

## Жанро-стилевые характеристики новеллы Анны Гавальда "Petites pratiques Germanopratives" («Некоторые особенности Сен-Жермен»)

Тамара П. Карпухина<sup>a, @, ID</sup>

<sup>a</sup> Тихоокеанский государственный университет, Россия, г. Хабаровск

@ tkarpukhina1@mail.ru

ID <https://orcid.org/0000-0002-8872-3507>

Поступила в редакцию 14.04.2020. Принята к печати 29.06.2020.

**Аннотация:** Объектом рассмотрения статьи является новеллистическое творчество современной французской писательницы Анны Гавальда. Предмет изучения составляют жанро-стилевые признаки новеллы "Petites pratiques Germanopratives" («Некоторые особенности Сен-Жермен»), с которой начинается сборник "Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part" («Мне бы хотелось, чтобы меня кто-нибудь где-нибудь ждал...»). Как показал анализ, новелле присущи такие канонические отличительные признаки новеллистического жанра, как малый объем; ограниченное число персонажей; сосредоточенность на повседневной личной жизни людей; сфокусированность на одном, переломном событии; драматический характер развития сюжета; наличие перипетии и ярко выраженного кульминационного пункта, завершающегося неожиданной концовкой; прозаичный, нейтральный стиль повествования, передаваемый нейтральной и обиходно-бытовой, разговорной лексикой. Помимо признаков, свойственных новеллистическому жанру в целом, новеллам Анны Гавальда присущи специфические черты: субъективная повествовательная перспектива; психологизм; использование внутренней речи, включающей внутренний диалог героини-рассказчицы с собой и воображаемым собеседником (читателем и антагонистом); пространственно-временная ограниченность художественного мира; динамичность повествования, приобретающего кинематографический характер; мотив дороги и случайной встречи; антитетичность основополагающих смыслообразующих мотивов в сюжетно-фабульной организации; апелляция к прецедентным именам, топонимическим наименованиям и художественным деталям; применение разноуровневых языковых средств, организующих повествование и описывающих внутренний мир героини.

**Ключевые слова:** повествование от первого лица, психологизм, внутренняя речь, хронотоп, динамичность, кинематографичность повествования, мотив случайной встречи, драматизм новеллы, перипетия, прецедентное имя, топоним, художественная деталь

**Для цитирования:** Карпухина Т. П. Жанро-стилевые характеристики новеллы Анны Гавальда "Petites pratiques Germanopratives" («Некоторые особенности Сен-Жермен») // Вестник Кемеровского государственного университета. 2020. Т. 22. № 3. С. 821–830. DOI: <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2020-22-3-821-830>

### Введение

Настоящая статья посвящена изучению особенностей малой повествовательной прозы Анны Гавальда, признанного мастера современной французской литературы. Произведения писательницы, неизменно привлекающие внимание читателей, критиков, кинематографистов, отмеченные престижными премиями на национальных конкурсах, переведены на 36 иностранных языков. О популярности новелл и романов Анны Гавальда говорят тиражи ее произведений, насчитывающие более пяти миллионов экземпляров. Вместе с тем творчество Анны Гавальда, относящееся к качественной массовой литературе, снижавшее признание читателей в самых разных уголках мира,

не получило должного освещения в науке, что обуславливает актуальность его исследования с самых разных позиций, литературоведческих, лингвистических и др.

Объектом рассмотрения является новелла Анны Гавальда "Petites pratiques Germanopratives" («Некоторые особенности Сен-Жермен»). О значимости произведения свидетельствует тот факт, что именно с него начинается первый сборник новелл Анны Гавальда "Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part"<sup>1</sup> («Мне бы хотелось, чтобы меня кто-нибудь где-нибудь ждал...»<sup>2</sup>), включающий 12 новелл. В статье исследуются жанро-стилевые характеристики новеллы «Некоторые особенности Сен-Жермен».

<sup>1</sup> Gavalda A. Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part. Paris: J'ai lu, 2001. 158 p. Режим доступа: <https://avidreaders.ru/read-book/je-voudrais-que-quelqu-un-m.html> (дата обращения: 05.04.2020).

<sup>2</sup> Гавальда А. Мне бы хотелось, чтобы меня кто-нибудь где-нибудь ждал... / пер. с фр. Н. Хотинской, Е. Клоковой. М.: Изд-во АСТ, 2019. 224 с. Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=54980&pr=1> (дата обращения: 05.04.2020).

Теоретическую и методологическую базу исследования составили как основополагающие работы по теории литературных жанров (С. С. Аверинцев, Б. В. Томашевский, О. М. Фрейденберг, Г. Н. Пospelов, В. В. Кожин, М. М. Бахтин, В. Е. Хализев, А. В. Чернец), так и труды ведущих отечественных литературоведов, посвященные новеллистическому жанру (Б. Эйхенбаум, М. А. Петровский, В. Б. Шкловский, Б. В. Томашевский, А. В. Михайлов, В. В. Кожин, В. П. Скобелев, Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, М. Н. Эпштейн).

### **Новелла: определение, генезис, отличительные признаки**

Вопрос о статусе новеллы в ряду других видов литературы остается по сей день открытым. Ряд ученых не считают новеллу самостоятельным литературным жанром, отождествляя ее с рассказом [1, с. 243; 2; 3, с. 206]. Так, атрибутируя анализируемые произведения как новеллы, авторы статьи «Комический код: лингвостилистические средства репрезентации (на примере анализа новелл А. Доде и О. Мирбо)» на протяжении всего текста используют исключительно термин *рассказ* [4].

