
КОГНІТИВНА НАРАТОЛОГІЯ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ
ГОРИЗОНТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО
НАРАТИВУ (ДОСВІД АНАЛІЗУ РОМАНУ
Ж.-М. Г. ЛЕ КЛЕЗІО «LA QUARANTAINE»)

Савчук Р. І.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-704-8-29>

*«Le monde est l'ensemble des références ouvertes par toutes sortes
de textes, descriptifs ou poétiques, que j'ai lus, interprétés et aimés»*

Paul Ricoeur¹

*«Світ – це сукупність референцій, відкритих усіма різновидами
текстів, описових чи поетичних, які я читав, тлумачив і любив*

Поль Рікер

(Тут і далі – переклад мій – Р.С.)

ВСТУП

Розбудова когнітивної наратології як однієї із сучасних гібридних теорій художнього тексту в її постпарадигмальному вимірі органічно вписується в новітній міждисциплінарний напрям мовознавчих і літературознавчих студій, зорієнтований на осмислення взаємодії мови, художнього тексту, мистецтва й культурної семіосфери.

У цьому контексті художній наратив постає простором когнітивного моделювання досвіду, власного і/або чужого, що опосередковується авторською уявою та читацькою рецепцією. Текстоцентризовані дослідження, що виконуються на перетині мовознавства, літературознавства, когнітивних наук, філософії та психології, охоплюючи як фундаментальні, так і прикладні розвідки, відкривають можливість інтеграції різновекторних підходів до аналізу мови, мислення, літератури й мистецтва.

На моє переконання, когнітивну наратологію на сучасному етапі доцільно розглядати як медіаційну теорію художнього тексту, що

¹ Ricoeur P. Temps et récit. T. III. Le Temps raconté. Paris : Seuil, 1985. P. 311.

зберігає текстоцентричну орієнтацію й увиразнює питання про способи концептуалізації та семіотизації оповідної реальності засобами художнього мовлення.

Показовим для новітніх когнітивно-наративних студій є «занурення» в особливості (лінгво)наративного стилю творчої особистості, що передбачає аналіз взаємозв'язку між автором і його твором. У цьому ракурсі *художній наратив* може бути інтерпретований як *фрагмент авторської картини світу*, оскільки в засобах художнього мовлення, навіть у латентних формах їхнього вияву, а також в авторських наративних прийомах, техніках і тактиках віддзеркалюється мовна особистість письменника. Отже, аналіз когнітивно-наративних особливостей творення художнього тексту уможливорює (ре)конструювання *концептуальної системи автора*.

(Транс)медіальність, дифузійність і композитність сучасного французького художнього дискурсу, який залишається однією із ключових джерельних баз у романських текстозорієнтованих дослідженнях, зумовлюють перегляд і розширення дослідницького інструментарію класичної наратології. Йдеться про залучення до аналізу закономірностей і принципів творення художнього наративу методів не лише лінгвістики тексту та лінгвопоетики, а й філософії, когнітології, літературознавства, семіотики, комунікативної лінгвістики, лінгвопрагматики та культурології, що дозволяє більш комплексно і панорамно осмислювати всі ті процеси, що пов'язані з авторським конструюванням оповідної реальності.

1. Теоретико-методологічні засади когнітивно-наративного аналізу художнього тексту

Когнітивна наратологія як інтерпретативна теорія художнього наративу спрямована на вивчення лінгвокогнітивних і наративно-семіотичних механізмів утілення полімодального художнього мислення у текстах, створених на інтерсеміотичному перетині різних модальностей. Оскільки *художній наратив є системою знань, що розгортається за певною когнітивно-наративною моделлю – фреймом / сценарієм / скриптом*, закономірним є прагнення дослідника з'ясувати, яким чином автор конструє і семіотизує світ, екстеріоризуючи власний або колективний досвід і світосприйняття.

З огляду на таке тлумачення *художнього наративу* я пропоную інтерпретувати його, спираючись на *інтерпарадигмальний теоретико-методологічний підхід*, що передбачає комплексне вивчення процесів і механізмів художнього текстотворення як реалізації авторської когнітивно-наративної програми. Отже, *інтерпарадигмальний аналіз художнього*

наративу охоплює три основні етапи, а саме наративно-інтерпретаційний, лінгвокогнітивний і лінгвосеміотичний.

1.1. Наративно-інтерпретаційний етап: структурно-дискурсивний і стилістичний виміри наративу

Цей етап поєднує методики (*лінгво*)*наративного аналізу*, *дискурс-аналізу* та *лінгвостилістики* і спрямований на виявлення жанрово-композиційних, семантико-синтаксичних та образно-стилістичних конфігурацій художнього наративу. Зокрема, аналіз *жанрово-композиційних наративних практик* передбачає опис історико-культурного контексту епохи, літературного середовища та романної естетики, а також дослідження композиційних компонентів тексту (назва твору, ініціальна та фінальна сцени, зачин, опис, ліричні відступи тощо), що забезпечують динаміку або статичність оповіді і/або Я-розповіді та впливають на модальність читачького сприйняття.

Дослідження *семантико-синтаксичних наративних модифікацій* здійснюється за допомогою *дискурс-аналізу*, що дає змогу виявити специфіку наративних конфігурацій гомо- та гетеродієгетичного нараторів в аспекті моно- або поліфонії оповідного зображення (за Ж. Женеттом)², а також механізми конструювання різних типів оповідної реальності. Поєднання *дискурс-типологічного* та *лінгвостилістичного аналізів* дозволяє систематизувати *образно-стилістичні конфігурації* як жанро- і стилеутворювальні ресурси наративних стратегій художнього текстотворення.

1.2. Лінгвокогнітивний етап: (ре)конструювання авторського мислення

Наступним етапом є *лінгвокогнітивний*, у межах якого дослідницьку увагу зміщено від загальних характеристик (*лінгво*)*наративної поетики* письменника до реконструкції домінантних когнітивних структур, що організують його наративне мислення й визначають механізми художнього текстотворення як прояв *індивідуально-авторської когнітивно-наративної програми*. Цей етап передбачає низку основних процедур. Зокрема, йдеться про ідентифікацію *лінгвокогнітивних стратегій* конструювання оповідної реальності; визначення когнітивних механізмів концептуалізації цих стратегій; а також виявлення модальних засобів риторико-стилістичного рівня та мовних одиниць виразально-зображальної репрезентації. Саме вони актуалізують авторські смислові домінанти й концептуально значущі лексеми, формуючи *образно-стилістичну фігуративність* різних типів оповідної реальності відповідно до обраних лінгвокогнітивних стратегій.

² Genette G. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, P. 65–282.

1.3. Лінгвосеміотичний етап: художній наратив як знакова система

Завершальний лінгвосеміотичний етап спрямований на розгляд художнього наративу як багаторівневої знакової системи та зосереджений на аналізі семіотичних механізмів моделювання наративних світів, взаємодії інтер- / трансмедіальних кодів і способів породження множинності смислів. У цьому аспекті *художній наратив* постає як полікодова структура, що функціонує через взаємодію різних семіотичних систем і забезпечує варіативність моделей смислотворення. Особливої уваги тут заслуговують наративно-семіотичні структури, що виникають у процесі перетину різних типів семіотичних кодів. Подібна перспектива дозволяє розглядати *художній наратив* як динамічний простір співдії семіотичних кодів, де смисл формується не лише через зміст, а й через різні способи їхнього поєднання та їхньої кореляції.

2. Простір у художньому наративі: від класичної наратології до геокритики

У текстозорієнтованих дослідженнях художнього тексту *простір* дедалі рідше потрактовується як тло, на якому розгортаються події і/або дії, або як суто декоративний елемент. Натомість він концептулізується як одна з ключових форм наративної організації оповіді і/або Я-розповіді, адже у художньому наративі *простір* не лише локалізує персонажів і події, а і структурує саму логіку оповідного розгортання, а також може визначати модуси сприйняття, формувати наративну динаміку й безпосередньо брати участь у творенні смислів.

На моє переконання, такий підхід видається особливо продуктивним у контексті *когнітивної наратології*, де *художній наратив* дедалі частіше осмислюється не як суто текстова послідовність подій і/або дій, а як *складна когнітивна й просторово організована модель індивідуального і/або колективного досвіду*. У межах цього методологічного зсуву художній текст загалом слід витлумачувати як *простір*, що підлягає ментальному моделюванню³, картографуванню⁴ та семіотичному прочитанню⁵. Саме тому сучасний аналіз *художнього наративу* все частіше виходить за

³ Herman D. Regrounding Narratology: The Study of Narratively Organized System of Thinking. / T. Kindt and H.-H. Muller (Eds.). What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin; New York : Walter de Gruyter, 2003. P. 303–332.

⁴ Ryan M.-L. Narrative Cartography: Towards a Visual Narratology. / T. Kindt and H.-H. Muller (Eds.). What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin; New York : Walter de Gruyter, 2003. P. 333–364.

⁵ Peirce Ch. Collected Papers. Vol. I and II: Principles of Philosophy and Elements of Logic. Cambridge : Mass., 1960. 962 p.

межі лінгвістики тексту й залучає інструментарій суміжних дисциплін, передусім геокритики, геопоетики, екокритики та просторових студій.

Мені дуже імпонує поєднання (лінгво)наративного аналізу з геокритичною оптикою, оскільки воно дає змогу розглядати *простір* не лише як компонент текстової організації, а як динамічну форму взаємодії між *наративом*, *авторською просторовою (географічною) уявою* та *читацькою рецепцією*. Якщо класична наратологія (Жерар Женетт⁶, Міке Баль⁷) уможливорює опис структурних механізмів організації наративного простору, власне його *топології* (термін Елани Гомель⁸), фокалізації, просторової перспективи, логіки переміщень і конфігурації (по)дієвості, то вона передусім орієнтована на аналіз внутрішньотекстових наративних структур. У цьому разі *простір* витлумачується як елемент оповідної організації, що підпорядковується наративній логіці представлення подій і/або дій.

Натомість геокритика, розроблена Бертраном Вестфалем⁹ і розвинена у працях Роберта Т. Теллі-молодшого¹⁰, пропонує інший дослідницький ракурс, у центрі якого міститься не структура самого тексту, а способи репрезентації місця та його множинні інтерпретації. Геокритичний підхід відкриває можливість аналізувати *географічну чутливість тексту*, взаємодію простору і суб'єкта, а також механізми символічного та культурного освоєння території.

