

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
Національна академія педагогічних наук України

Віталій Кононенко

**ПРАГМАТИКА
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ:
ПОШУКИ НОВОСТИЛЮ
(монографія)**

Київ – Івано-Франківськ
2021

УДК 81'42: 808.2: 801.73

К64

*Затверджено до друку вченою радою
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»
(протокол № 5 від 29 грудня 2020 року)*

Рецензенти:

докторка філологічних наук, професорка **О.В. Кульбабська**;
докторка філологічних наук, професорка **М.Ю. Федурко**

На обкладинці: репродукція картини Густава Клімта

Кононенко В.І.

К64 Прагматика художнього тексту: пошуки
новостилю : монографія. Київ ; Івано-
Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. Ва-
силя Стефаника, 2021. 365 с.

ISBN 978-966-640-511-4

У монографії висвітлено комплекс проблем лінгвопрагматичного вивчення сучасного художнього дискурсу. Розглянуто теоретичні настанови щодо трактувань понять ідіостилю та ідіолекту з орієнтацією на вияви художнього новостилю. Схарактеризовано тлумачення засобів художньої тропеїстики у світлі тенденцій нового образотворення. В лінгвопрагматичному вимірі здійснений аналіз, що засвідчує інноваційні пошуки українського письменства. В додатку подано список основних наукових праць В.І. Кононенка в галузі українознавства.

Монографія розрахована на науковців, викладачів, учителів, студентів, аспірантів, широкий загал читачів, яким не байдужий стан і перспективи подальшого розвою державної української мови.

УДК 81'42: 808.2: 801.73

ISBN 978-966-640-511-4

© Кононенко В. І., 2021

© ДВНЗ “Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника”, 2021



Зміст

Переднє слово.	7
Розділ 1. Ідіолект й ідіостиль сучасного художнього дискурсу	13
1.1. Ідіостильові параметри художніх текстів.	13
1.2. Тенденції формування художнього новостилю.	32
1.3. Мовні партії автора й персонажа.	50
1.4. Віршовані тексти в структурі прозової оповіді.	70
1.5. Публіцистичний компонент сучасних художніх текстів.	94
Розділ 2. Тропеїстика в лінгвопоетичному вимірі і новостиль.	117
2.1. Метафоризація в національно-культурному контексті.	117
2.2. Метонімія в сучасних художніх текстах.	139
2.3. Порівняння: лінгвокогнітивний аспект.	159
2.4. Словесна символіка: сучасні інтерпретації	177
2.5. Асоціативний епітет: поетичний дискурс.	193
Розділ 3. Авторський ідіостиль: пошуки оновленого мововжитку	212
3.1. Лінгвопоетика художнього дискурсу Сергія Жадана.	212

3.2. Мовно-естетичні параметри новостилю в прозових текстах українських письменниць.	238
3.3. «Під чужими іменами»: засоби образотворення.	260
3.4. Химерні образи в стилістиці Валерія Шевчука.	287
Післяслово.	311
Література.	316
Показчик імен.	326
Резюме.	331
Summary.	334
Основні наукові праці В.І. Кононенка. Українознавство.	337
Коротко по автора.	366



ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Теоретико-методологічні засади сучасного мовознавства визначено процесом постійного оновлення, викликаного як поступом наукової думки на ґрунті традиційних знань про мову й мовомислення, так і загальним розвитком гуманітаристики, передовсім у сфері філософії, психології, культурології, літературознавства, фольклористики. В осмисленні змін і тенденцій, що характеризують стан і перспективи інноваційного розвою української мови як державної, національної, загальнолітературної, непересічне місце посідає поглиблений аналіз художнього дискурсу, в мовно-естетичній системі якого за останні роки відбуваються якісні зрушення, збагачення стильового розмаїття, йде неоднозначний рух у напрямку пошуку нових форм і засобів текстотворення й образотворення. Саме мовне життя, практика живого мовлення, нове бачення функційності художнього тексту з орієнтацією на нинішнього читача, передовсім молодого, вимагають знаходити порозуміння з читачем, задовольняти його запити й уподобання в межах парадигми Автор–Текст–Читач.

Сучасне українське красне письменство вирізняє потужний потяг до інтелектуалізму, філо-

софського, часом трансцендентного, метафізичного осмислення явищ сьогодення; водночас посилюються тенденції до естетизації тексту, ускладнень його структурної організації, включення у виклад зовні сторонніх роздумів, документальних даних, публіцистичних відступів. За таких обставин ускладнюються засоби авторської інтенції, передбачається орієнтація на добірну «елітну» читацьку аудиторію. Такі засоби текстотворення визначають можливості нового прочитання, відкривають кордони для пошуків своєрідного письма, часом закодованого, імпліцитного, розрахованого на «додумування» глибинного, часом підсвідомого смислу. На тлі цих пошуків оновленого мовомислення постають тексти реалістичні, виконані в традиційній манері класичної української літератури; водночас йде активний літературно-художній процес відтворення художньої дійсності в різних культурно-історичних іпостасях, через кваліфікацію сучасної мовотворчості як національно-орієнтованої, що відбиває реалії сьогодення, україноцентричні цінності. Помітними стають риси художнього новостилю з притаманними йому ознаками стилістичної розкутості, зміненої нормативності, нових образотвірних пошуків.

Динамічні інноваційні зміни, що охопили всі відгалуження українського мовного простору, позначились на формуванні оновленої мовної картини світу українців, розвиткові мовної особистості як носія ментально-державницького світорозуміння [див: Струганець 2002; Клименко

2008; Тараненко 2015 та ін.], поставили перед науковцями завдання осягнути ці явища й процеси, побачити в їхньому русі новий етап удосконалення самої мовної системи, закономірностей її подальшого функціонування. Прикметним показником прогресивних тенденцій у мовному розвитку постали зрушення не лише на найбільш активованому рівні – у лексичній системі, а й у структурних перетвореннях, що охопили сферу словотвору та граматичної організації. Ці процеси зумовлені передовсім пошуком питомих засобів українського слововжитку, національно виважених засобів вираження, зрештою, самою природою української самоідентичності.

Центр тяжіння наукових розвідок переміщується в порівняно нові галузі вивчення – аналіз мовної свідомості, мовомислення, орієнтованого на етнокультурні мовні пріоритети, що відкриває перспективи осмислення явищ, подій і фактів сучасного суспільного й побутового життя народу, а також сферу підсвідомого, що все помітніше стає об'єктом відтворення у сучасних майстрів художнього слова. Йдеться не лише про опрацювання в художньому ранжируванні відомих теорій глибинних структур як чинника поведінкових стереотипів героїв художніх творів, а й про осягнення художньої дійсності як вияву глобалізованого світобачення із зосередженням у сферу думання. Висвітлення цієї психолінгвістичної проблематики на ґрунті онтологічних настанов набуває підвищеної ваги в

освоєнні функційного феномену української мови в процесах розумової діяльності кожної особистості.