Другие исследователи полагают, что новелла представляет собой отдельный канонический жанр эпики [5, с. 55–59], близкий, но не тождественный рассказу. В развернутом определении в «Большой Советской энциклопедии», в котором обозначены статус, структура, содержательные и формальные свойства новеллы, а также ее генезис, М. Н. Эпштейн характеризует новеллу как «литературный малый повествовательный жанр, сопоставимый по объему с рассказом (что дает иногда повод для их отождествления), но отличающийся от него генезисом, историей и структурой. Н., как явствует из ее названия, "есть ничто иное, как случившееся неслыханное происшествие" [Гете]. Поэтизируя случай, Н. предельно обнажает ядро сюжета – центральную перипетию, сводит жизненный материал в фокус одного события. В отличие от рассказа – жанра новой литературы на рубеже 18–19 вв., выдвигающего на первый план словесную фактуру повествования и тяготеющего к развернутым описательным характеристикам, Н. есть искусство сюжета в наиболее чистой форме, сложившееся в глубокой древности, в тесной связи с ритуальной магией и мифами и обращенное прежде всего к деятельной стороне человеческого бытия. Новеллистический сюжет, построенный на ситуативных антитезах и резких переходах между ними, распространен во многих фольклорных жанрах (сказка, басня, средневековый анекдот, фавлю, шванк)» [6, с. 62–63]. В определении, данном в «Литературном энциклопедическом словаре», М. Н. Эпштейн подчеркивает, что новелла отличается от рассказа «острым центростремительным сюжетом, нередко парадоксальным, отсутствием описательности и композиционной строгостью» [7, с. 248].

В приведенных определениях обозначен целый ряд отличительных жанро-конституирующих признаков новеллы,

которые отмечаются многими исследователями: жанровая характеристика новеллы как повествовательного произведения; ее малый формат, предполагающий ограниченность как в объеме текста, так и в количестве персонажей; четкая композиция; парадоксальный сюжет, в основе которого лежит противоречие; сконцентрированность на одном центральном событии; роль казуса-случая и необычайного происшествия; наличие перипетии и неожиданной, непредвиденно-острой концовки; строгость языкового оформления, предполагающая отсутствие развернутых описаний.

Указанные существенные дифференциальные признаки новеллы ученые не подвергают сомнению. Некоторые расхождения в трактовках относятся к расстановке акцентов, касающихся национального своеобразия новелл, значимости тех или иных признаков, степени их распространенности.

Увязывая генезис новеллы со средневековым анекдотом [8, с. 46], ученые отмечают ее сюжетное родство с другими малыми жанрами, подчеркивая связь между сложившимися фольклорными разновидностями (сказка, басня, притча, анекдот, немецкий *Schwank* – шутка, фарс, французская *fable* – басня, выдумка, *conte* – сказка, рассказ, итальянская *novellino*, английский устный рассказ – *tale*, зарисовка – *sketch*), которые также оказали влияние на формирование новеллистического жанра в литературе разных стран [9–12].

Не отвергая такой важной качественной характеристики, как интенсивный, сжатый сюжет новеллы, повествующий об одном событии, Виктор Шкловский указывает на относительность этого признака, приводя в пример некоторые произведения А. П. Чехова [13, с. 153].

В повествовательном фокусе новеллы, исторически восходящей к анекдоту, действие в которой движется от завязки к развязке, находится перипетия. Со времен Аристотеля этим термином «обозначаются внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей – всевозможные повороты от счастья к несчастью, от удачи к неудаче либо в обратном направлении»; в сюжетах, где наличествуют перипетии, как подметил В. Е. Хализев, «воплощается представление о власти над человеческими судьбами всевозможных случайностей» [14, с. 244–245]. Перипетия как неожиданное осложняющее обстоятельство обуславливает резкий поворот в сюжетном развертывании и переход от кульминации к развязке.

Подчеркивая решающее значение в новелле поворотного пункта, или пуанта (франц. *pointe* – острие), Н. Д. Тamarченко и др. отмечают, что пуант как «финальная перемена точки зрения (героя, читателя)» обусловлен «новым, неожиданным событием, которое явно противоречит логике предшествующего сюжетного развития»; с помощью пуанта новелла «создает новое видение житейской ситуации», выявляя «ее скрытый, но подлинно актуальный аспект» [5, с. 56–59]. Внезапное обнажение скрытого поначалу второго плана повествования, а значит, высвечивание существования двух логически не совместимых планов, и придает сюжету новеллы парадоксальность, отмеченную выше.

Особая роль перипетии и пуанта, резко меняющих ситуацию на противоположную, придает новелле драматичность. «Новелла в своем построении часто отправляется от драматических приемов, представляя собой иногда как бы сокращенный в диалогах и дополненный описанием обстановки рассказ о драме» [1, с. 246], – утверждает Б. В. Томашевский.

Отличительным сущностным признаком новеллистического жанра является изображение частной жизни людей, житейской ситуации, воссоздаваемой прозаическим нейтральным стилем. Во многих новеллах, где даются сценки из жизни, повествование ведется от лица рассказчика, что подчеркивается в следующей характеристике: «Новелла, как правило, изображает определенное стечение обстоятельств, послужившее поводом для рассказывания той или иной истории, и выделяет так или иначе личность рассказчика» [5, с. 58].

Соответствие новеллы сущностным признакам не означает ее абсолютной неизменности и застывленности. Испытывая влияние других жанров, расширяя и углубляя внутрижанровые возможности развития, новелла с течением времени эволюционирует: «Претерпевая серьезную эволюцию, совершенствуя структуру, мастерство интриги, диалогичности, развивая повествовательную технику, расширяя рамки художественного времени, обогащаясь психологической интроспекцией», новелла в целом «сохраняет свои базовые признаки: прозаическую форму, относительную краткость, сюжетно-фабульную конструкцию, в которой преобладают динамические мотивы, сосредоточение средств типизации вокруг одной центральной проблемы, подчеркнутое значение развязки, содержащей пуант» [10, с. 28].

Сохраняя присущие ей константные признаки, новелла вбирает в себя новаторские приемы и техники, включая изобразительно-выразительные средства, основывающиеся на интермедальном, интерсемиотическом взаимодействии разных видов искусств, о чем свидетельствует появление в новелле, в частности, экфрасических мотивов [15; 16].

### Жанро-стилевые характеристики новеллы Анны Гавальда «Некоторые особенности Сен-Жермен»

Анализ показывает, что в рассматриваемом произведении находят свое отражение как черты, присущие новеллистическому жанру в целом, так и специфические характеристики, в которых проявляется своеобразие данной новеллы.