Особливо показовою у цьому сенсі є наративна поетика Ж.-М. Г. Ле Клезіо, у прозі якого *простір* перестає бути лише місцем події і/або дії й набуває статусу самостійного наративного чинника. У художніх наративах цього автора *географічний простір* не просто локалізує події і/або дії, а і скеровує рух оповіді і/або Я-розповіді, визначає способи сприйняття світу, формує досвід персонажа й виступає одним із головних механізмів смислотворення.

Отже, у цій розвідці я спробую окреслити, яким чином синтез (лінгво)наративного аналізу та геокритики уможливорює дослідження когнітивно-наративних і семіотичних механізмів моделювання *простору* в романі Ж.-М. Г. Ле Клезіо «La Quarantaine», а також простежити, як просторові конфігурації структурують оповідь і Я-розповідь, формуючи смислову архітектуру художнього наративу.

⁶ Genette G. Nouveau discours du récit. Paris : Seuil, coll. «Poétique», 1983. 119 p.

⁷ Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto : University of Toronto Press, 2009. 256 p.

⁸ Gornall E. Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature. New York : Routledge, 2014. 226 p.

⁹ Westphal B. La Géocritique. Réel, fiction, espace. Paris : Minuit, 2007. 278 p.

¹⁰ Tally R. T. Spatiality. London : Routledge, 2013. 196 p.

Семіотики та поетологи пристають до думки, що від часів Просвітництва про *простір* мислили як про деяку безмежну протяжність¹¹, у якій відшукували точки, на які могла б «опертися свідомість»¹² у процесі пізнання й освоєння Всесвіту. Поряд із таким підходом *простір* тлумачився як форма буття рухомої матерії¹³, зважаючи на те, що реально існує незліченна множинність просторових сукупностей, співвідносних із конкретними типами змін положення матеріальних систем, які саморозвиваються¹⁴ внаслідок обертання, коливання або переміщення.

Літературна географія, або географічний дискурс, і геокритика зміщують егоцентрований погляд на твір у бік геоцентрованого¹⁵ та висувають концепцію зближення літератури й географії як міждисциплінарного опрацювання художнього твору (Б. Вестфаль, М. Колло, Ф. Моретті, Б. Піатті, Р. Т. Теллі-молодший). У такий спосіб розширюються межі інтерпретації *художнього наративу* в термінах його мультифокалізаційності, полісенсорики (розкриття візуального, звукового й ольфактивного кодів) і стратиграфічності (теза про темпоральні страти)¹⁶, оскільки наратив утілює індивідуальний або чужий (соціальний) досвід, «прожитий» не у дійсному світі, а у «тому мікрокосмі, яким він міг би бути або був за певних умов»¹⁷.

Так, на особливу увагу заслуговують геопоетика (К. Уайт, Р. Буве), еокритика (К. Джерсдорф, С. Меєр) й особливо пейзажне мислення (*pensée-paysage*, термін М. Колло¹⁸) як напрями, що в межах трансдисциплінарного підходу, інтегрують мовознавчі, літературознавчі, природничі та суспільні науки й пропонують інтерпретувати *художній наратив* із позицій «географічної свідомості»¹⁹ та його здатності породжувати новий зв'язок між людиною та її оточенням²⁰, зокрема й природним (географічним).

¹¹ Гусейнова О. Г. Семіотика простору в теоретичних та художніх текстах Віктора Петрова-Домонтовича. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. Вип. 44, Ч. 2. С. 180–188. URL: <http://www.anthropos.net.ua/jspui/handle/123456789/2458>.

¹² Там само.

¹³ Завгородько Л. В. Феноменологія географічного простору. *Вісник Харківськ. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди*. 2012. URL: www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?

¹⁴ Там само.

¹⁵ Ziethen A. La littérature et l'espace. *Arborescences : revue d'études françaises*. 2013. № 3. P. 19. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Lévy B. Géographie et littérature. Une synthèse historique. *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, 2006. Т. 146. P. 11.

¹⁸ Collot M. La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature. Arles : Actes Sud; Versailles : ENSP, 2011. 282 p.

¹⁹ White K., Duclos M. Le Poète cosmographe: vers un nouvel espace culturel : entretiens, 1976–1986. Bordeaux : Presse Universitaire de Bordeaux, 1987. P. 89.

²⁰ Ziethen A. La littérature et l'espace. *Arborescences : revue d'études françaises*. 2013. № 3. P. 21. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>.

У цьому контексті зазначу, що саме завдяки французьким мислителям ХХ ст. Жілью Дельозу й Феліксу Гваттарі, які ввели поняття *географічного простору* у царину філософії, великого поширення набула думка, що розумова діяльність людини формується *географічним простором* і сама є однією з форм його вияву²¹.

Творення *просторовості* загалом пояснюється принциповою зміною характеру людського сприйняття, оскільки в цьому разі має місце «опросторування» подій і/або дій, а також об'єктів і суб'єктів оповіді і/або Я-розповіді. Новий погляд на просторовість тут я пов'язую з концепцією «тілесної експозиції» (термін Ж.-Л. Нансі), згідно з якою тіло можна інтерпретувати як відкрите, розміщене у світі та позбавлене замкненої цілісності²². Тому текстова категорія подієвості перетворюється на форму розгортання самого *простору*²³. *Просторовість* набуває також додаткового виміру у контексті *гри*, що у концепції Г.-Г. Гадамера потрактовується як спосіб буття будь-якого твору мистецтва²⁴. Таким чином, *простір* у тексті, навіть коли окреслюється реальними просторовими координатами, не детермінується виключно ними.

3. Топологія руху в романі Ж.-М. Г. Ле Клезіо «La Quarantaine»: когнітивно-нарративна перспектива

У прозі Жана-Марі Гюстава Ле Клезіо, лауреата Нобелівської премії у галузі літератури 2008 року, «письменника подорожей та блукань» («un écrivain de voyage et de vagabondage»)»²⁵, *географічний простір* постає ключовим чинником розгортання оповідної реальності. *Подорож* у багатьох романах цього автора можна інтерпретувати як форму самопізнання, а численні міфологічні елементи – як вияви сакрального виміру персонажного буття.

Франкомовні текстологи, дослідники нарративної манери Ле Клезіо, тлумачать роман «La Quarantaine» як «поетизовану оповідь у прозі»²⁶ або «інтертекстуальну спокусу»²⁷. У цьому художньому наративі *географічний*

²¹ Дельоз Ж., Гваттарі Ф. «Що таке філософія?» / Наук. ред. укр. вид. Олег Фешовец; Перекл. з французької Ярина Тарасюк. Львів : Астролія, 2015. С. 100–105.

²² Nancy J.-L. Corpus. Paris : Métailié, 1992. P. 15–35.

²³ Там само.

²⁴ Гадамер Г. Г. Герменевтика І. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. Т. 1 / Перекл. з нім. О. Мокровольського. Київ : Юніверс, 2000. С. 102.

²⁵ Song K.-J. La Sémiotique de l'espace dans l'oeuvre de Le Clézio. Le cas de la *Quarantaine*. *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*. Univ. da Coruña (España / Spain), 2012. P. 371–372.

²⁶ Paños E. M. La Quarantaine, récit poétique. *Anales de Filologia Francesa*, 2009. № 17. P. 277.

²⁷ Borgomano M. La Quarantaine de Le Clézio et le vertige intertextuel. *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 2006. № 13. URL: <https://doi.org/10.4000/narratologie.317>.

простір справді перетворюється з елемента декорацій на визначальний складник формування та маркування *нарративних можливих світів*, у межах яких розгортається персонажне буття і які виразно окреслюють *інтимізований* і *міфологізований* характери леклезівського письма. Винятковим аспектом, що уможливорює (ре)конструювання *мислимих станів персонажного буття*, є увага автора до *подорожі* як форми руху й переміщення у географічному просторі, з якою нерозривно пов'язані *локуси* (країни, острови, міста), *топос* пошуку власного «я» та їхня нарративна текстуалізація у творі.

Зауважу, що у процесі вивчення *когнітивно-нарративної сценографії* художнього тексту з позицій семіотичного творення *можливих світів* мені видається цілком обґрунтованим залучення до аналізу таких термінопонять, як *локус* і *топос*, що активно використовуються у філософії та природничих науках²⁸. Загалом, один і той самий просторовий образ може називатися і *локусом*, і *топосом*, залежно від осмислення останнього як деякого символу з подальшою актуалізацією в його репрезентації оцінних смислів або реального описового просторового маркера. Для *локусу* як просторового образу, зафіксованого у тексті, важливими є ознаки його відносної тотожності об'єкту реальної дійсності та його культурної значущості для соціуму, на основі чого формується когнітивна база і закріплюються як стереотипні, так і індивідуальні уявлення про нього. У цьому разі *локус* постає деякою прототипною номінацією, іменем або однослівним субстантивом, семантична структура яких містить сему просторовості.

У художньому нарративі Ле Клезіо немає демаркаційної лінії між *простором* як *рухом* у бік певного материка, країни чи міста, тобто формою зовнішнього досвіду людини, та її *перебуванням* і *блуканням* у ньому як внутрішніми станами, що виявляються через процеси відображення мозком предметів і явищ об'єктивного світу, які впливають на органи чуття (ольфактивний і візуальний коди) та формуються у процесі взаємодії із зовнішньою природою і становлять основу всіх знань і уявлень про матеріальний світ.

Розглядуваний роман складається з чотирьох частин, кожна з яких вибудовується у власному *географічному просторі*, тобто актуалізує притаманні їй *локуси*, однак усі разом вони вербалізують спільний концепт – *топос* пошуку власної ідентичності. Крім того, більшість назв розділів твору (три з чотирьох) корелюють із категорією *простору*, оскільки містять сему *просторовості*.

²⁸ Савчук Р. І. Нарративні стратегії художнього текстотворення: лінгвокогнітивний і семіотичний аспекти (на матеріалі французьких прозових творів XVIII–XXI ст.) : дис. ... д-ра філол. наук. Київ : КНЛУ, 2016. С. 358–360.