Можна констатувати спрямування багатьох мовознавчих досліджень до перегляду усталених основоположних тверджень у галузі лінгвопоетики, стилістики, культури мови, пов'язані, зокрема, з уведенням в обіг лінгвістичних студій теорій зі сфери інших наукових галузей і спрямувань. Опрацьовано, наприклад, підходи до вивчення мовознавчої проблематики з позицій розширеного погляду на текст як на об'єкт філологічного дослідження. У коло мовознавчої проблематики включено напрацювання у вимірах лінгвокогнітології, лінгвокультурології, лінгвопрагматики, що відкриває перспективи нових принципів вивчення образотворення, метафоризації в широкому розумінні, ідіостильової спрямованості тексту, досягнення більш потужного мовно-естетичного ефекту.

Сутнісне переорієнтування охопило таку, здавалося б, незмінну парадигму, як система образних засобів і прийомів, стильотвірні потенції, систематизація тропів. Зміщуються межі художнього, публіцистичного й наукового стилів у відтворенні художньої дійсності, йде процес свідомого (й несвідомого) відхилення від норм і правил образотворення, мовностилістичної однорідності, звичної диференціації словесних фігур, перегляду традиційних шляхів метафоризації тексту, накладання одних тропеїчних засобів на інші тощо. Сучасні автори в пошуку

суб'єктивації тексту часом доволі рішуче поривають із традиціями старої народницької літератури, відходять від усталених форм текстотворення, змінюють графічний малюнок повідомлюваного, вдаються до деструкції, кодування, деформації смислових структур.

Нових підходів і принципів вимагає наукове опрацювання сучасного художнього дискурсу в усьому розмаїтті його стильових і мовностилістичних виявів, з урахуванням репрезентованих в українському письменстві як традиційних, так і нових напрямів і шкіл. Окремого розгляду потребують спостереження над осучасненими мовно-літературними нормами, зокрема тими пошуками новацій, які характеризують так званий модерністський і постмодерністський дискурс, упровадження в текстотворення незвичних для пересічного читача творчих новацій [див., зокрема: Павличко 1999; Гундорова 2005; Кондратенко 2012 та ін.]. Кваліфікація новостильових настанов у сучасному мовотворенні особливо позначена в контексті дослідження оновленого слововжитку, активізації процесів розширення словника й структурування висловлень, текстового устрою.

Помітною тенденцією сучасного художнього текстотворення є посилення пошуків шляхів і прийомів індивідуалізації авторського ідіостилю, оновлення лексики, появи формальних ознак дискурсивної нарації; на цьому тлі активізовано асоціативно-оцінну систематику, означено суб'єктивно-оцінні інтенції автора. В ході мо-

делювання дійсності сучасні творці тексту самодостатньо концептолізують смисл, забезпечуючи його оказіонально-авторську експлікацію [див., наприклад: Вокальчук 2004]. У творчому доробку, зокрема, нової генерації українських письменників, засади модернізації мовостилю мають чимало спільних ознак і характеристик; актуалізована й власне авторська манера письма, що дає підстави вважати їхні творчі пошуки предметом поглибленого наукового опрацювання.

Обшир цих положень і, відповідно, завдань наукового пошуку визначити мету й актуальність виконаної нами праці, що являє собою нову розвідку на продовження викладу тих ідей і думок, які були репрезентовано у публікаціях, виданих останнім часом [Кононенко 2014; Кононенко 2017; Кононенко 2018]. Зроблено спробу по-новому осмислити деякі традиційні погляди на стилетворення, здійснити нове прочитання теоретичних настанов щодо вживання тропеїчних засобів з опертям на прагматику сучасного текстотворення. Описано мовностилістичні «знахідки» авторських імплікацій, забезпечення іллокутивності й дескриптивності тексту. У системі Смисл ↔ Текст виявляє себе суб'єктивна авторського мовомислення, міжсуб'єктивні зв'язки образів наратора й читача.



Розділ 1. ІДЮЛЕКТ Й ІДЮСТИЛЬ СУЧАСНОГО ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

1.1. Ідіюстильові параметри художніх текстів

Дослідження авторського стилю художнього мовлення ускладнено внаслідок дії багатьох мовностилістичних чинників: не визначений обсяг зображально-виражальних маркерів, аналіз яких дає змогу схарактеризувати особливості творчої манери автора; не окреслений набір стильових ознак творчості наратора, які вирізняють його тексти порівняно до текстів інших авторів; достатньо не опрацьований теоретико-методичний апарат, який дозволяє означити окремішність авторського мовостилію в межах літературно-мистецького напрямку; не встановлено принципи комплексного підходу до систематизації показників авторського слововжитку. В цьому сенсі доволі симптоматичним видається досвід, одержаний українськими мовознавцями ХХ ст. у написанні серії фундаментальних праць, присвячених мові творів класиків літератури та відомих сучасників [див.: Білодід 1953: 11]; ці студії містять загалом доволі повний опис лексичних,

морфологічних і синтаксичних явищ, художніх засобів у мові письменників, котрі дотримувалися творчих настанов свого часу, відбиваючи загальноприйняті літературні норми, однак не висвітлюють на сучасному рівні засадничі критерії стилетворення.

За останні десятиліття мовознавцями опрацьовано комплекс проблем стильового розмаїття художнього дискурсу, передовсім на матеріалі текстів української класичної літератури; з'явилися студії, присвячені характеристиці мовостилю авторів, твори яких упродовж довгого часу не були предметом вивчення або висвітлювались у вульгарно-соціологічному вимірі; водночас залишається не опрацьованим чимало аспектів процесів індивідуалізації, специфікації мови й стилю майстрів слова. Окремі студії останнього часу про стильові прикмети сучасних авторів, котрі виявляють оригінальну манеру письма, відкривають перспективу нового бачення мовно-літературного процесу (див., зокрема, статтю С.Я. Єрмоленко про індивідуальний стиль представника новостилю Є. Пашковського [Єрмоленко 2009: 209–222]).