Прежде всего, отметим такой канонический дистриктивный жанровый признак, как небольшой объем, характеризующий новеллу Анны Гавальда, весь текст которой уложился в пять листов малого формата. Это значит, что новелла полностью соответствует требованию, выдвинутому еще Эдгаром По, одним из первых теоретиков и практиков жанра новеллы, который отметил, что на чтение новеллы (*a short story*) должно уходить от полчаса до двух часов, чтобы добиться нужного впечатления [11, с. 60].

Отличительным признаком новеллы Анны Гавальда является субъективная повествовательная перспектива, которая часто встречается в произведениях этого жанра, но обязательным, обязательным свойством новелл не является. Субъективизированная, или гомодиегетическая, форма повествования (гомо – однородный, диегезис – история) [17, с. 28] характерна для «произведения с рассказчиком, повествующим в форме 1-го лица и являющимся одновременно протагонистом, т. е. главным героем действия, или по крайней мере, одним из его главных персонажей. <...> рассказчик одновременно является и повествующим субъектом, и объектом повествования» [18, с. 138]. Персонифицированный Я-повествователь в новелле предстает рассказчиком, который не только выступает «как полноценный участник описываемых событий» [19, с. 13], но и максимально вовлечен в повествование, организуя его и выступая его ориентационным центром. В анализируемой новелле на всем протяжении текста повествование ведется от имени героини, рассказывающей читателю приключившуюся с ней историю.

С первых страниц новеллы, представляющих читателю, как завязывается действие, становится очевидным, что в ней всего два ведущих персонажа: героиня, она же рассказчик, и молодой мужчина, которого она случайно встретила на бульваре Сен-Жермен (*Donc, ce matin, j'ai croisé un homme sur le boulevard Saint-Germain*<sup>3</sup>). И здесь новелла не отходит от канонического принципа новеллистического сюжета, характерным признаком которого является ограниченное число действующих лиц.

С первых же строк рассказчик дает понять, что речь пойдет об истории из жизни, представляющей интерес для любого читателя, которого не оставит равнодушным история о любви, рассказ о свиданиях, об одиноких мужчинах, не очень счастливых в личной жизни (*Quand on vous titille le cœur avec ces soirées prometteuses, ces hommes qui vous font croire qu'ils sont célibataires et un peu malheureux*). Это означает, что данное произведение относится к романтическому типу новелл (*a romance story*), сфокусированных на частной, личной жизни людей и их переживаниях, что является одним из жанро-образующих, дифференциальных признаков новелл такого рода.

Любопытно, что в новелле не приводятся имена двух главных персонажей, взгляды которых случайно встретились, они обменялись улыбками, что и обусловило все последующие референтные, фабульные события, составившие основу сюжета. От внимания читателя не ускользнет и тот факт, что на всем протяжении повествования рассказчик повторяет одни и те же личные местоимения *я* и *он* (*je, il*).

Отсутствие имен собственных является значимым минус-приемом, осуществляющим, в купе с заменяющими их местоимениями, семиотическую функцию, свойственную индексальному знаку. Данный прием служит указанием на то, что жизнь в большом городе каждодневно сталкивает

<sup>3</sup> Все примеры по тексту приведены из новеллы "Petites pratiques Germanoprates".

людей, незнакомых друг с другом, и они тут же забывают эти случайные, мимолетные встречи. Отсутствие имен может также намекать на типичность, распространенность рассказываемой истории, которая может случиться с любым человеком.

Новелла Анны Гавальда соответствует и такому важному признаку новеллистического жанра, как драматизм разворачивающейся истории. Интрига, драматичность сюжета и в то же время типичность описываемой истории состоит в том, что случайная встреча, породившая столько надежд в душах двух одиноких людей, мужчины и женщины, завершилась, как это нередко бывает, ничем.

Существенно важным представляется акцент на некоем случайном, но впоследствии оказывающимся очень значимым событии. При этом случай играет ведущую роль не только в завязке сюжета, но и, как станет ясно по ходу развития действия, в его кульминации и развязке.

Эпизод, описывающий случайную встречу главных героев, побуждает нас обратиться к идее хронотопа, характеризующего пространственно-временную организацию произведения. Нетрудно увидеть в этом эпизоде актуализацию двух хронопических мотивов, а именно встречи и дороги, взаимосвязь которых подметил М. М. Бахтин: «Дорога – преимущественное место случайных встреч. <...> Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. <...> Это точка завязывания и место совершения событий. <...> Дорога особенно выгодна для изображения события, управляемого случайностью» [20, с. 177–178].

Обратимся к другим аспектам хронопической организации рассматриваемого произведения. Что касается художественного пространства новеллы, относящейся к малой повествовательной форме, то оно так же, как и объем произведения, как и количество персонажей, весьма ограничено. В заглавии новеллы и в ее первых строках звучит название бульвара Сен-Жермен-де-Пре (*Saint-Germain-des-Près*), часто служащего местом действия в романтических произведениях, в центре внимания которых находятся двое: мужчина и женщина. Неудивительно, что предвидя упреки воображаемого читателя в банальности таких историй, описанных еще Франсуазой Саган, героиня настаивает, что произошедшая с ней история могла случиться только на бульваре Сен-Жермен, но никак не в каком-либо другом месте, к примеру, на бульваре Клиши: *Mais qu'est-ce que vous voulez... je ne suis pas sûre que tout cela me serait arrivé sur le boulevard de Clichy, c'est comme ça.*

Маркируя место действия, автор не перегружает текст большим количеством топонимов, ограничиваясь названиями бульвара, нескольких близлежащих улиц (*Rue des Saints-Pères, rue Saint-Benoît, rue Saint-Jacques*) и достопримечательностей – фешенебельных магазинов, кафе, винных погребков (*la vitrine de chez Paule Ka, Lipp, Deux-Magots,*

*Le Chiquito*). Следует отметить, что автор, соблюдая законы жанра, избегает развернутых подробных описаний на всем протяжении повествования, в том числе и при использовании топонимических названий.

Важно подчеркнуть, что все они являются реально существующими наименованиями, отражающими топонимию Парижа и известными каждому французу. Иными словами, в новелле используется целый ряд национально-культурных прецедентных имен, которые создают художественный мир новеллы, придавая ему особый, французский колорит. Поскольку прецедентные имена, обозначающие городскую среду обитания, относятся к центральной, фешенебельной части столицы, где расположены в основном места отдыха парижан, использование этих топонимических наименований настраивает читателя на предвкушение праздника, отрешения от тусклых будней.