Так, у назві першого розділу «Le voyageur sans fin» («Вічний мандрівник») (22 сторінки) іменник *voyageur* n.m., одне з інваріантних значень якого – «personne qui voyage pour voir de nouveaux pays (dans un but de découverte, d'étude)»²⁹ («особа, яка подорожує, щоб побачити нові країни (з метою відкриття, пізнання, дослідження)»), імплікує ідею переміщення у просторі. У назві третього розділу «La quarantaine» («Карантин») (425 сторінок) іменник *quarantaine* n.f. у своєму інваріантному значенні «espace de quarante jours»³⁰ («часовий відрізок тривалістю сорок днів») окреслює вже не просторову, а часову протяжність як особливий тип хронотопу. Четвертий розділ «Anna» («Анна») (55 сторінок) містить антропонім, який, крім імені однієї з родичок наратора, позначає родинний масток Аршамбо на острові Маврикій, а отже, реферує до локалізованого у часі та просторі земельного володіння.

Наративну структуру цього роману я описую у термінах поліфонії наративних голосів³¹, зважаючи на те, що його організація ґрунтується на принципі Я-розповідь у Я-розповіді. Загалом, наративний простір твору форматується двома історіями, а саме розповіддю про Жака і Леона Аршамбо, які вимушено провели понад сорок днів на карантині на острові Плат, та подіями під час повстання сипаїв – найманих солдат у колоніальній Індії.

Зважаючи на те, що лекзівський текст характеризується певною монтажністю, зумовленою чергуванням нараторів і, відповідно, послідовною зміною наративної перспективи репрезентації подій і/або дій, Я-розповідь у творі набуває *колоподібної структури* й вибудовується за текстотвірним принципом *наративного кільця*³². У перших двох частинах роману представлено Я-розповідь, наративним суб'єктом якої є Леон, онук Жака і Сюзанни (для зручності позначимо його як Леон 1). У третій частині головним актантом постає також Леон (Леон 2), однак це інший персонаж – Леон, брат Жака, дідуся Леона наратора (Леон 1), що зник багато років тому, залишившись із коханою на далеких островах Індійського океану. У четвертому розділі наративна репрезентація знову організована з позиції Леона-онuka (Леон 1), що і спрямовує читача до початкової ситуації ведення Я-розповіді.

²⁹ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

³⁰ Там само.

³¹ Paños E. M. La Quarantaine, récit poétique. *Anales de Filologia Francesa*, 2009. № 17. P. 279.

³² Савчук Р. І. Наративні стратегії художнього текстотворення: лінгвокогнітивний і семіотичний аспекти (на матеріалі французьких прозових творів XVIII–XXI ст.) : дис. ... д-ра філол. наук. Київ КНЛУ, 2016. С. 108.

Зазначу, що *циклізація* як утілення концепції певної повторюваності³³ притаманна творам письменників-модерністів, зважаючи на те, що *ідея циклу / циклічності* є визначальною саме для міфологічного світогляду.

Іншою показовою особливістю розглядуваного художнього наративу є його темпоральна організація, за якої всі частини постають темпорально співвіднесеними, оскільки Я-розповідь Леона 1, життєва ситуація якого розгортається у сучасній Франції, та історія Леона 2, що зник на островах Індійського океану у 1890-х роках, не є часово дистанційованими. Завдяки *семіотичній конверсії часу*³⁴, що полягає у суміщенні давноминулого й минулого у перспективі перебігу подій «тут» і «зараз», тобто у своєрідній хибній одночасності їх розгортання в наративі³⁵, Леон 1 отримує можливість «проживати» події і/або дії з *можливого* буття свого дідуся Жака та його брата Леона (Леона 2). У наративному просторі роману *циклізована*, тобто «заокруглена»³⁶, форма Я-розповіді, підкріплює думку про те, що події і/або дії розпочинаються і завершуються в межах одного часово-просторового континууму.

Ідея *кільцевої повторюваності*³⁷ додатково посилюється тим, що весь *географічний простір* переміщень наратора і персонажів вписується у геометричну форму *кола*, оскільки в ініціальних сценах наратор перебуває в Європі й повертається до неї у фінальному епізоді, мандруючи такими віддаленими локусами, як Аден – культурний і торговельний центр, а також островами Плат, Габріель і Маврикій.

Таким чином, у романі Ле Клезіо маємо «семантизацію форми»³⁸, зважаючи на те, що саме форма постає виразником значення й безпосереднім корелятом змісту наративу.

У першій частині роману основним *локусом* є місто, а саме Париж, його вулиці й архітектурні споруди. Наратор перебуває у постійному русі, який іконічно відтворює його прагнення відшукати реальні сліди своїх бабусі та дідуся, і, зрештою, вирішує вирушити на острів Маврикій, де вони проживали до вимушеного переїзду на материк. *Географічним*

³³ Татаренко А. Л. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури). Львів : ПАІС, 2010. С. 111.

³⁴ Папуша О. М. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу : дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2003. С. 52.

³⁵ Raños E. M. La Quarantaine, récit poétique. *Anales de Filologia Francesa*, 2009. № 17. P. 279.

³⁶ Татаренко А. Л. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури). Львів : ПАІС, 2010. С. 447.

³⁷ Song K.-J. La Sémiotique de l'espace dans l'œuvre de Le Clézio. Le cas de la *Quarantaine*. *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*. Univ. da Coruña (España / Spain), 2012. P. 373.

³⁸ Татаренко А. Л. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури). Львів : ПАІС, 2010. С. 237.

простором другої частини твору «L'empoisonneur» («Отруйник») (22 сторінки) є порт міста Аден і лікарня, до якої потрапляє французький поет і митець Артюр Рембо. Саме його зустрічають брати Аршамбо на шляху до острова Маврикій.

Увесь простір існування Артюра Рембо у леклезівському романі позначений виразною іконічністю. Власне, згадка про поета з'являється вже у перших рядках твору, однак це побіжне називання не відразу відсилає читача до усталеного образу французького митця – бунтаря і вільнодумця, що марить номадизмом і втечею з материка:

Dans la salle enfumée, éclairée par quinquets, il est apparu. Il a ouvert la porte, et sa silhouette est restée un instant dans l'encadrement, contre la nuit. Jacques n'avait jamais oublié. Si grand que sa tête touchait presque au chambranle, ses cheveux longs et hirsutes, son visage très clair aux traits enfantins, ses longs bras et ses mains larges, son corps mal à l'aise dans une veste étriquée boutonnée très haut. Surtout, cet air égaré, le regard étroit plein de méchanceté, troublé par l'ivresse. Il est resté immobile à la porte, comme s'il hésitait, puis il a commencé à lancer des insultes, des menaces, il brandissait ses poings. Alors le silence s'est installé dans la salle³⁹.

У цитованому вище уривку представлено деякого персонажа, що ввійшов до кафе: *il est apparu* («він з'явився»). Попри досить деталізований опис його зовнішності, поданий наратором: *sa silhouette* («його постать»), *grand* («високий»), *ses cheveux longs et hirsutes* («його довге скуйовджене волосся»), *son visage très clair aux traits enfantins* («його дуже світле обличчя з дитячими рисами»), *ses longs bras et ses mains larges* («його довгі руки й широкі долоні»), *son corps mal à l'aise* («його тіло, сковане внутрішнім дискомфортом»), він все-таки лишається безвиразним і ще не зовсім упізнаним.

Лише такі лексичні одиниці, як *cet air égaré* («цей розгублений вигляд»), *le regard étroit plein de méchanceté* («прищурений, сповнений злості погляд»), *troublé par l'ivresse* («затямарений сп'янінням») текстуалізують образ подорожнього, який заблукав у власних емоціях і почуттях, з огляду на інваріантні значення прикметників *égaré* adj.: «qui est comme fou, trahit le désordre mental → hagaré»⁴⁰ («той, хто ніби втратив глузд; виявляє душевний розлад → збентежений, ошелешений») та *troublé* adj.: «qui est dans un état affectif de trouble → ému, perturbé»⁴¹ («той, хто перебуває у стані душевного сум'яття → схвилюваний, зворушений, дезорієнтований»).

³⁹ Le Clézio J.-M. G. La Quarantaine. Paris : Gallimard, 1995. P. 16.

⁴⁰ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

⁴¹ Там само.

Компонентний аналіз цих одиниць дає змогу виокремити спільну для них сему внутрішньої дестабілізації й емоційної вразливості.

Так, з одного боку, через подані вище лексичні сполуки імпліковано *топос* *номадизму* й *утечі*, а з іншого – вони реферують до суперечливої особистості Артюра Рембо, *внутрішня роздвоєність* якого в наративі верболізована за допомогою лексем із негативною конотацією, зокрема *méchanceté* m.f.: «caractère, comportement d'une personne méchante → cruauté, dureté, malignité, malveillance»⁴² («риса характеру, поведінка злої людини → жорстокість, суворість, злостивість, недобррозичливість») та *ivresse* m.f.: «état d'une personne ivre (intoxication produite par l'alcool et causant des perturbations dans l'adaptation nerveuse et la coordination motrice) → ébriété, enivrement»⁴³.

Згодом постать митця увиразнюється у мікропоясненнях гомодієгетичного наратора:

*Je pense à la façon dont mon grand-père a vu Rimbaud, la première fois. C'était au début de l'année 1872, en janvier ou février*⁴⁴;

*«Qui est-ce? a demandé Jacques. – Lui? Rien, juste un voyou». Je suis certain que c'étaient les mots de ma grand-mère Suzanne, quand elle avait parlé de Rimbaud: un voyou. Mais plusieurs fois elle m'a lu les vers qu'avait écrits le voyou, une musique étrange que je ne comprenais pas bien, trouble comme le regard qu'il promenait sur la salle du bistrot*⁴⁵.

У першому контексті Леон I локалізує зустріч свого дідуся з Артюром Рембо не лише у просторі, а й у часі, про що він знає змалечку із сімейних переказів: *au début de l'année 1872* («на початку року 1872»), *en janvier ou février* («у січні або лютому»). Ця дата є референційно показовою, оскільки йдеться про один із найскладніших періодів у житті поета, позначений, з одного боку, п'яними дебошами й провокативною поведінкою, а з іншого – нерозумінням, недооцінкою, самотністю та водночас появою одних із найтрагічніших текстів усього його творчого доробку.