Постає проблема відтворення в індивідуальному стилі психологічних чинників народної самосвідомості, відображення в авторському самовираженні рис національного психотипу, українського менталітету; вимагає подальшого вивчення асоціативно-оцінна діяльність майстра слова за умов вияву її самодостатності й неповторності, яка в той чи той специфічний спосіб через

образне бачення відбиває особливості мовної картини художньої дійсності. Актуальність висвітлення проблеми індивідуально-авторського стилетворення визначає спрямування дослідження на вивчення сучасних завдань художньої творчості, викликаних потребами посилення впливу на свідомість читача, утвердження пріоритетів національної мовотворчості, впровадження нових літературних норм.

Як зауважує О.В. Кульбабська, «посилена увага науковців до індивідуальних рис мови письменників, вияву категорії індивідуально-авторського в тексті спричинила виокремлення дослідження авторського стилю в нову галузь мовознавства – і д і о с т и л і с т и к у, що її наукові здобутки визначають роль письменника у нормуванні та розвитку літературної мови, в окресленні певних періодів її функціонування» [Кульбабська 2016: 9]. На відміну від *ідіостилу*, з яким пов'язують вираження власне індивідуального, виокремленого в мовотворчості, стильовій специфікації автора, виділяють поняття *ідіолекту* задля характеристики типових рис мовостилу, що координує з поняттями «мовна особистість», «національно-культурний мовний тип», «мовна картина світу» [див.: Северская 2007].

Сучасні українські автори художніх текстів активували пошуки оновленої системи письма, принаймні частково відмовились від традиційних форм текстотворення, взяли на озброєння модерні засоби образності, залучили словесні новотвори, розширили межі літературного стан-

дарту, експлікували живе розмовне мовлення. Заміна класичної літературної парадигми на новостильову манеру відкрила дорогу модерністським, постмодерністським, натуралістичним й іншим спрямуванням літературного процесу, вивела мовотворчість на рівень оновленого мовомислення, зрушень у рамках відношень на шкалі Автор–Текст–Адресат, що мало наслідком диференціацію читацької аудиторії. На тлі процесів оновлення літературного мовостилю по-новому постала проблема оцінювання оригінального авторського письма, суб'єктивації оповідної манери, звідси відкрились перспективи об'єктивації *новостилю*.

У світлі змінених векторів аналізу мовостилю сучасних письменників вимагає поточнення прийнята формула щодо індивідуального стилю лише як «сукупності мовно-виражальних засобів, які виконують естетичну функцію і вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших» [Єрмоленко 1999: 304]; вочевидь, у визначенні стилетворення окремого автора мають бути враховані параметри, що окреслюють його роль і місце у відображенні лінгвокультурологічних, лінгвокогнітивних, психолінгвістичних, соціолінгвістичних аспектів дискурсивної реалізації, участі митця у формуванні мовної картини світу, національно-культурного мовного простору. Поняття «індивідуальний стиль письменника» постає як комплексний стильотвірний конструкт у багатовимірному мовностилістичному вираженні.

У визначення індивідуального стилю письменника мають бути активовані не лише характерні для художнього дискурсу його часу мовно-естетичні засоби, а й ті власне авторські, новаторські маркери, якими митець збагатив палітру художнього мовомислення. Індивідуально-авторський слововжиток традиційно вивчається на матеріалі художніх текстів виключно «майстрів слова», попри те, що самий підхід до диференціації понять «відомий майстер» і «не-майстер» щодо художньої творчості доконечно не імплементований і навряд чи потребує інтерпретації з огляду на численні приклади написання «маловідомим» автором твору високого художнього хисту. Тексти, скажімо, письменників-початківців часом являють зразки дискурсів, що засвідчують нові тенденції розвитку мовостилю значно повніше, аніж тексти знаних «традиціоналістів». Якщо звернутися, зокрема, до дискурсів авторів, що наслідують постмодерністську манеру письма, то – попри більшу чи меншу художню значущість окремих творів – у них виявляємо помітні ознаки новостилю, що заслуговують на вивчення й осмислення як явища оновленої в мовностилістичному вимірі манери письма.

Проблематика індивідуального стилю входить у сферу вивчення системи «автор–читач»; адресат зазвичай постає як активний учасник текстотворення, на долю якого припадає осмислення, коментування текстів, доповнення імпліцитних (опущених) висловлень тощо; така практика «співрозмови» з окремим читачем (а не з

читацькою аудиторією в цілому) викликає ефект інтимізації, суб'єктивації повідомлюваного й водночас стає показником осучасненої стильової манери. Прагнення наблизитися до читача виявляється, зокрема, у введенні в тексти образу автора, котрий переймає на себе функцію наратора–Я, що веде оповідь від першої особи; довіру читача до такого спілкування посилено; авторські інтенції виявляють риси ідіостильового мовлення, водночас зазначаючи впливу «невидимого» реципієнта.

Міжсуб'єктні взаємини «залежних» одне від одного письменника й читача знаходять вияв в імпліцитному поданні тексту, в опущенні частин висловлень у розрахунку на «домислювання» з боку адресата; подібний текст нерідко має ознаку зашифрованого смислу, який повинен декодувати саме читач. Стиль набуває характеру поєднання двох планів оповіді – експліцитного й імпліцитного, реалізацій інтенцій і автора, і читача в сподіванні на «елітність» наратованого. Приклади прихованого змісту нерідко містить український верлібр, інтерпретація смислів якого часом вимагає неабияких читацьких зусиль [див.: Кононенко 2019 а]. Порівняйте:

У квітні

по білому небу вишневого молока

літають золоті птиці.

Золоті птиці дахів.

Вони політають-політають

і, як голуби, знову сідають на хати

(В. Голобородько)

(золоті птахи дахів, які літають у квітні по білому небу, мають створювати настрій піднесеності, закоханості, радощів життя). Якщо врахувати, що «поетичні смисли, як і смисли загалом, ситуативні й особистісно марковані» [Карасик 2013: 182], маємо вбачати в «затемнених» поетичних метафорах приховану концептуалізацію змісту.

Спроби затемнити смисл висловленого шляхом недоговорювання, приховування «внутрішньої форми» нерідко виглядають як штучні, як мовна гра; стильова одноманітність таких прийомів знижує їхню привабливість; пор. крайній ступінь паралінгвістичного рішення в постмодерністському тексті, розрахованому на експресивну реакцію читача: «????????????????» – *запитав Перфецький*. «...» – *була відповідь* (Ю. Андрухович. «Перверзія»). Водночас у тому ж самому авторському виконанні представлено дискурси іншого мовностилістичного вираження, скажімо, художній текст може являти суцільний опис на кшталт нарису без виділення партій автора й персонажів, з обмеженням тропеїстичних засобів; пор.: *Суд, крім того, відмовився врахувати свідчення підсудного про «мольфарське заляття», але дійшов висновку про доцільність психіатричної експертизи. Modernité, яку так обоженював Маріо Пантрац, обернулася своїм зворотним боком – усезнайським апломбом і скепсисом* (Ю. Андрухович. «Коханці Юстиції») (наведено чимало книжних слів і висловів – *врахувати свідчення, дійшов висновку,*

психіатричної експертизи, апломбом і скепсисом, запозичення modernité, «галицьке походження» тексту засвідчує посилання на «мольфарське закляття»).