Заслуживает внимания и то, как представлено время в рассматриваемой новелле. Прежде всего, бросается в глаза то обстоятельство, что в ней описывается один лишь день, включающий, однако, целый ряд событий, обладающих разной значимостью. Художественную реальность, в которой происходят эти события, можно представить в двух проекциях, а именно текста и смысла: «В проекции текста – как система кадров внутреннего зрения, или, выражаясь точнее, как система "кадронесущих" микрофрагментов текста; в проекции смысла – как система мотивов» [8, с. 58–59]. Добавим, что мотив как «компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью)» [21, с. 267], несет смыслообразующую нагрузку.

В проекции текста события одного дня можно представить в виде следующих кинокадров замедленной съемки: случайная встреча – остановка перед тем, как перебежать оживленную улицу, – останавливающий героиню голос – прикосновение – офис перед окончанием рабочего дня – бульвар Сен-Жермен – кафе Чикито – встреча на улице Сен-Пер – улица Сен-Жак – винный погребок – неожиданный звонок мобильника – расставание. Динамичность повествования приобретает кинематографический характер. Можно рассматривать эти эпизоды и как «ряд отдельных сцен, каждая из которых дается со своей пространственной позиции; совокупность этих сцен, собственно говоря, и передает движение – подобно тому, как передает движение совокупность кадров киноплёнки, каждый из которых в отдельности неподвижен» [22, с. 108].

В проекции смысла развернутая нить событий, при свертывании их в клубок, преобразуется в цикл важнейших смыслообразующих мотивов, в основу которых заложена явная антитетичность: случайная встреча – приобретение – случайный звонок – утрата. Здесь со всей очевидностью проявляется справедливость утверждения о том, что сферу мотивов, каждый из которых «так или иначе локализован в произведении, но при этом присутствует в самых разных формах, <...> составляют звенья произведения,

отмеченные внутренним, невидимым курсивом, который подобает ощутить и распознать чуткому читателю и литературоведу-аналитику» [21, с. 267].

Напомним в этой связи предложенное русской формальной школой (В. Шкловский, Б. В. Томашевский и др.) разграничение фабулы и сюжета. Житейские события, лежащие в основе материала произведения, относятся к фабуле, тогда как их формальная обработка называется сюжетом [23, с. 204]. Заметим, что здесь можно увидеть не только перечисленные житейские события (материал, фабулу) и их расположение (формальную обработку, сюжет), но и выявить заложенный в такой композиции смысл (смыслообразующие мотивы).

Немаловажную роль в организации повествования в новелле играет художественная деталь. Будучи прежде всего средством «выразить общее через частное» [24, с. 153], художественная деталь есть не что иное, как «художественный образ, точнее, особая разновидность его, располагающаяся на ином, более низком уровне, чем такие элементы фабулы, как персонажи, события, ситуации» [24, с. 154]. Художественная деталь может выполнять самые разнообразные функции: изобразительную, уточняющую, характерологическую, имплицитную и символическую [25, с. 110–119].

Выше приводились детали – топонимические наименования, которые создавали образ Парижа, особенно выделяя бульвар Сен-Жермен и характеризуя его как известное всем парижанам место встреч влюбленных; детали уточняли маршрут передвижения героев, задавая повествованию динамичность и необходимую тональность, имплицитно формируя у читателя ожидания романтического приключения с соответствующим счастливым завершением.

Примечательно использование предметно-вещных деталей в эпизоде, относящемся к посещению героями кафе. Напомним образное высказывание Виктора Шкловского: для того чтобы вещь стала предметом искусства, ее надо «расшевелить», вырвать «из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится. Нужно повернуть вещь, как полено в огне» [23, с. 79].

Описывая мужчину, который ей очень симпатичен, героиня-рассказчик обращает внимание на такие предметно-вещные детали, как старенькая серая, кашемировая водолазка (*Il porte un col roulé gris en cachemire. Un vieux col roulé*), заплатки на локтях, дырочка у правого запястья (*Il a des pièces aux coudes et un petit accroc près du poignet droit*). И неожиданно она замечает этикетку костюма, указывающую на то, что выглядящий очень скромным пиджак (*Une veste très discrète*) шит на заказ (*c'est une veste coupée sur mesure*) в дорогом ателье *Old England*. Так, с помощью художественной детали создается образ персонажа, который, явно обладая высоким социальным статусом, ценит старые вещи, некогда подаренные, скорее всего, матерью на день рождения (*Le cadeau des ses vingt ans peut-être*). Детали

добавляют и новые штрихи к образу героини, внимательно всматривающейся в сидящего напротив мужчину, как могут смотреть только любящие глаза. Отметим визуальную образность указанных деталей, придающих фрагментарному новеллистическому повествованию своеобразную импрессионистичность [26, с. 162–163], заражающую читателя романтическим, лирическим настроением.

Одной из важнейших сущностных характеристик новеллы как литературного жанра является наличие перипетии и ярко выраженного кульминационного, переломного момента, завершающегося неожиданной острой концовкой (пуантом). Кульминация – самая яркая сцена рассматриваемого произведения: *c'est à peine visible, c'est vraiment bien calculé et c'est drôlement bien exécuté: en le déposant sur mes épaules nues, offertes et douces comme de la soie, il trouve la demi-seconde nécessaire et l'inclinaison parfaite vers la poche intérieure de sa veste pour jeter un coup d'œil à la messagerie de son portable* – Очень ловко, почти незаметно, точно рассчитано и классно проделано! – опуская его на мои обнаженные плечи, беззащитные и нежные как шелк, он нашел так необходимые полсекунды и идеальный угол наклона головы к внутреннему карману пиджака, чтобы взглянуть на дисплей своего мобильного<sup>4</sup>.

Вслед за кульминацией следует развязка, маркируемая лаконичным описанием резкой смены настроения героини. С небес ее опустило на землю, романтические ожидания сменились гневом и горечью. Молодую женщину вывело из себя то, что ее спутник использовал те полсекунды, когда он наклонился к ней для поцелуя, для того чтобы украдкой взглянуть на мобильный телефон. После этого героиню уже ничто не радует, в том числе и его предупредительность, искреннее к ней внимание и желание продолжить отношения.