Текстові одиниці другого фрагмента: *un voyou* («хуліган»), *les vers qu'avait écrits le voyou* («вірші, написані цим хуліганом»), *une musique étrange* («дивна музика»), *trouble comme le regard qu'il promenait sur la salle du bistrot* («з відтінком тривожності, як і його погляд, яким він озирає залу шинку») деталізують і розгортають образ Артюра Рембо. Ці текстові сполуки, увиразнюючи його *соціальну маргінальність* і *бунтівну вдачу*, водночас актуалізують його *внутрішню емоційну нестабільність*

⁴² Там само.

⁴³ Там само.

⁴⁴ Le Clézio J.-M. G. La Quarantaine. Paris : Gallimard, 1995. P. 16.

⁴⁵ Le Clézio J.-M. G. La Quarantaine. Paris : Gallimard, 1995. P. 18.

і надмірну вразливість. Сема надмірної вразливості артикулюється тут через уживання таких лексем, як *voyou* n.m.: «individu de mœurs et de moralité condamnables → arsouille, crapule, fripouille, gouape»⁴⁶ («особа із сумнівною поведінкою та осудною мораллю → п'яниця, негідник, пройдисвіт, волоцюга») і *trouble* n.m.: «état affectif pénible, fait d'angoisse et d'une activité mentale excessive, incontrôlée → agitation, émotion, fièvre, inquiétude»⁴⁷ («болісний емоційний стан, позначений тривогою та надмірною, неконтрольованою розумовою активністю → збудження, хвилювання, гарячковість, тривога»).

На моє переконання, саме французький поет постає об'єктом референції як для письменника, так і для читача у процесі побудови *можливого світу* Леона 1. Постать цього генія світової літератури має символічне наповнення в лексезівському наративі, оскільки ім'я *Rimbaud* є тим знаком, який не лише маркує наявність деякого *можливого мікркосму* у творі (світ Леона 2), а й виступає для Леона 1 своєрідним *медіатором-ініціатором* у новоутворений *мислимий стан буття* Леона 2. Ім'я цього автора (*Rimbaud*) й назви його віршів (*Le bateau ivre*, *Voyelles*, *Les assis*) як знаки, що означають *номадизм* і *блукання світом*, імплікують *ініціацію* наратора Леона 1 у *можливий світ* Леона 2. Леон 1, який розповідає історію своєї сім'ї, спочатку шукає ті сліди, що пов'язують Артюра Рембо з Парижем, завдяки чому в наративному просторі твору у реальному *географічному локусі* актуалізується *можливий світ-ініціація* Леона 1. У цьому разі саме *пам'ять* як одна з найважливіших здібностей психіки людини дає змогу інтрадієгетичному нараторові «перетворювати» далеке минуле в теперішнє, долаючи фундаментальний фізичний закон незворотності часу. Зважаючи на те, що в *генетичній пам'яті*, що закарбувала у собі архетипні рівні свідомості, вміщено всю культурну спадщину минулого та духовний досвід людини, вона породжує в наративі новий *мислимий стан буття* Леона 2, в якому концептуалізується й розгортається *топос утечі, несхожості на інших*, а отже, і *пошуку самого себе* (що є також ключовим у *можливому світі* Леона 1):

Parfois il me semble que c'est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l'autre Léon, celui qui a disparu pour toujours, et Jacques m'a tout raconté quand j'étais enfant.

<> Le Major a conduit Jacques jusqu'à une table, au fond du café. C'est un endroit où on mange de la soupe aux haricots, du pain, où on boit des bolées de vin chaud. La plupart des habitués sont des étudiants du Quartier latin, des

⁴⁶ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

⁴⁷ Там само.

carabins, ou des artistes qui vivent dans les ateliers, du côté de **Montparnasse, rue Falguière**.

<> *J'ai parcouru toutes les rues où Rimbaud avait été, j'ai vu tous les endroits où il avait vécu, la rue Campagne-Première dont il ne reste rien, puis le Quartier latin, la rue Monsieur-le-Prince, la rue Saint-André-des-Arts, la rue Serpente, la maison à l'angle de la rue Hautefeuille, l'hôtel du Lys avec le fanal en fer rouillé qui a dû éclairer ses pas, les façades des maisons telles qu'il les avait vues.*

<> *J'ai rêvé que c'était la chambre qu'avait occupée Rimbaud cette année 1872, quand tout le monde à Paris l'expulsait.*

<> *Alors Jacques et Léon étaient unis, deux frères inséparables, les seuls survivants d'une époque disparue, se retrouvant à chaque congé, année après année, jusqu'à cette année 1891 qui marque leur retour à Maurice et leur rupture. Cette année où Léon est devenu le Disparu, pour toujours⁴⁸.*

У художньому наративі «La Quarantaine» представлено конфлікт між членами знатного на острові Маврикій сімейства Аршамбо, який реалізується в наративному просторі роману через *внутрішні* (у межах міста та країни) й *зовнішні* (поза межами материкової Франції) переміщення персонажів. З огляду на те, що у першій частині *географічним простором*, у якому відбуваються події і/або дії, є Париж, *локус* європейського міста розгортається через систему знаків-ікон, як-то імена митців, що так чи інакше пов'язані з цим культурним центром (*Rimbaud*), власні назви вулиць і кварталів (*Quartier latin, Montparnasse, rue Falguière, la rue Campagne-Première, la rue Monsieur-le-Prince, la rue Saint-André-des-Arts, la rue Serpente*), ресторанів і кафе (*au fond du café*), а також будівель (*l'hôtel du Lys*). У *локусі* реального міста вибудовується один із *можливих світів* інтрадієгетичного наратора – Леона 1, що переповідає історію свого дідуся Жака та його брата Леона (Леон 2).

Мислимий стан буття Леона 1 текстуалізується у наведеному вище фрагменті, зважаючи на бажання та намагання останнього «перевтілитись» у свого далекого родича – Леона 2 – шляхом *переміщень* і *подорожей* тими самими реально існуючими локусами міст і островів, що й його попередник. У цьому разі йдеться про можливість «*проживання*» та «*проходження*» Леоном 1 певної частини життєвого шляху Леона 2, що найбільш повно наративізовано у третій частині роману, в якій наратор Леон 1 повністю розчиняється у наративній свідомості Леона 2. Отже, виникає ефект своєрідної *наративної реінкарнації* як *можливості* відчутти себе Іншим і прожити деякий життєвий досвід іншої людини. Провідником

⁴⁸ Le Clézio J.-M. G. La Quarantaine. Paris : Gallimard, 1995. P. 17–18.

у цей можливий мікрокосм Леона 2 постає Артур Рембо, оскільки саме його суперечлива особистість функціонує як *знак-символ*, що розкриває *топос пошуку себе і свого родового коріння*. У наративі такий пошук актуалізовано через семи *надмірної вразливості та інакшості*.

Те, що Леон-наратор перебуває в іншому, *можливому мікрокосмі*, принаймні подумки, імпліковано у розглядуваному прикладі такими текстовими одиницями, як дієслова *sembler* v.intr. («здаватися») і *vivre* v.intr. («жити»), денотативні значення яких чітко окреслюють у першому разі сему *ймовірності*, оскільки «les apparences donnent à penser que, on a l'impression que»⁴⁹ («зовнішній вигляд дає підстави вважати, що; складається враження»), а в другому – процес власне існування: «avoir, mener (telle ou telle vie)»⁵⁰ («мати, вести (те чи інше) життя») як *можливість* перебування в деякому місці й переживання певних емоцій.

Наративний прийом роздвоєння особистості інтрагомодієтетичного наратора, завдяки якому концептуалізується *топос пошуку себе і свого родового коріння*, також підсилює ідею маркування та розгортання наративних *можливих світів у географічному локусі* реального міста, враховуючи те, що «осцилююча змінна наративна свідомість»⁵¹ сприяє надзвичайно високій умовності та багатозначності наративу⁵², а також її семантичній конгруентності.

Осциляція оповідної інстанції, тобто співіснування в одному просторі наратора, що співвідноситься із сучасним і реальним (Леон 1), та наратора, який позначає минуле і міфологічне / сакральне (Леон 2), актуалізується семою *інакшості* (світ А. Рембо), яка втілена прикметником *autre* adj. («інший»): *je suis l'autre Léon* («я – інший Леон»), оскільки його денотативне значення: «qui est devenu différent de ce qu'il était»⁵³ («той, що став іншим, ніж був») імплікує наявність *іншого* виміру буття гомодієтетичного наратора, відмінного від його реального світу. При цьому *мислимий стан буття* Леона 2 постає невід'ємною частиною всього єства наратора Леона 1, зважаючи на *генетичну пам'ять* як здатність пам'ятати те, чого не було у безпосередньому досвіді та життєвій практиці індивіда.

Отже, у романі Ле Клезію *мислимі стани персонажного буття*, що генеруються переміщеннями *географічними локусами* реально

⁴⁹ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

⁵⁰ Там само.

⁵¹ Татаренко А. Л. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури). Львів : ПАІС, 2010. С. 240.

⁵² Там само.

⁵³ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

існуючих міст, островів і країн, текстуалізовані не умовним способом або виключно одиницями з модальним значенням, а насамперед локалізацією інтрадієгетичного наратора (Леона 1 або Леона 2) у певному місці у певний час і його «проживанням» деякого досвіду свого попередника.

Повертаючись до функційної ролі в Я-розповіді *географічного локусу* міста Париж, зазначу, що у фрагменті, який наведено нижче, Леон 1 «виписує» мікрокосм, пов'язаний з постаттю Артюра Рембо, за посередництвом ремінісценцій (про що свідчить уживання давноминулого і минулого часів) та дейктичних маркерів, що позначають час – *au printemps* («навесні»), *le soir* («увечері») або місце – *ici* («тут»), *dans ces rues* («цими вулицями») подій і/або дій:

Ici, dans ces rues, Rimbaud avait marché au printemps, avant de partir pour son voyage sans fin. Sur la place Maubert, le soir, les clochards avinés tendent toujours leurs feuilles de carton sur lesquelles ils s'endorment, bercés par le bruit des voitures. Peut-être qu'ils sont les seuls à toucher vraiment dans leurs rêves au temps qui n'existe plus. Immobiles ils sont restés, alors que lui, le voyageur, a parcouru les extrémités de la terre. Et tandis qu'il quittait tout pour Aden et Harrar, pour le ciel qui brûle jusqu'aux os, Jacques et Léon devenaient grands, apprenaient à vivre dans la solitude. Léon avait appris par cœur Le bateau ivre, Voyelles, Les assis, que Jacques avait recopiés pour lui dans ses cahiers d'école. Il rêvait de partir, il savait déjà. Il savait qu'un jour il serait là-bas, de retour à la maison d'Anna, non pas comme un qui retrouve son bien, mais pour être nouveau, pour se brûler au ciel et à la mer, lui aussi.