Як вияв неоднозначних відносин автора з читачем сприймається мовностилістичне забезпечення інтонування оповіді – із натяками на прихований смисл, іронічно-глузливими коментарями, зниженням пафосного звучання тексту; такий виклад містить виклики традиційній системі образних засобів. Подібні письменницькі екзерсиси часом набувають ознак саркастичного звучання, наприклад, у разі критичного оцінювання політикуму та звичних ідеологем; пор.:

Опротівіло бути українцем

Запишусь в хохли

Є така дивовижна нація

Я лисий вона вся чубата

Запишусь матиму чуба (І. Драч) (крізь

саркастичні рядки проглядають тривожні інтонації, занепокоєння: що чекає нас у протистоянні з антиукраїнськими настроями?).

У прагненні знизити пишномовність стилю сучасні автори вдаються до таких лінгвопоетичних прийомів, як пародіювання, переформування алюзійних паралелей, використання антиномій тощо; виявляє себе своєрідність авторського підходу до іронізації. Скажімо, в прозі О. Забужко знаходимо численні приклади гостро негативного засудження виявів чужої поведінки; авторка вдається до власне публіцистичних студіювань. Порівняйте: *І не був то адміністратив-*

ний раж (як кому сторонньому, ще й *не надто тямкому*, могло б видатися), ані, тим менше, намагання *спастися власну шкуру* (як випадало б висловитися, коли б не про дітей мова), а тільки *яра всеперемагаюча хіть*, хай і востаннє, а таки *мати Ленцю* – *наверненою й розкаяною, ревно благаючою прощення за зраду* (О. Забужко. «Дівчатка»). У фрагменті наведено, з одного боку, чимало публіцистичних зворотів (*адміністративний раж, всеперемагаюча хіть, благаючою прощення*), з другого, – вислів розмовного стибу (*не надто тямкому, спастися власну шкуру*); ускладнений синтаксис зі вставними зворотами переводить оповідь у ранг журнальної статті.

Стильова манера останнім часом розглядається через призму розрізнення «чоловічого» та «жіночого» тексту, що передбачає мовно-естетичну регламентацію інтонацій *Чоловіка й Жінки*, в тому числі в оповіді чоловіка про жінку й жінки про чоловіка; загальноприйнятою стає теза про «абсурдність тотожності «чоловічого» – «жіночого» [Гундорова 2005: 220] в дискурсивному вираженні. Вивчення «чоловічої» й «жіночої» манери письма включає водночас чимало науково-теоретичних застережень. По-перше, постає проблема самого визначення «чоловічий стиль» – «жіночий стиль»: їхні ознаки, відмінності, прикмети вираження на різних рівнях мовної структури, із переважанням тих чи тих тропічних засобів, експресивів; по-друге, чоловічий чи жіночий стиль виявляє себе більшою

мірою в оповідях від першої особи, меншою – в текстах, у яких оповідач відсторонений від участі в мовотворенні; по-третє, можливі мовленнєві ситуації, в яких під маскою автора-чоловіка прихована жінка і навпаки. Якщо, скажімо, відверто інтимізована жіноча проза ґрунтована на вираженні власне жіночих емоцій і переживань, то така тональність може слугувати вихідною позицією в характеристиці «жіночості» оповіді. У наративі, що належить авторкам-жінкам, можна фіксувати посилання на «слабкість» жіночості, хоч за ними нерідко постає іронічне сприймання; пор. вираження інтимних почуттів:

Моя любове! Я перед тобою.

Бери мене в свої блаженні сні (Л. Костенко) (прагнення бути з коханим навіть у його снах характеризує жіночу натуру). Іронічної стилізації під гендерну тематику набувають такі, скажімо, тексти: *Люзорна мить задоволення! Я готова обійняти всіх цих жінок. Обійняти й заплакати. І померти. Аби в понеділок була поважна причина не вийти на роботу* (І. Роздобудько. «Одного разу...») (прикметне глузування померти, аби в понеділок була поважна причина не вийти на роботу).

З іншого боку, в прозовому дискурсі В. Шкляра з описом кривавих сутичок, в якому дія зосереджена на відтворенні сильних чоловічих характеристик, елементи «чоловічого» стилю виявляють себе доволі прозоро: *У Лебединському лісі я звернувся до хлопців так, ніби нас був цілий загін. Не люблю красномовства, але ці*

слова йшли від серця. Я сказав, що нас залишилося троє, однак трійка – це організація. **Бойова ланка партизанів. Так продовжимо боротьбу за Україну, за її волю, за честь нашої зброї** (В. Шкляр. «Чорний ворон. Залишенець») («чоловічий» стиль викладу з посиланням на звернення до хлопців, позначення загін, бойова ланка партизанів, боротьба за Україну, за честь нашої зброї, не люблю красномовства).

Сучасний етап розвитку стилетворення в його мовному вимірі характеризується суттєвими зрушеннями в системі використання різних форм метафоризації тексту; активовано пошуки художніх засобів зі включенням у цей процес словесного матеріалу широкого діапазону дії. Відходять у минуле традиційні стереотипи побудови метафор і порівнянь на кшталт *струнка, як тополя, дивитися як у воду, губи як ягідки і под.*; пор. оновлену асоціативну мотивацію:

Зоря над містом піднімає весла (М. Вінграновський);

Нехай тендітні пальці етики

торкнуть вам серце і вуста (Л. Костенко);

У білій стужі білих волосінь

ці грона болю, що падуть в глибінь,

безсмертною бідною окошились (В. Стус)

(звернімо увагу на сполучення далеких за семантикою слів *зоря піднімає весла, пальці етики торкнуть серце і вуста, стужа білих волосінь, грона болю падуть у глибінь, безсмертною бідною окошились*).