Вернемся вновь к художественной детали, играющей в этом эпизоде важную роль. Помимо осуществления ранее указанных функций изображения, уточнения, характеристики и др., художественная деталь, будучи введенной в фокус восприятия, способна задержать внимание читателя и затормозить восприятие развития сюжета.

Такая ретардация особенно эффективна в случае нанизывания деталей, создающих кумулятивный эффект, в целом свойственный новелле, краткость которой требует интенсивного, стремительного развития сюжета, приводящего к кульминации. Реализуясь в предельно ограниченном пространстве новеллы, традиционная четырехфазная фабульно-сюжетная модель новеллистического произведения (завязка – перипетия – кульминация – развязка) [8, с. 38–39] задействует потенциал детали для максимального сгущения, концентрации действия, достигающего кульминации, которая внезапно разрешается в неожиданной развязке.

С помощью ряда предметно-вещных деталей, относящихся к костюму мужчины, отмечаемых взглядом героини, задерживается тот самый пуант – переломный момент

<sup>4</sup> Гавальда А. Мне бы хотелось, чтобы меня кто-нибудь где-нибудь ждал ... С. 20.

в сюжете новеллы, обозначенный внезапно прозвучавшим телефонным звонком. Художественная деталь опосредованно участвует в создании эффекта обманутого ожидания: ни героиня, описывающая свои эмоции в тот момент, ни читатель, внимающий рассказанной истории, не ожидали такой концовки.

Обращаясь к анализу стилистических особенностей новеллы, необходимо отметить как их соответствие основным признакам жанра, так и их своеобразие, указывающее на мастерское владение автором всем возможным арсеналом изобразительно-выразительных средств.

Предваряя изложение языковых средств, соответствующих новеллистическому канону, отметим своеобразие идиостиля автора, которое проявляется в особой роли в новелле внутренней речи, о которой речь пойдет ниже. Разнообразные формы внутренней речи – внутренний диалог рассказчика с читателем, аутодиалог с внутренним Я, внутренний диалог с антагонистом-персонажем – свидетельствуют о включении в новеллистическое повествование элементов психологической прозы, отражающих эмоциональное отношение героини к происходящему.

Язык новеллы «Некоторые особенности Сен-Жермен», описывающей обычную житейскую историю, не расходится с каноническим новеллистическим принципом преобладания лексики нейтрального стилистического регистра. Таковыми являются как однословные языковые единицы разной частеречной принадлежности (*dire* – сказать, *arriver* – приезжать, *regarder* – смотреть, *revoir* – вновь увидеться; *chose* – вещь, *temps* – время, *amour* – любовь, *odeur* – запах; *nerveuse* – нервная, *amusée* – забавная, *horrible* – ужасный, *confus* – смущенный; *maintenant* – сейчас, *vraiment* – действительно, *beaucoup* – много, *trop* – слишком), так и фразеологизмы (*entre chien et loup* – период сумерек; *de temps en temps* – время от времени; *jeter un coup d'œil* – взглянуть; *d'un coup* – внезапно). Наряду с нейтральной, в тексте используется лексика, относящаяся к обиходно-разговорному стилю, как слова (*goujat* – грубиян, хам, *gars* – парень), так и устойчивые словосочетания, ставшие клишированными, речевыми стереотипами (*À la bonne heure!* – Вовремя!; *Mais pas du tout!* – Но вовсе нет!)

Нейтральная и обиходно-бытовая разговорная лексика, свойственная речи персонажа-рассказчика, направлена на устранение дистанции между Я-повествователем и читателем, создавая эффект непосредственного, прямого общения между ними, которое носит естественный непринужденный характер. Данной цели служит также звучащее во внутренней речи прямое обращение рассказчика к читателю, создающее эффект диалогичности коммуникации, оформленное «языковыми средствами так, как если бы два оппонента вели открытый, произносимый диалог» [25, с. 169]. Внутренний диалог выстраивается в расчете на отклик активного читателя, не всегда согласного с точкой зрения героини, которая реагирует на реплики, отсутствующие в тексте, но ожидаемые ею, убеждая воображаемого

собеседника, соглашаясь или споря с ним: *Je sais que vous allez me dire* – Знаю, что вы мне скажете; *Mais qu'est-ce que vous voulez...* *je ne suis pas sûre* – Но вы как хотите... а я не уверена, что; *Mais gardez vos réflexions* – И оставьте свои мысли при себе; *Vous adorez les petites bluettes* – Вы же обожаете такие вещи; *Je sais que vous adorez ça* – Знаю, вы обожаете это.

Внутренний диалог в новелле может быть обращен не только к читателю, но и внутреннему Я. Сидя в рабочее время в офисе и механически выполняя свои обязанности, охваченная волнением в ожидании свидания с понравившимся ей мужчиной, нервничая так сильно, что у нее задевели пальцы рук, героиня успокаивает себя, призывает к рассудительности: *Respire, ma fille, respire* – Дыши, детка, дыши. Аутодиалогическое вкрапление выглядит в данном случае как результат внутренней борьбы с собой, точнее, с собственным волнением, что выражено очень простыми языковыми средствами: повтором глагола в повелительном наклонении и словами, какие обычно ласково произносит мать, успокаивая дочь.

Внутренняя речь звучит и в воображаемом диалоге повествовающего персонажа с ее спутником. Интересно, что слова, адресованные ему, рассредоточены в текстовом пространстве новеллы, демонстрируют своеобразную динамику, проходя стадии, отражающие перемену в эмоционально-психологическом состоянии героини-рассказчика. Встретив мужчину после работы и приняв его приглашение посетить кафе-погребок на улице Сен-Жак, молодая женщина, поймав взгляд, брошенный на нее украдкой, во внутренней речи сочувственно обращается к нему, одновременно успокаивая и приободряя взволнованного мужчину, с которым они за все время в пути не перебросились ни единым словом: *Patience, mon bonhomme, patience* – Терпение, дружок, терпение.