Maintenant je le comprends. C'est dans le bistrot de Saint-Suplice, un soir de l'hiver 1872, que tout a commencé. Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu⁵⁴.

У фрагменті є два персонажі: власне наратор як суб'єкт Я-розповіді та поет як її об'єкт, які як семіотичні знаки генерують *можливий світ-ініціацію* Леона 1 у межах *географічного локусу* Парижа завдяки референційно реальним об'єктам і предметам, що реферують своєю чергою до дійсного буття А. Рембо: *dans ces rues, Rimbaud avait marché au printemps, avant de partir pour son voyage sans fin* («цими вулицями Рембо ходив навесні, перед тим як вирушити у свою нескінчену подорож») (мається на увазі від'їзд митця з Франції); *sur la place Maubert* («на площі Мобер») (одне з улюблених місць поета в Парижі); *il quittait tout pour Aden et Harrar* («він лишав усе заради Адена і Харрара») (поет справді деякий час жив і працював у Адені та Харрарі).

⁵⁴ Le Clézio J.-M. G. La Quarantaine. Paris : Gallimard, 1995. P. 19.

Наведений приклад найбільш повно розкриває образ Артюра Рембо та його статус суб'єкта референції у породженні *можливого мікрокосму* Леона 2. По-перше, тут актуалізовано сему *подорожнього*, що текстуалізується такими сполуками, як *son voyage sans fin* («його безкінечна подорож») і *lui, le voyageur, a parcouru les extrémités de la terre* («він, мандрівник, побував у найвіддаленіших куточках світу») через основні денотативні значення іменників *voyage* n.m.: «déplacement d'une personne qui se rend en un lieu assez éloigné»⁵⁵ («переміщення особи до досить віддаленого місця»), *voyageur* n.m.: «personne qui voyage pour voir de nouveaux pays (dans un but de découverte, d'étude) → explorateur»⁵⁶ («особа, що подорожує з метою відкриття й дослідження новин країн → дослідник»), *extrémité* n.f.: «la partie extrême, qui termine une chose → bout, fin, bord, terminaison»⁵⁷ («крайня частина чогось → кінець → край») та *terre* n.f.: «surface sur laquelle l'homme, les animaux se tiennent et marchent»⁵⁸ («поверхня, на якій стоять і пересуваються люди й тварини»), які корелюють із назвою першої частини «Le voyageur sans fin» («Вічний мандрівник») та виступають алюзією на французького символіста.

По-друге, показовим є синтаксичний прийом *паралелізму* у метафоризації спільного для обох бажання *втєчі* у далекі незвідані країни, щоб пізнати самого себе (Рембо – *a parcouru les extrémités de la terre* («побував у найвіддаленіших куточках світу»); *pour le ciel qui brûle jusqu'aux os* («заради неба, що пропалює аж до кісток») і Леон 2 – *pour se brûler au ciel et à la mer, lui aussi* («щоб йому також згоріти в небі і на морі»)), іншими словами, віднайти себе *Іншого – Нового: pour être nouveau* («щоб стати новим») (у цьому контексті знову маємо ефект осциляції). Для Леона 2 (1890-ті роки), як зрештою і для Леона 1 (теперішній час), образ Рембо є знаковим, оскільки перший, вивчивши у дитинстві вірші поета (*Léon avait appris par cœur Le bateau ivre, Voyelles, Les assis* («Леон вивчив напам'ять «П'яний корабель», «Голосівки», «Сидячі»)), мріє також пізнати дух бунтарства й інакшості, а другий – у пошуках слідів митця у сучасному Парижі (*dans ces rues, Rimbaud avait marché au printemps, avant de partir pour son voyage sans fin* («цими вулицями Рембо ходив навесні перед тим, як вирушити у свою безкінечну подорож»)) – намагається прожити життєвий шлях свого родича, щоб віднайти власне коріння і самовизначитися.

⁵⁵ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Там само.

⁵⁸ Там само.

Події і/або дії третього розділу роману локалізуються на острові Плат і на острівці Габріель та відтворюють період перебування у цьому реальному географічному локусі Жака й Леона 2 під час їхнього сорокаденного карантину як своєрідного вигнання та вимушеного ув'язнення у вищезгаданому просторі. Розповідь організована тут із позиції 1-ої особи однини й має форму щоденника, в якому наратор Леон 1 повністю розчиняється у мовній свідомості та особистості Леона 2.

Я підтримую тезу німецької дослідниці Сесіль Костлер про те, що цей художній наратив Ле Клезіо можна інтерпретувати як такий, у якому наратор форматує Я-розповідь за принципом *вкладеної нарації* (*les narrateurs-gigognes*)⁵⁹, оскільки Леон 2 є інтрадієгетичним наратором, історія якого репрезентована за посередництва Леона 1, що на певному етапі розгортання подій і/або дій ототожнюється з Леоном 2 і делегує останньому основні функції ведення розповіді.

Незважаючи на те, що Я-розповідь у розділі «La Quarantaine» («Карантин») відзначається елементами об'єктивності й неупередженості, вона не порушує загальної леклезівської *інтровертної наративної манери*, оскільки подає суб'єктивне проживання деякого проміжку часу гомодієгетичним наратором:

Plate est par 19° 52' de latitude sud, et 57° 39' de longitude est. À environ 20 milles au nord du cap Malheureux, c'est une île presque ronde, dont la forme rappelle, en plus petit, celle de Maurice. Contrairement à ce que son nom pourrait laisser croire, l'île est occupée au sud-ouest par les restes d'un double cratère dont les bords se sont effondrés du côté de la mer. Née de la formidable poussée volcanique qui a soulevé le fond de l'océan il y a dix millions d'années, l'île a d'abord été rattachée à Maurice par un isthme qui s'est lentement enfoncé dans l'Océan. <>

Nous avons débarqué à Plate, vers neuf heures, par une mer forte. Le Dalhousie, un schooner ancien, transformé en vapeur, battant pavillon de la marine britannique, nous a pris à l'aube dans la rade de Port-Louis, par une coupée reliée directement au pont inférieur de l'Ava. Vers midi, le schooner a mouillé au sud-est de l'île Plate, mais le vent violent et la houle nous ont obligés à attendre jusqu'en fin d'après-midi. Deux canots ont enfin été mis à la mer pour l'opération du débarquement des passagers. Les canots ont marqué plusieurs fois se retourner, tandis que les passagers restaient suspendus aux palans. Jacques et Suzanne regardaient avec appréhension l'île devant laquelle nous étions arrêtés. La muraille sombre du volcan, les broussailles

⁵⁹ Köstler C. «Je suis l'autre Léon» – fictionalisation de l'authenticité dans *La Quarantaine* de J.-M. G. Le Clézio. *Heidelberger Beiträge Zur Romanischen Literaturwissenschaft*. 2010. № 2. P. 66.

*qui recouvrent les pentes, et les grandes plaques de basalte de la baie des Palissades, où les vagues déferlaient dans un grondement de tonnerre*⁶⁰.

Поданий вище фрагмент художнього наративу має всі ознаки енциклопедичної статті, розміщеної у науковому географічному журналі, зважаючи на лаконічність, вичерпність і відстороненість поданої інформації. Йдеться про репрезентацію наратором острова Плат, оскільки названо його реальні географічні координати: *19° 52' de latitude sud, et 57° 39' de longitude est* («19° 52' південної широти та 57° 39' східної довготи»), форму: *c'est une île presque ronde, dont la forme rappelle, en plus petit, celle de Maurice* («це майже круглий острів, форма якого нагадує, лише у менших розмірах, Маврикій»), особливості походження: *née de la formidable poussée volcanique qui a soulevé le fond de l'océan* («утворений унаслідок потужного вулканічного поштовху, що підняв дно океану») й місцезнаходження: *à environ 20 milles au nord du cap Malheureux* («приблизно за двадцять миль на північ від Кап-Малерє»). Проте далі ця об'єктивна й дещо безлика манера ведення оповіді доповнюється суб'єктивізованим поглядом Леона 2 та персонажів на той простір земної поверхні, що згодом перетвориться на пастку для всіх, хто прибув на острів. Тональність *ворожості* й *прихованої небезпеки* простежується у вживанні епітетів *grand* adj. («великий»), *fort* adj. («сильний»), *sombre* adj. («похмурий»), *violent* adj. («бурхливий»), які вербалізують такі семи, як *велич* (у контексті зображення природи) та *тривога* як первинного емоційного відчуття Леона 2 і його супутників.

Отже, знаками, що позначають *географічний локус* Плат, виступають номінації: *cap* n.m. («мис»), *île* n.f. («острів»), *cratère* n.m. («кратер»), *mer* n.f. («море»), *océan* n.m. («океан»), *isthme* n.m. («перешийок»), *volcan* n.m. («вулкан»), *broussaille* n.f. («чагарники»), *pente* n.f. («схил»), *basalte* n.m. («базальт»), *baie* n.f. («затока»), які у термінах *знаків-ікон* позначають природні об'єкти земної поверхні та слугують для опису *географічного простору* згаданої місцевості. Однак у поєднанні з іншими знаками, як правило, *індексами*: *volcanique* adj. («вулканічний»), *sombre* adj. («похмурий»), *fort* adj. («сильний»), *déferler* v.intr. («накочуватися»), що характеризують географічні явища, уможлиблюється стереоскопічне зображення останніх.

Так, основний акцент у Я-розповіді Леона 2 зроблено спочатку на представленні *водного простору*, який текстуалізований в образі «бурхливого моря» – *une mer forte* – і деталізований через такі текстові одиниці, як іменник *houle* n.f. для позначення передштормового стану

⁶⁰ Le Clézio J.-M. G. La Quarantaine. Paris : Gallimard, 1995. P. 53–54.