Нові можливості відкриває мовно-естетичний прийом метафоризації, побудований на взаємодії художнього епітета зі стрижневим субстантивом; чим більш індивідуалізованим, авторським постає атрибут у його смисловій інтерпретації, тим яскравіший захований за ним глибинний смисл. Порівняйте: *Я здригнувся і завмер, різко зупинившись у ході: дивилося на мене лице, наче з образа зняте. Іржавий клубок підкотився мені під горло* (В. Шевчук. «На полі смиренному»), де враження від незвичного виразу лица героя (*наче з образа зняте*) підтримано позначенням внутрішнього стану спостерігача: позначення *іржавий клубок*, що підкотився під горло, посилене незвичним епітетом *іржавий*. Перераховані, скажімо, у СУМі значення лексеми *іржавий* (покритий іржею, скрипучий різкий (про звук, голос і т. ін.); який містить іржу; який має колір іржі [СУМ, т. 4, с. 46]) не відбивають смислу цього епітета: ‘вразливий’, ‘раптовий’, ‘несподіваний’, ‘різкий’. Прикметно, що в Шевчуковому тексті, як це характерно для його ідіостильової манери, слово набуває дещо розмите смислове навантаження, що відкриває читачеві шлях для суб’єктивного тлумачення не лише самого атрибута, а й контекстного оточення в цілому.

На відміну від практики словотворення 20-х років ХХ ст., сучасні українські письменники з меншою частотністю вдаються до оказіональних слів власного «виробництва»; більшою мірою новотвори притаманні поетичному стилю; пере-

вага віддається різного роду незвичним поєднанням слів, супроводу їх прикладками тощо. Стильове вживання новоутворених лексем має метою по-новому схарактеризувати явище. Як зазначає Г.М. Вокальчук, «індивідуально-авторські лексичні номінації покликані в оригінальній формі відобразити своєрідність світобачення і світосприйняття поета, вони є специфічними знаками авторського стилю, «продуктом» складних взаємовідношень у тріаді «світ-мова-мовець» [Вокальчук 2004: 14]. Скажімо, в словесних новотворах І. Калинця у тексті:

Весник – скоро вість

і Скорозріст і Лозовість

проглядаємо манеру автора із баченням невичерпних потенцій мовотворення задля досягнення неповторного ліричного стилю, з поліфонічним обігруванням елементів *весн-*, *вість*, *-вість*, *-зріст*.

На тлі загальнолітературної тенденції до оновлення стильової манери на засадах нових мовно-художніх засобів, відмови від застарілої народницької традиції привертають увагу ідіостилі, що мають виразні риси мовотворення, в яких простежено, з одного боку, повернення до стародавніх писемних джерел, «питомості», з другого, – опрацювання незвичного письма, що виразнює «мовну особистість» письменника.

Прикметною рисою сучасного новостилу стає необмежене поєднання на одному мовному просторі лексичних елементів, включно з тими, які були табуйовані в класичній парадигмі.

Зіткнення такого роду компонентів у мові автора або персонажа стають узвичасною нормою, втрачають ознаки епатажності, входять у словесне тло оповіді як природні, принаймні в авторському сприйманні, розрахованому на просторічне мовлення, сленг. Типізований приклад такого слововжитку – органічне для сучасних дискурсів паралельне уживання слів книжного стилю й ненормативної лексики. Подібний «деструктивний» слововжиток поширений у текстах письменників-постмодерністів, не без урахування з їхнього боку, що подібне мовлення є ознакою мовостилу начебто «культурної» людини, яка дозволяє собі мовні «вільності». Якщо, скажімо, звернутися до ідіостилу І. Карпи, то помітним стає необмежене поведження авторки як з численними словами «інтелігентського» вжитку, так і з грубими вульгаризмами; пор.: *вічний коїтус, інтелектуальні амбіції, великомасштабна параноя, різноманітні гіні й реліктові металісти усіх конфігурацій, мікроскопічна вселенська гармонія, суцільна redemption song, хаккінену й не снилося*; пор. паралельно вжиті вирази: *Дівчисько аж пісялося від щастя* і под. (І. Карпа. «50 хвилин трави»).

Мовно-літературна практика останнього часу беззастережно вживати обценну лексику, до якої вдаються автори переважно молодого покоління, засвідчує прагнення, по-перше, подолати усталені правила «солодкописання», позбавленого розмовної правди, по-друге, досягти індивідуалізації стилю як вільного від канонів і правил

минулих часів, по-третє, утвердити манеру письма, зорієнтовану на нову «норму», позбавлену обмежень традиційного слововжитку. Як зазначає Л. Ставицька, «прескриптивний підхід до вивчення мовних явищ можна розглядати у контексті нехтування антропоцентричною парадигмою в українських лінгвістичних студіях, ігнорування самої мовної особистості, людини – носія мови, а отже, і дегуманізації самого поняття мови» [Ставицька 2013: 25]. Пояснення авторів вільного поводження з ненормативним уживанням зазвичай доволі поверхневі: <...> *одна поважна жінка звинуватила мене в надмірному вживанні ненормативної лексики. Але, як сказав герой одного комедійного фільму, коли тобі на ногу падає цеглина, то навряд чи станеш підшукувати слово для вигуку* (І. Роздобудько. «Одного разу...»). Дотримання «почуття міри», неприпустимість порушень суворої літературної норми в авторському мовленні і в мові персонажів перестає бути обов'язковою вимогою слововжитку.

Стильовою прикметою текстів стало включення в словообіг численних елементів англійської мови; її використання диференційовано в мовотворчості окремих авторів, але як тенденція вона надзвичайно виразна. Скажімо, в текстах І. Карпи активовано не лише окремі англійські вислови, а й доволі поширені фрагменти тексту. Такі елементи маніфестують мову персонажів, котрі звертаються одне до одного «модною» англійською, розраховуючи на її знання співроз-

мовником; менш виправдано введення англіцизмів в авторське мовлення, мета якого – спілкування з «культурним» читачем. Порівняйте в тексті, де «перегукуюються» слова англomовного персонажа і україномовної авторки: <...> *тебе з чемності прошено почитати рідною мовою – you mean, it is not Russian? – і ти стала читати, з обиди й розпуки (остопранцюватіли зі своїм Russian'om ще тоді!), слухаючи тільки власний текст, ховаючись у нього...* (О. Забужко. «Польові дослідження з українського сексу») (прикметне змінювання англійського слова на *Russian'om*).

У текстах представників «нової генерації» письменників окреслились потяги до обмеження власне етнографічного матеріалу, не без прагнення позбутися застарілої «патріархальщини», «шароварщини»; водночас дискурс авторів старшого покоління не оминає національно-культурного мовного прошарку. З іншого боку, дискурс «модних» авторів приймає на озброєння місцеву говіркову стихію; діалектизми органічно входять в оповідь не стільки як засіб відтворення «місцевого колориту», як зазвичай зазначали мовознавці в минулому, а скільки як природне мовлення автора і його героїв, як сучасна система спілкування. Як зазначають Вас. Грещук і Вал. Грещук, «в літературній мові можуть бути так звані «непротиставні» лексичні діалектизми, без яких не може обійтись письменник у пейзажах, побутових чи інших характеристиках» [Грещук 2010: 291]; обмежені норми вживання місцевого мов-

лення не виключають численні введення його в авторський стиль; пор.:

Ябка солодкі, та стали ви квасно-винні...