Совсем иначе звучит внутренний диалог, последовавший за злосчастным телефонным звонком, разрушившим едва начавшиеся романтические отношения, обманувшим ожидания героини. Она мгновенно приходит в себя, звонок, словно удар (*d'un coup*), разрушил чары, и, испытывая муки ревности, она видит перед собой уже не прекрасного принца (*mon prince charmant*), а предавшего ее мужчину. В ее внутренней речи звучат уже прямые обвинения-инвективы в его адрес.

Заметному усилению экспрессивности и без того негативно-коннотируемых лексических единиц, которыми героиня характеризует персонажа-антагониста, способствует синтаксическое построение фраз, представляющих собой односоставные номинативные предложения: *Un goujat.* – Хам.; *Le traître.* – Предатель.; *L'ingrat.* – Неблагодарный.

Внутренняя речь персонажа-протагониста в этом эпизоде, резкая, рубленая, звучащая как удар хлыста, явно тяготеет к монологичности, ведь молодая женщина отказывает спутнику, даже в воображении, в праве голоса, в возможности объясниться, оправдаться. Об этом свидетельствуют

и относящиеся к эмоциональному синтаксису «ложные вопросы» (Ш. Балли), которые в новелле выполняют исключительно экспрессивную функцию, представляя собой «эмоциональное самовыражение», не преследующее цели оказать воздействие [27, с. 213] или вызвать ответную реплику. Таковыми являются следующие вопросы, передающие эмоциональное состояние героини, в которых она обращается к персонажу-антагонисту на «ты»: *Quelle affaire t'a semblé plus importante que mes seins qui s'offraient à ta vue?* – Какие дела оказались для тебя важнее, чем моя грудь, открытая твоему взгляду?; *Par quoi te laisses-tu importuner alors que j'attendais ton souffle sur mon dos?* – На что ты отвлекся, когда я должна была ощутить твоё дыхание на своей спине?; *Ne pouvais-tu donc pas tripoter ton maudit bidule après, seulement après m'avoir fait l'amour?* – Неужели твоя чертова штуковина не могла подождать? Возился бы с ней потом, после того, как у тебя все произойдет со мной!<sup>5</sup>

Героиня теперь совсем не сочувствует растерянному, потерявшему в себе уверенность мужчине, о котором она говорит теперь как о постороннем, в третьем лице: *Il est affolé*. В своей внутренней речи, не скрывая сарказма, она дает ему совет подавать сигнал SOS, оставляя его, терпящего бедствие, одного. Ее разочарование и раздражение передается императивным предложением, морфологически оформленным во втором лице единственного числа. Дополнительную экспрессивность императиву придает стилистически сниженное, фамильярно-разговорное *mon gars*: *Appelle S.O.S. mon gars, t'as ce qu'il faut* – Вызывай службу спасения, парень, это все, что тебе осталось делать<sup>6</sup>.

Ранее, при анализе начальных фрагментов текста, говорилось о значимости местоимений, в частности *je* и *il*. Внимательный читатель не обойдет своим вниманием и местоимения, которые прозвучали в кульминации новеллы. Особая смыслообразующая нагрузка падает на местоимения первого и второго лица (*je, mes, tu, ton* и т. п.), которые создают эффект отчетливого контраста между романтическими ожиданиями молодой женщины и рассудочным поведением мужчины, распределяющим дела по степени их важности (*plus importante*) в самый, казалось бы, неподходящий момент.

Говоря о специфических чертах идиостиля Анны Гавальда в анализируемой новелле, следует еще раз подчеркнуть присутствие в тексте национально-культурных прецедентных имен, относящихся к топонимике французской столицы, о которых говорилось ранее. Обращает на себя внимание также использование универсально-прецедентных имен французских писателей и писательниц, известных каждому образованному читателю: *Baudelaire, Sagan, Simone de Beauvoir*. И если имена писательниц лишь упоминаются, то поэзия Бодлера цитируется. Здесь важен не сам стихотворный прецедентный текст и знание его героиней, а то, какие строчки имеют для нее особую значимость, какие

мысли они в ней пробуждают и какое настроение при этом создают. Ведь прецедентный текст – это «единица осмысления человеческих жизненных ценностей сквозь призму языка с помощью культурной памяти» [28, с. 297].

Отнюдь неслучайно, что в начале новеллы аллюзивные отсылки увязываются с приподнятым настроением героини, вызванным встречей с понравившимся ей мужчиной, улыбнувшимся в ответ на ее улыбку. Она улыбается, вспоминает строчки из «Прохожей» Бодлера, которые всегда ее поражают: *En passant mon chemin, je continue de sourire, je pense à La Passante de Baudelaire ... ; À chaque fois, ça m'achève*. Особенно созвучны ее состоянию строки: «Само изящество, она в толпе мелькнула» и «Но я б тебя любил – мы оба это знали» (*Une femme passa, d'une main fastueuse, soulevant; Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais*). Любовь для героини – величайшая ценность в жизни, и сама она живет в предчувствии этого прекрасного, возвышающего влюбленных состояния. Улыбка, объединившая двоих, приобрела семиотический статус знака-индекса, указывающего на взаимное влечение друг к другу и возможность развития более глубокого чувства в дальнейшем.

Но случайный звонок и неожиданный взгляд ее спутника на экран мобильного телефона, ставший в ходе стремительного сюжетного развития его кульминационным пунктом, обозначил и переломный момент в смене настроения молодой женщины и изменении общей тональности произведения. Именно после этого героиня новеллы говорит, что она терпеть не может Саган, Бодлера и всех этих шарлатанов: *je hais Sagan, je hais Baudelaire et tous ces charlatants*. Но завершается произведение все же другой фразой, и в ней героиня упрекает себя за то, что оказалась не готовой принять любовь, которая далеко не всегда приходит в обличье простоты и ясности: *Je hais mon orgueil* – Ненавижу свою гордыню.

Можно сказать, что молодая женщина, испытывавшая в начале подъем романтических чувств, переживая предчувствие любви, вспоминая прекрасные строки о любви, сказанные поэтами и писателями, вдруг потрясенно осознает, что реальность, в том числе и она сама, и ее спутник, далеко не всегда совпадает с эстетически совершенным, возвышенным миром прекрасного, отраженного в художественных произведениях.