водойми: «grosses vagues d'une mer agitée»⁶¹ («величезні хвилі бурхливого моря»), іменник *vent* n.m. у поєднанні з прикметником *violent* adj.: «qui a un intense pouvoir d'action ou d'expression (des sentiments) → ardent, frénétique → aigu, intense → fort, terrible»⁶² («який має інтенсивну силу дії або вираження (почуттів) → палкий, шалений → різкий, інтенсивний → сильний, страшний»), дієслово *déferler* v.intr.: «en parlant des vagues, se briser en écume en roulant sur le rivage»⁶³ («про хвилі: розбиватися піною, накочуючись на берег»), доповнене іменником *vague* n.f. («хвиля») та словосполученням *un grondement de tonnerre* («гуркіт грому»): «bruit sourd et prolongé»⁶⁴ («глухий і тривалий звук»), для відтворення не лише візуальних, але й акустичних характеристик зображуваного.

Компонентний аналіз наведених сполук дозволяє виділити в їхній семантиці інваріантну сему *menace* («загроза»), яка підсилюється семою *trивоги*, що вербалізується денотативним значенням іменника *appréhension* n.f.: «action d'envisager qqch. avec crainte; crainte vague, mal définie → alarme, angoisse, anxiété, inquiétude, peur»⁶⁵ («сприйняття чогось із страхом; нечіткий, розмитий страх → тривога, страх, занепокоєння») та варіантним значенням іменника *volcan* n.m.: «violence impétueuse, dangereuse, qui se manifeste ou reste cachée»⁶⁶ («поривчаста, небезпечна сила, яка проявляється або залишається прихованою»), що імплікують очевидну *небезпеку* для персонажів. Поступово відчуття *тривоги* перетворюється на *розпач*, оскільки реальний *географічний локус* Плат, а згодом і Габріель обертаються на простір *загибелі*, що у цитованому фрагменті втілено метафорою *la terre jonchée d'ossements* («земля, встелена кістками»), з огляду на денотат текстової одиниці *ossements* n.pl.: «os décharnés et desséchés de cadavres d'hommes ou d'animaux»⁶⁷ («оголені й висохлі кістки людських або тваринних трупів»). У межах цього локусу формується *мислимий стан буття* Леона 2, у якому, незважаючи на топос *смерті*, що концептуалізують такі сполуки, як *abandonné* adj. («покинутий»), *attendre* v.tr. («чекати»), *vide* adj. («порожній»), наратор вибудовує власний гармонізований внутрішній світ:

⁶¹ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

⁶² Там само

⁶³ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

⁶⁴ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

⁶⁵ Там само.

⁶⁶ Там само.

⁶⁷ Там само.

*C'est Jacques qui m'a parlé du millier d'immigrants venus de Calcutta à bord du brick Hydaree, **abandonnées** cette année-la sur Plate en raison de la présence de variole et de choléra à bord. Comme nous, **ils ont attendu jour après jour, scrutant l'horizon vide**, la ligne de Maurice, dans l'espor de voir venir le bateau qui les emmènetait. <> Quand le gouvernement de Maurice a décidé d'envoyer du secours, **trois mois s'étaient écoulés**, et ceux qui arrivèrent sur l'île ne trouvèrent que quelques rares survivants, et la terre jonchée d'ossements*⁶⁸.

Tonoc смертні підсилено тут семою очікування, яка, крім власне процесу чекання, окреслює надзвичайно сповільнений, а тому ще більш жахливий плин часу, що текстуалізується в Я-розповіді денотативними значеннями дієслів *attendre* v.tr.: «rester dans un lieu pour attendre qqn ou qqch»⁶⁹ («залишатися в певному місці, очікуючи когось або щось») та *s'écouler* v.pron.: «se passer, accomplir sa durée (en parlant du temps)»⁷⁰ («минати, здійснювати свій перебіг (про час)»), словосполученням *jour après jour* («день за днем») і числівниковою конструкцією *trois mois* («три місяці»).

Зауважу, що *можливий мікрокосм* Леона 2 вибудовується за допомогою *міфу*, у межах якого вербалізується символічна концепція світотворення⁷¹, що проголошує ідею паралельного існування різних світів⁷². Усі фізичні й моральні випробовування для Леона 2 постають *ініціацією*, своєрідним *сакральним ритуалом*, проходження якого дає можливість гомодієгетичному нараторові пізнати самого себе й віднайти себе Іншого у межах реального *географічного локусу*, що для подорожніх постає справжньою пасткою і місцем загибелі:

*La déesse froide s'est installée à Palissades. C'est une vague, qui vient de l'autre bout de monde, et que rien n'arrêtera. Dans la Quarantaine, les passagers de l'Ava se sont renfermés, recroquevillés, comme pour l'arrivée de la tempête. Mais moi, quand vient la nuit, je passe de l'autre côté, à travers le bois de filaos. J'ai appris à bouger comme un sauvage, sans bruit, pieds nus dans les laves et les buissons d'épines. Le bruit du vent dans les filaos me donne le frisson, c'est un rituel. J'aime aussi entendre la rumeur générale de la mer qui ronge l'île par tous les bords. Il me semble que la vibration est en moi, à l'intérieur de mes viscères*⁷³.

⁶⁸ Le Clézio J.-M. G. La Quarantaine. Paris : Gallimard, 1995. P. 180.

⁶⁹ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

⁷⁰ Там само.

⁷¹ Paños E. M. La Quarantaine, récit poétique. *Anales de Filologia Francesa*, 2009. № 17. P. 286.

⁷² Там само.

⁷³ Le Clézio J.-M. G. La Quarantaine. Paris : Gallimard, 1995. P. 231.

У наведеному вище прикладі елементи міфологізації буття й ритуалізації об'єктів природи можна віднайти у використанні *метафори la déesse froide* («холодна богиня») та персоніфікації *une vague, qui vient de l'autre bout de monde* («хвиля, що приходить з іншого краю світу») для позначення явища зміни вітру та погодних умов – настання ночі, а також у персоніфікованих конструкціях *le bruit du vent dans les filaos me donne le frisson* («шум вітру у вічнозелених заростях казуарин викликає у мене тремтіння») і *la rumeur générale de la mer qui ronge l'île* («суцільний гул моря, що повільно підточує острів»), які групуються навколо семи *сакрального / ритуального*.

Основними *іконічними знаками* міфу в леклезівському художньому наративі є *вода* і *світло*. Перший знак, означений в Я-розповіді текстовою одиницею *la mer* («море»), символізує нове життя у можливому / сакральному світі, доступ до якого гомодієгетичний наратор отримує завдяки Сюрії, місцевій дівчині, ім'я якої містить сему *сонце*, оскільки є похідним від імені індуїстського бога Сонця Surya (другий іконічний знак). При цьому реальний, тобто сюжетний, час перебігу подій і/або дій втрачає векторність, пов'язуючись натомість із космічним часом⁷⁴, оскільки основні зміни у персональному житті фіксуються у період літньої спеки. Застосовуючи концепцію М. Еліаде⁷⁵ щодо кількох етапів проходження героєм певних ритуальних ініціацій, зауважу, що останні власне й формують *мислимий стан буття* Леона 2, в якому можна виокремити кілька моментів.

По-перше, маємо відхід наратора від суспільства, що у розглядуваному фрагменті позначено його опозицією до інших подорожніх, яку підсилює сполучник *mais* («але»): *les passagers de l'Ava se sont renfermés, recroquevillés, comme pour l'arrivée de la tempête* («пасажери корабля «Ava» замкнулися в собі, зіщулилися, ніби перед наближенням бурі»). *Mais moi, je passe de l'autre côté, à travers le bois de filaos* («Але я проходжу з іншого боку, крізь зарості каузарин»). Цитована антитеза розгортає сему *інакшості* (*j'ai appris à bouger comme un sauvage, sans bruit, pieds nus dans les laves et les buissons d'épines. Le bruit du vent dans les filaos me donne le frisson, c'est un rituel* («я навчився рухатися як дикун, без шуму, босоніж по лаві та колючих чагарниках. Шум вітру в заростях казуарин викликає у мене тремтіння – це ритуал»), яка у цьому контексті реферує вже до Леона 2, на відміну від попередніх частин, де вона концептуалізувала *можливий мікрокосм-ініціацію* Леона 1.

⁷⁴ М'ястківська В. В. Міфологічний дискурс у романах Ж.-М. Г. Ле Клезіо та Тагара Бен Желуна : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2003. С. 66.

⁷⁵ Eliade M. Aspects du mythe. Paris : Gallimard, 1963. 260 p.

Отже, налякані *renfermés* («замкнені у собі») й повністю підкорені *rescroquevillés* («зіщулені») природною величчю та стихією реальних *географічних локусів* Плат і Габріель, пасажери-прибульці протиставлені Леону 2, що зумів пізнати священний дух островів і відчутти себе невід'ємною частиною цього сакрального мікрокосму.

По-друге, завдяки Сюрії Леон 2 відкриває легенди та перекази, пов'язані з місцевим населенням, що постає своєрідним проявом «посвяти у традиції племені»⁷⁶. Зауважу при цьому, що аналіз текстових фрагментів у наративному просторі роману засвідчив наявність елементів *параграфемної переакцентуації*⁷⁷ окремих сегментів. Ідеться передусім про порушення графічного оформлення тих уривків твору, що присвячені розповідям про індійських міфологічних божеств і корінних жителів *географічних локусів* Маврикій, Плат і Габріель.

Те, що Леон 2 завершив період *ініціації*, текстуалізовано його повним єднанням і гармонією з природним середовищем: *la vibration est en moi, à l'intérieur de mes viscères* («вібрація є в мені, у глибині мого нутра»). На цьому етапі можна відстежити занурення гомодієгетичного наратора у своє внутрішнє «я» через розкриття глибинних міфосинкретичних структур⁷⁸ у розумовій діяльності останнього. Однак, на відміну від прогнозованого повернення ініційованого у новому духовному і соціальному статусі до світу подорожніх, які вимушено перебували на острові, у Ле Клезіо Леон 2 залишається назавжди у *мислимому стані власного буття*, постаючи для всіх Леоном, що зник (*Léon Disparu*).

