, який зустрічається як в топографічному описі, так і провадить роздуми в роман. Так, наприклад, у топографічному описі спостерігаємо розлогі речення з придатними: “*Descendre du center-ville au quartier du Clos-des-Parts, puis de la Corderie, c’est encore glisser d’un espace où l’on parle bien français à celui où l’on parle mal, c’est-à-dire dans un français mélangé à du patois dans des proportions variables selon l’âge, le métier, le désir de s’élever*” (6, 57). Прогулянка кварталом *Clos-des-Parts* породжує в авторки спогади про особливу французьку, якою там розмовляли (“*c’est encore glisser d’un espace où l’on parle bien français à celui où l’on parle mal*”). Для цього вживається метафора *glisser d’un espace*, де дієслово *glisser* v. – *passer doucement, graduellement* [4, с. 592] утворює образ занурення в мовну атмосферу тієї частини міста. Речення ускладнене не тільки підрядними місця, які окреслюють внутрішні кордони кварталу за рівнем французької (“*où l’on parle bien français à celui où l’on parle mal*”), але й поясненням із Participe passé (“*c’est-à-dire dans un français mélangé à*”), перерахуванням (“*des proportions variables selon l’âge, le métier, le désir de s’élever*”). У романі саме роздуми набувають складних синтаксичних форм: “*Je reconnais tous les mots et je pourrais sans regarder dévider la suite d’Agnus dei ou de quelque autre prière courte, mais je ne peux pas me reconnaître dans la fille qui, chaque dimanche et jour de fête, relisait le texte de la messe avec application, peut-être fervent, considérant sans doute comme un péché de ne pas le faire*” (6, 30). Складносурядні речення поєднані між собою сполучниковим зв’язком (“*et, mais*”). Наступне підрядне речення (“*qui relisait le texte de la messe avec application*”) містить уточнення (“*chaque dimanche et jour de fête, peut-être fervent*”), Participe présent (“*considérant*”). До створення образу автора-жінки долучається порівняння *comme un péché*. Таким чином, синтаксичний стиль А. Ерно варіюється від простих до складнопідрядних і складносурядних речень залежно від мети, яку вони реалізують. Невеликі за розміром речення пришвидшують оповідь, окреслюючи зміни подій, станів. Проте розлогі, ускладнені речення уповільнюють динаміку читання, аби не втратити послідовність авторських роздумів, описів. Зміна синтаксичного темпу утримує увагу читача, полегшує сприймання прочитаного, не перевантажуючи водночас його надмірними розмірами чи швидкою зміною подій.

Безполучниковим зв'язком поєднаний основний перебіг дії, які виконуються родиною автора-жінки: “*Jeudi, congé, parution de Lisette. Vendredi, du poisson, samedi, du ménage en grand et du lavage de tête*” (6, 62). Хоча власне номінації дії через дієслова немає, навпаки присутні здебільшого іменники і прислівник (“*en grand*”). Іменники підібрані таким чином, аби спроектувати домислення читачем відповідної дії, роблячи алюзію на неї. Так, із настанням четверга (“*jeudi*”), наступали канікули (“*congé*”), з’явився фільм (“*parution de Lisette*”). У п’ятницю (“*vendredi*”) їли рибу (“*du poisson*”), у суботу (“*samedi*”) робили прибирання (“*du ménage en grand*”) і мили голову (“*lavage de tête*”). В еліпсисі підібрані лексичні одиниці не створюють варіаційності тлумачення, а тому не потребують слів уточнень. Саме асиндетон з еліпсисом допомагають відтворити атмосферу рутини, повторювані з тижня в тиждень дії. Це надає певний ритм тексту і потребує відповідного темпу читання, нешвидкого, аби правильно зрозуміти натяк автора на дію. У такому темпі виписаний увесь абзац, який автор розпочинає так: “*La semaine s’égrène en “jours de” définis par des usages collectifs et familiaux, des émissions de radio*” (6, 64). Уже саме дієслово *s’égrèner* v.pron. – s’allonger en file en se divisant en éléments successifs [4, с. 422] налаштовує читача на буденність повторюваних дій. Отже, поєднання асиндетону з еліпсисом утворює алюзію на певні дії, потребує від читача логічного перебігу думок. Наявність кількох речень чи абзацу в такому стилі формує монотонну атмосферу дій.