Не треба, ненько, мені твого віна

(Т. Мельничук).

Розкутість у залученні слів і висловів різного стильового наповнення стає виразною ознакою «львівського мовлення», що розкривається передовсім у текстах західноукраїнських авторів; пор.:

– *До речі, шановні, чи вам щось відомо про пана Мавропуле? Приїхав уже чи ні?*

– *Маю вражіння, шо ні, – дала до зрозуміння Ада <...>*

Ада з Перфецьким ще довший час наслухали виразне цокотіння підків за плечима (Ю. Андрухович. «Перверзія») (у тексті імітовано полонізований слововжиток).

Явища стилістичного синтаксису у сучасних авторів нерідко підпадають під визначення відхилень від літературної норми; це свідомо зрушений словопорядок із орієнтацією на «сполучення несполучуваного», нагромадження лише асоціативно пов'язаних висловлень, їх «нанизування» одне на одне, дроблення тексту на окремі, не пов'язані змістом фрагменти або, навпаки, об'єднання в одному монолозі розглянутого в часопросторі дискурсу. За думкою Н.В. Кондратенко, такий синтаксис – це «не тотальне порушення структури або змісту тексту, а особливий тип цієї структури (або змісту), що подібно до прийомів «шокової терапії» впливає на ад-

ресата» [Кондратенко 2012: 87–88]. В стильовій манері «новаторів» простежувано зміщення лексико-семантичних зв'язків слів-компонентів, текст насичено численними перервами викладу, встановленням нових повідомлень, вигуків як відтворенням вільної манери письма. Скажімо, свідомо розгорнуте висловлення з роману О. Забужко: *В кухні – крихітний eat-inkitchen...* і т. д. складається більше як з 90 слів і включає довгу низку перерахувань, вставних конструкцій, вигуків і окликів, поєднань на кшталт *йому-жесть-кінця* тощо. Виклад такого штибу не є стильовою ознакою виключно цієї авторки, а репрезентований у численних сучасних дискурсах.

Паралельно постає синтаксична організація сучасного письма, що має виразні риси особистісного стилетворення; пор. мовлення, розбите на короткі висловлення:

І Він [Творець] стукає того в чоло: отримайте-розпишіть!

І дає цей дар або як велике щастя, або як важкий тягар.

Або як «два в одному»: і те, й інше – водночас.

І не відомо, що краще: мати його в собі чи не обтяжуватися зайвим.

Я чесно не знаю, що краще...

Носити в собі цей дар досить небезпечно (І. Роздобудько. «Одного разу...»).

За тональністю повідомлюваного у тексті постають мотиви сумніву, коливань, застере-

жень; створено картину невизначеності, ускладнених рішень; інтонація схвильованості, переривчастості мовлення відповідає емоційному характеру викладу. Прагнення наблизитися до читача виявляється, зокрема, у введенні в тексти образу автора, котрий переймає на себе функцію наратора–Я, що веде оповідь від першої особи; довіру читача до такого спілкування посилено; авторські інтенції виявляють риси ідіостильового мовлення, водночас зазначаючи впливу «невидимого» реципієнта.

Сукупний мовно-літературний продукт, що відтворює художню дійсність у нових стильових формах і рішеннях, значною мірою експлікує риси сучасного мовостилу – явища неоднорідного, багатовекторного, що фіксує сучасні зміни в системі мовно-виражальних засобів, відмову від стереотипів класичної парадигми, пошуки нових підходів до текстотворення. Оновлені засади лінгвопоетики, що їх сповідують «майстри» і «не-майстри» слова, засвідчують, що на шляху національно-культурної самоідентифікації ідіолект українського письменства здобуває нову стильову модель. Не відкидаючи принципів побудови художнього дискурсу, що їх сповідували класики літератури, сучасні автори модернізують стиль, знаходять мовно-естетичні знаки, що роблять кожного автора носієм індивідуального письма, часом із дотриманням або з порушенням стильових норм того чи того літературного напрямку, стандартизованих літературних правил. Оновлене мовомислення лягає в підмурок автор-

ського стилетворення, забезпечуючи розмаїття прийомів і мовностилістичних нетипізованих реалізацій художніх задумів.

1.2. Тенденції формування художнього новостилію

Мовно-естетична парадигма постмодернізму в сучасному українському письменстві засвідчила суттєві вияви корегування літературних норм української мови, що має наслідком проникнення елементів новостилію в художній прозовий і поетичний дискурс традиційного напрямку, в публіцистичні тексти. Прагнення окремих прихильників «законсервувати» діючу систему літературного стандарту, зупинити процес часткового втручання в нормативну базу української мови, всіляко обмежити цей вплив навряд чи дасть вагомні наслідки. Постає завдання уважного опрацювання неостильових ознак, самого процесу формування модерного письма, диференціації мовно-естетичних здобутків постмодерну з орієнтацією на фіксовану літературну норму й тенденції її поступу.

Вочевидь, серед новотворів письменників-постмодерністів можуть бути виділені різні рівні припустимої участі елементів новостилію в подальшому удосконаленні нормативного процесу. По-перше, виділено ті новації, які можуть бути прийняті літературною нормою й мають знайти відтворення в нормативних курсах, словниках тощо; по-друге, це новотвори, які знаходяться в

«сірій зоні», на межі потенційно прийнятого, з інтенціями контекстного слововжитку; по-третє, це передовсім ідіостильові авторські утворення, що залишаються поза нормативністю й не мають метою входження в її систему.

За таким підходом до опрацювання новостилю постмодерністської творчості зазвичай постає проблема врахування доцільності / недоцільності входження позалітературних елементів у конкретний художній дискурс із урахуванням того, що його автор має право вводити чи не вводити ту чи ту новацію як таку, що має контекстне призначення як власне авторський витвір чи як характерологічна ознака мовлення персонажів. З іншого боку, неоднакову кваліфікацію мають одержати новотвори різного мовного рівня, скажімо, авторські неологізми чи порушення граматичних правил, спроби експериментування в словотворі чи у вживанні лексем з-поза словника.