У четвертому розділі на острові Маврикій, зокрема й на острові Габріель, опиняється наратор Леон 1, що розшукує сліди перебування Леона 2 та Сюрії на цій землі й, зрештою, повертається додому:

Je marche sur Gabriel, à la recherche de traces, de sépultures. <>

L'îlot est désert, vide d'indices. Seul un monument de la lave cimentée marque la tombe d'un certain Horace Lazare Bigeard, mort de la variole en 1887 à l'âge de dix-sept ans. Des autres, de tous les immigrants arrivés sur l'Hydaree, sur le Futtay Mubarak, abandonnés sur l'île, il ne reste rien. Le vent, les pluies, le soleil et les embruns ont tout effacé. <>

Depuis toujours j'ai su que je portais en moi une cassure. Elle m'a été donnée à la naissance, comme une marque, comme un goût de vengeance.

⁷⁶ М'ястківська В. В. Міфологічний дискурс у романах Ж.-М. Г. Ле Клезіо та Тагара Бен Джелуна : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2003. С. 147.

⁷⁷ Влох Н. М. Лінгвопрагматичні та параграфемні засоби англомовного постмодерністського тексту (на матеріалі художніх творів XX–XXI ст.) : дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2010. 268 с.

⁷⁸ М'ястківська В. В. Міфологічний дискурс у романах Ж.-М. Г. Ле Клезіо та Тагара Бен Джелуна : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2003. С. 147.

*Lorsque mon père a quitté la maison d'Anna, l'année de ses douze ans, l'ancienne brisure est entrée en lui, elle s'est continuée, elle s'est propagée d'année en année, jusqu'à moi. Alors je suis devenu Léon, celui du disparaît, celui qui tourne le dos au monde, dans l'espoir de revenir un jour et de jouir de la ruine de ceux qui l'ont banni. Comme Léon dans la pension glacée de Rueil-Malmaison, je rêve de la mer éblouissante, du bruit de la mer sur les rochers noirs d'Anna. Un jour je reviendrai, et tout sera à nouveau, comme si le temps n'était pas passé. Je reviendrai, et ce ne sera pas pour posséder la fortune des sucriers, ni la terre. Ce sera pour réunir ce qui a été séparé, les deux frères, Jacques et Léon, et à nouveau en moi, les deux ancêtres indissociables, l'Indien et le Breton, le terrien et le nomade, mes alliés vivant de mon sang, toute la force et tout l'amour dont ils étaient capables*⁷⁹.

У наведеному фрагменті вербалізовано почуття і враження Леона 1, які визначають його психічний стан у момент подолання того самого шляху (*географічні локуси* Маврикій, Габріель), який його предки здолали майже століття тому. У цьому разі переміщення Леона 1 з Франції до Маврикію постає реалізованою можливістю прожити досвід свого кровного родича, що я інтерпретую як завершення *ініціації*, розпочатої ще у Парижі (у межах *можливого світу-ініціації*). Як і його попередник, Леон 1 повністю відкритий до сакрального / магічного, оскільки відчуває себе *Іншим*, зважаючи на потяг до *води і світла*: *je rêve de la mer éblouissante, du bruit de la mer sur les rochers noirs d'Anna* («я мрію про сліпуче море, про шум моря біля чорних скель Анни»).

Словосполученням *la mer éblouissante* («сліпуче море») текстуалізовано тут семи *води і світла*, з огляду на денотат іменника *mer* n.f. («море»): «vaste étendue d'eau salée qui couvre une grande partie de la surface du globe»⁸⁰ («великий простір солоної води, що вкриває значну частину земної поверхні») та інваріантне значення прикметника *éblouissant* adj. («сліпучий»): «qui éblouit → aveuglant, éclatant → «un rayonnement intense»⁸¹ («той, що засліплює, сяйливий → інтенсивне випромінювання»). Однак, на відміну від Леона 2, який залишився у *можливому мікрокосмі*, зникнувши у межах *географічного локусу* островів Маврикій і Плат, Леон 1 після випробувань повертається у сучасний йому світ оновленим – таким, що віднайшов самого себе й усвідомив власну ідентичність: *réunir ce qui a été séparé, les deux frères*,

⁷⁹ Le Clézio J.-M. G. La Quarantaine. Paris : Gallimard, 1995. P. 562.

⁸⁰ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

⁸¹ Там само.

Jacques et Léon, et à nouveau en moi, les deux ancêtres indissociables, l'Indien et le Breton, le terrien et le nomade, mes alliés vivant de mon sang, toute la force et tout l'amour dont ils étaient capables («возз'єднати те, що було розділене: двох братів – Жака і Леона – і водночас у собі самому поєднати двох нерозривно пов'язаних предків: індієця і бретонця, осілого мешканця і номада, моїх союзників, що живуть у моїй крові, усю силу й усю любов, на які вони були здатні»).

Розкриваючи когнітивно-наративні та семіотичні особливості творення *мислимих станів буття гомодісгетичного наратора* у художньому наративі Ле Клезіо «*La Quarantaine*», зупинюся також детальніше на знаковому характері назви цього твору.

Дослідники мовотворчості французького письменника сходяться на думці, що число *сорок* має для автора алегоричне і символічне значення⁸². Йдеться про те, що дата народження письменника, приблизний час подій і/або дій, оповіданих у наративі, а також вік, у якому Ле Клезіо писав роман, у той чи інший спосіб пов'язані з числом *сорок*⁸³.

Наголошу відразу на тому, що числівник *quarante* («сорок») у назві роману не представлений експліцитно. Натомість використано похідну лексему *quarantaine* («карантин; сорокаденний період»), яка, з одного боку, етимологічно пов'язана з числом *сорок*, і тому активує його культурно-символічні конотації, а з іншого – у французькій мові ця сполука означає період ізоляції або карантину, тобто стан тимчасового відмежування і/або відчуження.

Таким чином, назва твору поєднує у собі числово-символічний та екзистенційний виміри, у межах яких число *сорок* постає своєрідним маркером *трансформації* та *випробування*.

Загалом, символіка числа *сорок* у релігійній традиції інтерпретується як маркер сакрального часу, співвіднесений із випробуванням, очищенням і переходом до нового стану. У біблійній традиції (юдаїзм і християнство) цей числовий код також закріплений у сюжетах, що оповідають про важливі або критичні періоди, осмислені як етапи духовної підготовки та випробування. Число *сорок* символізує тому *очікування, підготовку* до певних життєвих викликів або *покарання*⁸⁴. Саме цифра *сорок* як сакральний знак імплікує втручання Вищої сили у долю людини.

⁸² Köstler C. «Je suis l'autre Léon» – fictionalisation de l'authenticité dans *La Quarantaine* de J.-M. G. Le Clézio. *Heidelberger Beiträge Zur Romanischen Literaturwissenschaft*. 2010. № 2. P. 64.

⁸³ Köstler C. «Je suis l'autre Léon» – fictionalisation de l'authenticité dans *La Quarantaine* de J.-M. G. Le Clézio. *Heidelberger Beiträge Zur Romanischen Literaturwissenschaft*. 2010. № 2. P. 63–84.

⁸⁴ Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres / Chevalier J. (Ed.). Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982. P. 793–794.

Розглядуване число окреслює завершення певного циклу, при цьому йдеться не про цикл як період повторення чого-небудь, а про якісну зміну в житті та діяльності індивіда⁸⁵.

На моє переконання, аналізований фрагмент якнайкраще ілюструє завершення такого циклу ініціацій-випробувань для Леона 1, який повністю стирає кордони (*réunir ce qui a été séparé, les deux frères, Jacques et Léon*) («возз'єднати те, що було розділене: двох братів – Жака і Леона») між можливими світами Леона 1 (*le Breton* і *le terrien* («бретонець, осілий мешканець») – сучасне й земне) та Леона 2 (*l'Indien* і *le nomade* («індієць і номад») – магічне / сакральне), проголошуючи їх нерозривними й невіддільними одне від одного *les deux ancêtres indissociables* («два нерозривно пов'язані предки»). Зважаючи на *пам'ять*, зокрема й *генетичну*, як своєрідне вмістище, що зберігає та відтворює *реальний* і *мислимий* досвід індивіда (*à nouveau en moi, les deux ancêtres indissociables, l'Indien et le Breton, le terrien et le nomade, mes alliés vivant de mon sang*) («водночас у собі самому поєднати двох нерозривно пов'язаних предків: індієця і бретонця, осілого мешканця і номада, моїх союзників, що живуть у моїй крові»), у романі Ле Клезіо утверджується ідея *гармонійного співіснування* людини і природи у різних *географічних локусах* земної поверхні.

У цьому контексті найповніше розкрито такі когнітивно-наративні та семіотичні особливості міфологізованого дискурсу Ле Клезіо, як *циклічність* наративу та його *відкритість* / *незавершеність*⁸⁶, оскільки ініціації *наратора*, подібно до руху по колу, можуть мати продовження і, відповідно, набувати потенційно нескінченного характеру: *un jour je reviendrai, et tout sera à nouveau, comme si le temps n'était pas passé* («одного дня я повернуся, і все знову буде так, ніби час не минув»). Ідею цієї можливості та кільцевого характеру подій і/або дій утілено тут через уживання Futur Simple для позначення того, що має неодмінно відбутися в майбутньому (*je reviendrai* («я повернуся»); *tout sera* («все буде»), а також через іменникову конструкцію *à nouveau* («знову»), що семантизує *повторюваність*: «pour la seconde fois, une fois de plus → encore → recommencer, réitérer»⁸⁷ («ще раз, повторно → знову → почати спочатку, повторити») пережитого або пройденого у тих самих *природних локусах*.

Зазначу, що важливою складовою частиною конструювання *наративних можливих світів* є кольорове, звукове й тактильне відтворення

⁸⁵ Там само.

⁸⁶ М'ястківська В. В. Міфологічний дискурс у романах Ж.-М. Г. Ле Клезіо та Тагара Бен Джелуна : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2003. С. 179–180.

⁸⁷ Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.

географічного простору екзотичних заморських територій і сучасного французького мегаполіса.