Асиндетон як вид перерахування набуває особливих форм у системі невербальних засобів роману. Перерахування носить систематизуючий характер, коли авторці необхідно виокремити основні положення, риси певного феномена зі свого минулого. Так, наприклад, автор-жінка перераховує речі, які їй залишилися з 52 року: “*Comme traces matérielles de cette année-là, il me reste*” (6, 27). Далі ставиться двокрапка, групуються всі залишки того часу за певними ознаками, виписуючи їх в окремі абзаци, які до того ж розпочинаються з малої літери. Так, до матеріальних слідів (“*traces matérielles*”) належать: “*une carte postale-photo en noir et blanc d’Elisabeth II. Elle m’a été offerte par une petite fille d’amis havrais de mes parents, qui était allée en Angleterre avec sa classe pour la fête du couronnement [...]*” (6, 27). Наступним пунктом є “*une petite trousse à couture en cuir rouge, vide de ses accessoires, ciseaux, crochet, poinçon, etc, cadeau de Noël que j’avais préféré à un sous-main, parce que plus utile à l’école*” (6, 28). У перерахуванні автор-жінка не тільки зазначає сам об’єкт (“*trousse à couture*”), який їй залишився, але й додає деталі кольору, форми, матеріалу (“*une petite, en cuir rouge*”), його наповнення (“*vide de ses accessoires, ciseaux, crochet, poinçon, etc*”), причину саме такого подарунка (“*que j’avais préféré a un sous-main, parce que plus utile à l’école*”). Деталі, які супроводжують той чи інший пункт, різноманітні і залежать від того, який вплив вони здійснили на автора. Перерахуємо найцікавіші заголовки: “*Les gestes quotidiens qui distinguent les femmes et les hommes*” (6, 59); “*Et le temps de la vie s’échelonne en “âge de”*” (6, 62); “*La plitessse était la valeur dominante, le principe premier du jugement social. Elle consistait, par exemple, à*” (6, 69); “*Parmi les articles du code de la perfection commerçante qui me concernent*” (6, 72); “*Il est bien vu*” (6, 88); “*Il est mal vu*” (6, 89) тощо. Кожен такий заголовок закінчується двокрапкою, підпункт розпочинається з абзацу, може мати декілька підпунктів. Тож візуально текст роману має схематичну будову. Кожен пункт може бути нею прокоментований, а може лише констатувати факт. Виписування подібних перерахувань потребує попереднього системного опрацювання своїх спогадів, пригадування деталей. Це свідчить про написання роману не під владою емоцій, почуттів, як це позиціонують гендерні стереотипи, а на основі логічного системного підходу, що характеризує письменницю як особу скрупульозну, прагматичну, раціональну. Така риса не є характерною для письменниць початку ХХ століття. Натомість уже наприкінці століття невербальні образотвірні елементи також залучаються до створення образу автора жіночого роману. Відтак синтаксична фігура асиндетон разом із невербальним засобом не тільки утворює нову, іншу, друковану сторінку автобіографічного роману, але й додає певних рис образу авторки.

У такий спосіб, різноманітність безсполучникового зв'язку породжує асиндетон, який ефектнішим постає з лексикою, об'єднаною певним градаційним елементом, в еліптичних конструкціях, притаманний обом романам. Хіазм і зевгма стають такими синтаксичними конструкціями, які найбільший ефект утворюють саме у взаємодії з вдало підібраними лексичними одиницями, що є характерною рисою романів С.-Г. Колетт. Синтаксичний паралелізм, підкріплений метафоричною образністю, полісиндетоном, є образотвірним елементом, скерованим саме на підтримку обраної автором-жінкою концепції власного образу. Конвергенція вважається одним із шляхів контролю за процесом сприйняття тексту читачем, "деавтоматизації сприйняття" [2, с. 210]. Вона заважає читачеві передбачати текст, не допускає поверхового читання роману. Конвергенція утримує повністю увагу читача, затримуючи її на кожному елементі. До невербальних образотвірних елементів в романах А. Ерно додаємо заголовки з перерахуваннями у стовпчик, які безпосередньо спрямовані на створення образу автора-жінки.

Перспективою подальших досліджень є вивчення синтаксичних особливостей як образотвірних елементів в інших жанрах жіночого письма.

Література

1. Кухарено В. А. Интерпертация текста: Учебное пособие для студентов педагогических институтов / Валерия Андреевна Кухаренко. – М. : Просвещение, 1986. – 80 с.
2. Синтаксические фигуры как система, коллективная монография / [под. ред. Эды Моисеевны Береговской]. – Смоленск : Издательство СмолГУ, 2007. – 416 с.

Довідники

3. Dictionnaire des symboles / [sous la direction de J. Chevalier et A. Gheerbrant]. – P. : Robert Laffont, 1997. – 1060 p.
4. Le Robert Micro Poche. Dictionnaire pratique d'apprentissage de la langue française / [sous la direction de Jalain Rey]. – P. : Dictionnaire Le Robert, 1993. – 1376 p.

Джерела ілюстративного матеріалу

5. Colette S.-G. La naissance du jour, Editions Robert Laffont, S.A. – Paris, 1989. – P. 579–655.
6. Erneaux A. La Honte. – P. : Gallimard, 1997. – 142 p.
7. Erneaux A. La Place. – P. : Gallimard, 1983. – 114 p.