Скажімо, Н.В. Кондратенко однією з основних ознак постмодерністського дискурсу вважає синтаксичну деструкцію, яка «представлена в художньому тексті з порушенням граматичних зв'язків та правил сполучування між словами» [Кондратенко 2012: 90], додаючи водночас, що «деструкція не є порушенням мовних правил чи спотворенням мови» [там само: 112]. Вочевидь, доцільніше виділяти різний рівень тієї ж таки деструкції: той, де літературна норма витримує «вторгнення» в її межі, й той, де таке порушення залишається лише ознакою новостилю.

Приміром, розтягнуті на великій площині тексту прозові монологи О. Забужко являють собою своєрідно сконструйовані синтаксичні структури, що складаються із частин, що додаються одна до одної за не завжди прозорою асоціацією, з багатьма вставленими коментарями, прямою чи не власне прямою мовою, емоційними вигуками, віршованою цитацією тощо. Фрагментам такого типу нерідко не вистачає внутрішньої завершеності, періодичності, акцентації головної теми; відчутним стає наслідування відомих зразків літератури «потому свідомості». Формальне відтворення такої манери письма вимагає включення додаткових пунктуаційних і графічних засобів, незвичного розміщення текстового матеріалу на сторінці тощо. Здавалося б, автор подібного викладу безпосередньо не порушує норм синтаксичної організації, однак у самому принципі подання тексту закладено відхилення від узвичаєного текстотворення, деструктивний чинник.

У пошуках неодномірного підходу до складання тексту модерністи часом розривають зв'язки між словами в такий спосіб, що словесний ряд постає як набір окремих, не зумовлених логічною послідовністю компонентів; графічний малюнок таких текстів випадає із художньо завершених фрагментних утворень; перед читачем постає сукупність мовних знаків, сприймати які можна, лише мисленнєво додаючи пропущені об'єднувальні елементи. Порівняймо: <...> *молітєся – помолитєся – десятиє – дев'ятьє – вісім –*

сім – шість – п'ять – три – яких там три – чотири – аж тепер три – два – їден – амін – ось так – відстрілявся – а ви – ви – ви – ви думали що я – ну й ну – то ви думали про мене що я – що я вистрелю і т. д. (Ю. Андрухович. «Рекреації»). Навіть якщо зважити на те, що це відтворення прямого мовлення вкрай схвильованого персонажа, не можна не бачити за таким мовностилістичним прийомом прагнення зламати синтаксичну будову, представити текст як щось неподібне на узвичаєний словопорядок, як свого роду виклик літературній нормі.

Прикметна риса організації постмодерністського художнього мовлення – виняткова надлишковість викладу, підкреслена повторюваність одних і тих самих або однорядних елементів тексту не стільки задля того, щоб повніше висвітлити смисл, скільки заради досягнення ігрового ефекту, забезпечення експресії викладу. Порівняйте, скажімо: *«...» батько двох дітей, батько двох моїх дітей, мій чоловік, Мартофляк Ростислав, схильний до повноти й алкоголю, пияк, волоцюга, люблячий батько, популярний громадський діяч, кандидат у депутати, блискучий співрозмовник, ідеал жінок старшого віку, уважний син, Мартофляк Ростислав, аматор комфорту і гарячих ванн, нічний блукач, ресторанний лев, мрія студенток з музучилища, моя найбільша дитина, егоїст і боягуз, шляхетний лицар, галантний кавалер, ніжний коханець, млявий і самолюбний коханець, фантастичний коханець, промінь у моєму тілі, о Мартофляк!*

(Ю. Андрухович. «Рекреації»). Уже в самому називанні героя (*Мартофляк Ростислав*), у зіткненні антиномій (*люблячий батько, уважний син, моя найбільша дитина і пияк, волоцюга, егоїст, боягуз і т. д.*), у гумористичному визначенні коханця (*ніжний, млявий, самолюбний, фантастичний*) закладена іронічно-гумористична оцінність. Такий прийом не свідчить про порушення синтаксичних норм, проте в його підмурку – прагнення вразити уяву читача, показати автора вільним від традиційної манери письма; зрештою, кидається в очі помітна повторюваність подібного викладу у різних модерних авторів.

Якщо йдеться про лексико-семантичну систему, то можемо безумовно відділити від літературного стандарту численні фіксації вульгаризмів, слів ненормативного вживання (як, скажімо, в прозі І. Карпи чи Ю. Винничука), хоч, як на нашу думку, категорично заборонити введення цих елементів у контекстних умовах, які відбивають вияви живого мовлення, навряд чи доцільно. Зниження вимог до лексичної добірності позначається на припустимості поєднання в одному контексті словесних утворень різного стилістичного призначення, з неприхованою претензією на «всєдність». Лексико-семантичні поля суттєво розширились за рахунок просторічного, жаргонного, діалектного, ненормативного вживання; експансія вульгарної лексики сполучається із необмеженим введенням англіцизмів, полонізмів, росіянізмів, частотним стає звернення до слів і зворотів богемного середовища. У постмо-

дерністський дискурс входять як узвичаєні вислови на кшталт *обличчя конкретної суки* (О. Ульяненко); *нафіг не потрібна була моя відповідь* (О. Забужко); *тільки в норкових шубах* (І. Карпа) і т. д. Порівняйте: – *Ви наш новий бебі-сітер?* – *Ні, я ваш новий мазофакер* (І. Карпа); *Ти не пар мені калгана* (О. Ульяненко) і т. д.

На сторінки постмодерністського дискурсу беззастережно проникають словесні утворення, що засвідчують позицію стилістичної вседозволеності щодо зображення «темних» аспектів життя, негребування відтворенням бридких сцен, ситуацій із непристойним змістом, причому автори часом свідомо прагнуть підсилити непривабливість описуваних явищ; пор., скажімо: *Вчорашня п'янка вибила мене з колії. Здавалося, я поклав під язик дохлу жабу, яка за ніч позбирала із підлоги манатки, вбрався і посунув до лазнички. Прополоскавши горло, я вихаркав разом із водою темно-червоні згустки. І жодних решток жаби. Просто темно-червоні згустки, як у туберкульозника* (Ю. Винничук. «Мальва Ланда»). У такому самому мовностилістичному ракурсі стоять не обмежені у виразах описи інтимних стосунків.

В авторському мовленні Жаданових текстів в авторському мовленні часом натрапляємо на по-молодечому образливі вислови: *Я сиджу на автобусній зупинці, на самому виїзді з цього містечка ідіотів, сонячного заповідника даунів і недоумків, вже третю годину, траса порожня, святі покинули це сонячне п'ятдесятитисячне*

містечко, вибралися звідси разом зі своїми манатками, залишивши тут кілька сотень **психічнохворих співгромадян** <...> («Порно»). Зникає межа між високим і низьким, «пристойним» і «непристойним», гідним і не гідним опису; дрібнотем'я шкодить глибині зображення [див.: Кононенко 2018: 105].