### Заключение

Изучение жанро-стилевых характеристик новеллы Анны Гавальда "Petites pratiques Germanopratinnes" («Некоторые особенности Сен-Жермен») выявило соответствие данного произведения таким каноническим, отличительным признакам новеллистического жанра, как малый объем; ограниченное число персонажей; сосредоточенность на повседневной личной жизни людей; сфокусированность на одном, переломном событии; драматический характер развития сюжета; наличие перипетии и ярко выраженного кульминационного пункта, завершающегося неожиданной

<sup>5</sup> Там же. С. 21.

<sup>6</sup> Там же.

концовкой; прозаичный, нейтральный стиль повествования, передаваемый нейтральной и обиходно-бытовой, разговорной лексикой.

Помимо общих жанро-образующих свойств, объединяющих произведения новеллистического жанра, в рассмотренной новелле находят отражение специфические характеристики: субъективная повествовательная перспектива; психологизация повествования, проявляющаяся в использовании внутренней речи, включающей воображаемый диалог с читателем, с собой и персонажем-антагонистом; динамичность повествования, приобретающего кинематографический характер; пространственно-временная ограниченность художественного мира новеллы; хронотопический мотив дороги и случайной встречи; антитетичность важнейших смыслообразующих мотивов в сюжетно-фабульной организации; апелляция

к прецедентным именам, национально-культурным и универсальным; обращение к художественным деталям; использование топонимических наименований; применение разноуровневых языковых средств (лексических, морфологических, синтаксических), организующих повествование и описывающих внутренний мир героини.

Следует подчеркнуть, что обращаясь к традиционной теме взаимоотношений мужчины и женщины, облачая ее в каноническую новеллистическую форму, Анна Гавальда творчески, сообразуясь со своим оригинальным художественным видением, использует широкую, разнообразную палитру изобразительно-выразительных средств, создающих в предельно ограниченном текстовом пространстве новеллы полнокровный художественный мир, способный вызвать у читателя глубокие эмоциональные переживания.

## Литература

1. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2002. 334 с.
2. Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. 155 с.
3. Квятковский А. П. Школьный поэтический словарь. 2-е изд., стереотип. М.: Дрофа, 2000. 458 с.
4. Воронкова М. А., Самарская Т. Б. Комический код: лингвостилистические средства репрезентации (на примере анализа новелл А. Доде и О. Мирбо) // Гуманитарные и юридические исследования. 2019. № 2. С. 157–167.
5. Дарвин М. Н., Магомедова Д. М., Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И. Теория литературных жанров. М.: Академия, 2011. 256 с.
6. Эпштейн М. Н. Новелла // Большая советская энциклопедия. М.: Сов. Энцикл., 1974. Т. 18. С. 62–63.
7. Эпштейн М. Н. Новелла // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. Энцикл., 1987. С. 248.
8. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М.: Academia, 2006. 331 с.
9. Хорева Л. Г. Жанр новеллы и традиции анекдота (на материале испанской литературы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. 33 с.
10. Лебедева О. В. Английская новелла от истоков к современности: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород, 2017. 33 с.
11. Благодёрва Е. И. Становление жанра новеллы в американской литературе периода романтизма // Труды БГТУ. Сер. 4: Принт- и медиатехнологии. 2017. № 1. С. 58–63.
12. Водолажченко Н. В. Становление и развитие английской готической новеллы в XIX веке // Вестник НовГУ. 2014. № 83-1. С. 60–64.
13. Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. М.: Сов. писатель, 1961. 667 с.
14. Хализев В. Е. Сюжет // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. 3-е изд., испр. и доп. М.: Академия, 2010. С. 240–253.
15. Карпухина Т. П. Эстетические аспекты экфрасиса в новелле Ги де Мопассана "Un Portrait" («Портрет») // Вестник Кемеровского государственного университета. 2018. № 1. С. 193–200. DOI: 10.21603/2078-8975-2018-1-193-200
16. Лебедева О. В. Живописный экфрасис в современных английских новеллах // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2017. № 1. С. 48–54.
17. Ильин И. П. Гетеродиегетическое и гомодиегетическое повествование // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины / сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада – ИНИОН, 1996. С. 28–30.
18. Виноградов В. В. О теории художественной речи. 2-е изд., испр. М.: Высш. шк., 2005. 287 с.
19. Амелина Е. Е. Проблема «точки зрения» в новелле Дж. Ш. Ле Фаню «Зеленый чай» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 10-3. С. 13–16.
20. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 302 с.
21. Хализев В. Е. Теория литературы. 5-е изд., испр. и доп. М.: Академия, 2009. 432 с.
22. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 347 с.
23. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.
24. Долинин К. А. Интерпретация текста (Французский язык). М.: Просвещение, 1985. 288 с.
25. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1988. 192 с.



26. Соколовская Ж. В. Импрессионизм французской новеллы: Пьер Гамарра // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 9-1. С. 162–165.
27. Долинин К. А. Стилистика французского языка. 2-е изд., дораб. М.: Просвещение, 1987. 303 с.
28. Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. Прецедентный текст как редуцированный дискурс // Язык как творчество: сб. ст. к 70-летию В. П. Григорьева. М.: ИРЯ РАН, 1996. С. 297–302.

original article

## Genre-and-Style Characteristics of Anna Gavalda's Novella "Petites Pratiques Germanopratives" ("Peculiarities of Saint-Germain Boulevard")

Tamara P. Karpukhina <sup>a, @, ID</sup>

<sup>a</sup> Pacific National University, Russia, Khabarovsk

@ tkarpukhina1@mail.ru

ID <https://orcid.org/0000-0002-8872-3507>

Received 14.04.2020. Accepted 29.06.2020.