У романі Ле Клезіо *мислимі стани персонажного буття*, що генеруються *переміщеннями* між *географічними локусами* реально існуючих міст, островів і країн, текстуалізуються не умовним способом і не лише через модальні одиниці, а через локалізацію інтрадієгетичного наратора (Леона 1 або Леона 2) у конкретному просторі й часі та його проживання досвіду свого попередника. Йдеться про такі *мислимі стани буття*, як *можливий світ-ініціація* Леона 1, що вибудовується спочатку у *географічному просторі* Парижа, а пізніше – острова Маврикій, *можливий світ-ініціація* Леона 2, який розгортається в умовах *природних локусів* Плат і Габріель. Провідником-медіатором у *можливі стани персонажного буття* виступає мікрокосм Артюра Рембо, у якому увиразнюється *топос* пошуку себе і власного родового коріння, маркований просторовими координатами міст Париж і Аден.

ВИСНОВКИ

Когнітивна наратологія в її постпарадигмальному вимірі демонструє значний евристичний потенціал для міждисциплінарної інтерпретації художнього тексту як складної когнітивно-наративної структури авторської інтенційності. Залучення аналітичного інструментарію когнітивної наратології до осмислення когнітивно-наративних і семіотичних механізмів художнього текстотворення дає змогу розглядати *художній наратив* не лише як структуровану у просторі та часі оповідь і/або Я-розповідь, а як *модель концептуалізації та семіотизації власного і чужого досвіду*, у межах якої взаємодіють мовні, когнітивні та культурні коди.

Запропонована у цій розвідці триетапна схема *інтерпарадигмального аналізу* (наративно-інтерпретаційний, лінгвокогнітивний і лінгво-семіотичний етапи) дозволила мені описати *когнітивно-наративні та семіотичні механізми* конструювання художнього наративу. Зокрема, встановлено, що жанрово-композиційні та дискурсивні наративні структури формують базову організацію художнього тексту, тоді як лінгвокогнітивні стратегії забезпечують концептуалізацію авторського мислення, а лінгвосеміотичний рівень актуалізує полікодовість художнього смислотворення.

Аналіз роману Ж.-М. Г. Ле Клезіо «La Quarantaine» засвідчив, що простір у ньому постає не як фон подій і/або дій, а як принцип наративної організації, що структурує Я-розповідь і визначає логіку персонажного буття. У межах досліджуваного тексту *простір* набуває статусу *когнітивної моделі досвіду, що реалізується через систему локусів*

і топосів та взаємодію реального й можливих світів. Когнітивно-нарративна сценографія леклезівського роману ґрунтується на принципі *поліфонії* та *вкладеної Я-розповіді*, а також на *циклічній структурі*, що моделює ідею *повторюваності, ініціації та повернення*. Особливу роль у цьому процесі відіграє *просторово-часова конверсія*, яка забезпечує взаємопроникнення минулого і теперішнього та формування складних гібридних темпоральних конфігурацій.

Ключовим когнітивно-нарративним механізмом у конструюванні роману «La Quarantaine» є *ініціаційна модель руху* гомодієгетичного наратора, у якій *подорож* постає формою самопізнання та способом реконструкції своєї ідентичності. Просторові переміщення героїв у межах реальних *географічних локусів* супроводжуються формуванням *можливих світів*, що функціонують як *ментальні конструкції індивідуального та колективного досвіду*. Геокритичний підхід у поєднанні з *когнітивною наратологією* дозволив мені продемонструвати й описати *багатовимірність* художнього наративу, зокрема особливості *семіотизації, міфологізації та чуттєвої організації* простору у романі Ж.-М. Г. Ле Клезіо «La Quarantaine».

Отже, дослідження підтверджує, що когнітивно-нарративний і семіотичний аналіз художнього тексту дає змогу глибше осмислювати механізми конструювання нарративної реальності, а також виявляти способи моделювання простору як ключового чинника формування смислової архітекτονіки художнього твору.

АНОТАЦІЯ

У цьому монографічному розділі когнітивна наратологія позиціонована як сучасна постпарадигмальна теорія художнього тексту, що набуває статусу інтерпарадигмальної медіаційної моделі інтерпретації художнього наративу, зорієнтованої на дослідження процесів концептуалізації та семіотизації оповідної реальності. Художній наратив осмислюється як когнітивно організований простір (ре)конструювання досвіду автора й реципієнта, у межах якого відбувається взаємодія індивідуальної картини світу письменника та читацької рецепції. Особливу увагу приділено аналізу (лінгво)наративного стилю творчої особистості як вияву її когнітивно-нарративної програми текстотворення. Запропоновано інтерпарадигмальний підхід до аналізу художнього тексту, що реалізується через три етапи: наративно-інтерпретаційний, лінгвокогнітивний та лінгвосеміотичний. Перший етап спрямований на вивчення структурно-дискурсивних і стилістичних характеристик наративу, другий – на реконструкцію когнітивних структур авторського мислення, третій – на

розгляд художнього наративу як полікодової знакової системи. Окрему увагу приділено наративній поетиці Ж.-М. Г. Ле Клезію, у творчості якого простір постає активним наративним чинником, що визначає динаміку оповіді і/або Я-розповіді, формує досвід персонажів і бере участь у смислотворенні. Показано, що синтез (лінгво)наративного та геокритичного підходів у межах когнітивної наратології уможливило аналіз когнітивно-наративних і семіотичних механізмів моделювання простору в романі «La Quarantaine». У підсумку доводиться, що когнітивна наратологія дозволяє комплексно осмислювати механізми художнього текстотворення як взаємодію когнітивних стратегій, наративних засобів і семіотичних кодів, що формують багатовимірність сучасного художнього дискурсу.

Література

1. Ricœur P. Temps et récit. T. III. Le Temps raconté. Paris : Seuil, 1985. P. 311.
2. Genette G. Figures III. Paris : Éditions du Seuil, 1972, P. 65–282.
3. Herman D. Regrounding Narratology: The Study of Narratively Organized System of Thinking. / T. Kindt and H.-H. Muller (Eds.). What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin; New York : Walter de Gruyter, 2003. P. 303–332.
4. Ryan M.-L. Narrative Cartography: Towards a Visual Narratology. / T. Kindt and H.-H. Muller (Eds.). What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin; New York : Walter de Gruyter, 2003. P. 333–364.
5. Peirce Ch. Collected Papers. Vol. I and II: Principles of Philosophy and Elements of Logic. Cambridge : Mass., 1960. 962 p.
6. Genette G. Nouveau discours du récit. Paris : Seuil, coll. «Poétique», 1983. 119 p.
7. Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto : University of Toronto Press, 2009. 256 p.
8. Gomel E. Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature. New York : Routledge, 2014. 226 p.
9. Westphal B. La Géocritique. Réel, fiction, espace. Paris : Minuit, 2007. 278 p.
10. Tally R. T. Spatiality. London : Routledge, 2013. 196 p.
11. Гусейнова О. Г. Семіотика простору в теоретичних та художніх текстах Віктора Петрова-Домонтовича. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. Вип. 44, Ч. 2. С. 180–188. URL: <http://www.anthropos.net.ua/jspui/handle/123456789/2458>.

12. Завгородько Л. В. Феноменологія географічного простору. *Вісник Харківськ. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди*. 2012. URL: www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?
13. Ziethen A. La littérature et l'espace. *Arborescences : revue d'études françaises*. 2013. № 3. P. 1–23. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>.
14. Lévy B. Géographie et littérature. Une synthèse historique. *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, 2006. T. 146. P. 25–52.
15. Collot M. La Pensée-paysage: philosophie, arts, littérature. Arles : Actes Sud; Versailles : ENSP, 2011. 282 p.
16. White K., Duclos M. Le Poète cosmographe: vers un nouvel espace culturel : entretiens, 1976–1986. Bordeaux : Presse Universitaire de Bordeaux, 1987. 205 p.
17. Дельоз Ж., Гваттари Ф. «Що таке філософія?» / Наук. ред. укр. вид. Олег Фешовец; Перекл. з французької Ярина Тарасюк. Львів : Астролябія, 2015. 269 с.
18. Nancy J.-L. Corpus. Paris : Métailié, 1992. P. 15–35.
19. Гадамер Г. Г. Герменевтика І. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. Т. 1 / Перекл. з нім. О. Мокровольського. Київ : Юніверс, 2000. 464 с.
20. Song K.-J. La Sémiotique de l'espace dans l'œuvre de Le Clézio. Le cas de la *Quarantaine*. *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*. Univ. da Coruña (España / Spain), 2012. P. 371–381.
21. Paños E. M. La Quarantaine, récit poétique. *Anales de Filologia Francesa*, 2009. № 17. P. 277–291.
22. Borgomano M. La Quarantaine de Le Clézio et le vertige intertextuel. *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 2006. № 13. URL: <https://doi.org/10.4000/narratologie.317>.
23. Савчук Р. І. Наративні стратегії художнього текстотворення: лінгвокогнітивний і семіотичний аспекти (на матеріалі французьких прозових творів XVIII–XXI ст.) : дис. ... д-ра філол. наук. Київ : КНЛУ, 2016. 474 с.
24. Dictionnaire Le Petit Robert électronique / Version électronique du Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau van Dijk, 1997.
25. Татаренко А. Л. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури). Львів : ПАІС, 2010. 544 с.
26. Папуша О.М. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу : дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2003. 236 с.
27. Le Clézio J.-M. G. La Quarantaine. Paris : Gallimard, 1995. – 570 p.

28. Köstler C. «Je suis l'autre Léon» – fictionalisation de l'authenticité dans *La Quarantaine* de J.-M. G. Le Clézio. *Heidelberger Beiträge Zur Romanischen Literaturwissenschaft*. 2010. № 2. P. 63–84.

29. М'ястківська В. В. Міфологічний дискурс у романах Ж.-М. Г. Ле Клезіо та Тагара Бен Джелуна : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2003. 216 с.

30. Eliade M. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963. 260 p.

31. Влох Н. М. Лінгвопрагматичні та параграфемні засоби англомовного постмодерністського тексту (на матеріалі художніх творів XX–XXI ст.) : дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2010. 268 с.

32. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* / Chevalier J. (Éd.). Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982. 1104 p.

Information about the author:

Savchuk Ruslana Ivanivna,

Doctor of Philological Sciences,

Professor at the Mykola Zerov Department of Theory and Practice

of Translation from Romance Languages

Taras Shevchenko National University of Kyiv

14, Taras Shevchenko Boulevard, Kyiv, Ukraine