**Abstract:** The present research featured short stories by Anna Gavalda, a contemporary French writer. The research objective was to define the genre and style of *Petites Pratiques Germanopratives* (*Peculiarities of Saint-Germain Boulevard*) published in Gavaldada's collection of novellas entitled *Je Voudrais Que Quelqu'un M'attende Quelque Part* (I wish somebody were waiting for me somewhere). The novella demonstrated features common to this type of narration: small volume; few characters; focus on their everyday private life and a singular event that changes it; dramatic nature of the plot development; peripeteia and a manifestly expressed culminating point resulting in a denouement that defeats the reader's expectancy; prosaically neutral style of narration achieved by the use of neutral and literary-colloquial lexical units, etc. Alongside the typical features, the research revealed some specific characteristics that manifested themselves in the novella under analysis: first-person narrative; elements of psychology introduced into narration, e.g. inner monologues of the protagonist or her inner dialogue with a prospective interlocutor; limited time-and-space composition; cinematic type of dynamic narrative; motifs of road and accidental encounter; antithesis underlying the basic themes embedded in the plot structure; abundance of precedent and toponymic names and artistic details; diversity of linguistic means used to organize the narration and describe the inner world of the protagonist.

**Keywords:** first-person narration, psychology, inner speech, time-and-space composition, dynamic, cinematic narrative, casual meeting, dramatic nature of the novella, peripeteia, precedent name, toponym, artistic detail

**For citation:** Karpukhina T. P. Genre-and-Style Characteristics of Anna Gavalda's Novella "Petites Pratiques Germanopratives" ("Peculiarities of Saint-Germain Boulevard"). *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2020, 22(3): 821–830. (In Russ.) DOI: <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2020-22-3-821-830>

### References

1. Tomashevsky B. V. *Theory of Literature. Poetics*. Moscow: Aspekt Press, 2002, 334. (In Russ.)
2. Skobelev V. P. *Poetics of a story*. Voronezh: Izd-vo Voronezh. un-ta, 1982, 155. (In Russ.)
3. Kvyatkovsky A. P. *School poetic dictionary*, 2nd ed. Moscow: Drofa, 2000, 458. (In Russ.)
4. Voronkova M. A., Samarskaya T. B. Comic code: linguostylistic means of representation (by the example of the analysis of short stories by A. Daudet and O. Mirbeau). *Gumanitarnye i yuridicheskie issledovaniya*, 2019, (2): 157–167. (In Russ.)
5. Darvin M. N., Magomedova D. M., Tamarchenko N. D., Tyupa V. I. *Theory of genres of literature*. Moscow: Akademiia, 2011, 256. (In Russ.)
6. Epstein M. N. Novella. *Great Soviet Encyclopedia*. Moscow: Sov. Entsikl., 1974, vol. 18, 62–63. (In Russ.)
7. Epstein M. N. Novella. *Encyclopedic dictionary of literature*. Moscow: Sov. Entsikl., 1987, 248. (In Russ.)
8. Tyupa V. I. *Analysis of a belles-lettres text*. Moscow: Akademia, 2006. 331. (In Russ.)
9. Khoreva L. G. *Genre of a short story and traditions of anecdote (based on the material of Spanish literature)*. Cand. Philol. Sci. Diss. Moscow, 2015, 33. (In Russ.)
10. Lebedeva O. V. *English short story: evolution from origins to modern times*. Dr. Philol. Sci. Diss. Abstr. Velikiy Novgorod, 2017, 33. (In Russ.)

11. Blagoderova E. I. The development of American short story during the romanticism period. *Trudy BGTU. Ser. 4: Print-i mediatekhnologii*, 2017, (1): 58–63. (In Russ.)
12. Vodolazhchenko N. V. The origins and development of the British ghost story in the XIX century. *Bulletin of Novgorod State University*, 2014, (83-1): 60–64. (In Russ.)
13. Shklovsky V. B. *Artistic prose. Reflection and analysis*. Moscow: Sov. Pisatel, 1961, 667. (In Russ.)
14. Khalizev V. E. The plot. *Introduction to the study of literature*, ed. Chernets L. V., 3rd ed. Moscow: Akademiia, 2010, 240–253. (In Russ.)
15. Karpukhina T. P. Aesthetic aspects of ekphrasis in Gui de Maupassant's short story "Un portrait" ("A Portrait"). *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, (1): 193–200. (In Russ.) DOI: 10.21603/2078-8975-2018-1-193-200
16. Lebedeva O. V. Ekphrasis in contemporary English novels. *Vestnik Baltiiskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Serii: Filologiya, pedagogika, psikhologiya*, 2017, (1): 48–54. (In Russ.)
17. Ilyin I. P. Hetero-diegetic and homo-diegetic narration. *Contemporary literature study overseas (West Europe and USA): conceptions, schools, and terms*, comps. Ilyin I. P., Tsurganova E. A. Moscow: Intrada – INION, 1996, 28–30. (In Russ.)
18. Vinogradov V. V. *Theory of the language of literature*, 2nd ed. Moscow: Vyssh. shk., 2005, 287. (In Russ.)
19. Amelina E. E. "Viewpoint" problem in the story by Joseph Sheridan Le Fanu "Green Tea". *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, (10-3): 13–16. (In Russ.)
20. Bakhtin M. M. *Epic literature and novel*. St. Petersburg: Azbuka, 2000, 302. (In Russ.)
21. Khalizev V. E. *Theory of literature*, 5th ed. Moscow: Akademiia, 2009, 432. (In Russ.)
22. Uspensky B. A. *Poetics of composition*. St. Petersburg: Azbuka, 2000, 347. (In Russ.)
23. Shklovsky V. B. *The theory of prose*. Moscow: Federatsiia, 1929, 265. (In Russ.)
24. Dolinin K. A. *Text interpretation (the French language)*. Moscow: Prosveshchenie, 1985, 288. (In Russ.)
25. Kukharenskiy V. A. *Text interpretation*, 2nd ed. Moscow: Prosveshchenie, 1988, 192. (In Russ.)
26. Sokolovskaya Zh. V. Impressionism of French short story: Pierre Gamarra. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, (9-1): 162–165. (In Russ.)
27. Dolinin K. A. *Stylistics of the French language*, 2nd ed. Moscow: Prosveshchenie, 1987, 303. (In Russ.)
28. Kostomarov V. G., Burvikova N. D. Precedent text as reduced discourse. *Language as creativity: Proc. Dedicated to V. P. Grigoriev's 70th Anniversary*. Moscow: IRIa RAN, 1996, 297–302. (In Russ.)