Окрема тема – вживання в текстах постмодерністів численних варваризмів, передовсім англіцизмів. Їхнє доволі активне введення, зокрема й у авторське мовлення, набуває неоднозначних виявів. Ступінь входження таких запозичень у літературний обіг зазвичай невисокий, їхня репрезентація в нетранслітерованому вигляді з перекладом або без нього складає одну з рис модерного письма, що часом нагадує свого роду хизування новим позначенням, хоч такі словесні включення зазвичай відповідають загальному ідіостилі викладу. Порівняйте, скажімо: *У тій **кнайпі** збираються всілякі місцеві шахісти... Отож ми там просиділи якусь годину, потаємно розглядали всіх тих **фріків**, котрі у відповідь лише позиркували на нас і шаруділи своїми всохлими жовтневими газетами* (Ю. Андрухович. «Рекреації»), де англіцизми подано як начебто загальнозрозумілий лексикон. Прикметна риса постмодерністської прози – введення в мову персонажів або в авторський наратив російнізмів, зазвичай як ідеологем або в сатирично-гумористичному сенсі.

На межі з порушенням узвичаєних норм слововжитку знаходимо таке поширене в пост-

модерністській практиці явище, як поєднання в одну неподільну одиницю двох, трьох і більше синтаксично оформлених слів. У такий спосіб утворюються словосполуки з новим, зазвичай метафоризованим смислом; внаслідок подібного представлення словесних комплексів одержуємо новотвори, компоненти яких частково чи повністю змінюють первинні значення й являють собою цілісні єдності з актуалізованим смислом; нерідко змінено й графічне оформлення таких одиниць. Звернімося до прикладів. Скажімо, у текстах поетів-постмодерністів зустрічаються об'єднані в одне цілісне утворення словосполуки: *скрипаль-іронія* (*Скрипаль-іронія / смичком леза / торкнеться струн твого сухожилля*. С. Жадан), *більш-ніж-пристрасть* (*Ох, це більш-ніж-пристрасть*. О. Забужко), *не-наші-історії* (*Підем прожити / уривки не-наших-історій <...>* О. Забужко), *учні-без-святості* (*П'ю за ваш чужинецький приділ / породо учнів-без-святості*. О. Забужко) [див.: Вокальчук 2004] і под. Введення в текст таких утворень не переводить їх у розряд стійких, оскільки вони складають лише контекстно зумовлені, неповторювані об'єднання; вживання таких новацій далеко не завжди вмотивовано, особливо в умовах наявності багатьох складників, оскільки воно вимагає мисленевого розкладання, принаймні частково зберігає акцентно-інтонаційний поділ. Попри незвичність таких об'єднань, вони, зрештою, не порушують норм слововжитку, відповідають

прийнятим постмодерністами принципам графічної побудови тексту.

У постмодерністських текстах суттєво ускладнюються смислова структура й засоби метафоризації; представники такої літератури зазвичай розривають зв'язок із традицією образотворення. Суттєво розширено асоціативно-оцінну базу метафори, ускладнено її образний смисл, розсунуто метафоризований контекст, наявне поєднання в одному образному комплексі різних тропеїчних засобів. Метафоризація тексту в її розмаїтих виявах як принцип, мета текстотворення стає прикметною ознакою постмодерністського дискурсу, визначальним лінгвопоетичним виміром. Прагнення позбутися «красивості» традиційного викладу як сутність відкритості, щирості оповіді має наслідком творення неочікуваних порівнянь, непередбачуваних гіпербол, метонімії, асоціативно несподіваних епітетів.

Приклади невичерпні. Скажімо, незвичним є утворення метафори-порівняння, побудованої на принципі образного перевтілення: *Як я бажав перетворитись в піну / і лоскотати п'яти, стегна, спину, / щоб застогнала радісно вона, / щоб хвилі стали струмами вина, / і кров моя – вином, а плоть – коралом, / нічний мій шепіт – шелестінням трав <...>* (В. Неборак). Можна по-різному витлумачувати смисл порівнянь, побудованих на складних асоціативних уявленнях, як-от: *це марш нагрітих тіл, жагучих, як коран* (Ю. Андрухович); *як душі, кричать журавлі* (В. Кордун); пор. у поетичному тексті: *В цю ніч*

тишина – як рабиня, / Де море і полини, / Де місяць – як око рибини – /із синьої глибини (Ю. Сердюк) [див.: Кононенко 2017: 11]; в прозовому тексті: *«...» шиби будинків, наче вибрані птахами очі покійників, свистіли у порожнечу площ, вулиць, де вітер ганяв поодиноких перехожих та набухлі газети* (О. Ульяненко. «Столиця»).

Як своєрідне мовно-естетичне явище має знайти кваліфікацію такий поширений у сучасному письменстві жанр, як український верлібр, здебільшого пов'язаний із постмодерністськими спрямуваннями. Мовностилістичні утворення у формі верлібрового віршування нерідко вимагають додаткових смислових інтерпретацій, роз'яснення прихованих смислів, з'ясування імпліцитних умовчань, зрештою, виявлення підсвідомого мовомислення. Припустимими стають мовленнєві ситуації, коли між адресантом і адресатом, одержувачем поетичної інформації, втрачається взаєморозуміння; дискурс набуває рис зашифрованого, закодованого тексту й потребує внутрішнього дешифрування. Автори верлібру, розраховуючи переважно на елітного читача, частково втрачають психологічний зв'язок із масовим одержувачем наративу. Постає можливість неоднозначних витлумачень змістового наповнення верлібрових текстів, чого, вочевидь, не виключають самі автори [див.: Кононенко 2019 а].

Наведемо приклади. Скажімо, верліброві рядки: *Задля жоржжинності – / жоржжиновий Христос / долонькою маленькою / геть від-*

гортає землю / від коріння жоржин (В. Кордун) викликають у читача природні запитання: що являє собою *жоржинність*?, кого має на увазі автор під *жоржиновим Христом*?, навіщо він *геть відгортає землю від коріння жоржин*? Можна припустити, що *жоржиновий Христос* – міфологема, що втілює значення вищої сили, яка опікується квітами, що *геть відгортає землю*, аби відтворити красу *жоржинності* і т. д., але не виключені й інші інтерпретації викладу. Інший текст: *синя радість читається вертикально / кров вітру горить подовженим птахом / з лівого боку глиняної тиші / де з правого боку малюнок солі / равликом темніє з-під вій / сумна нитка дівочої трави / невидиме свято схиляє до води* (В. Голобородько), де закодований смисл так чи так розкривається через метафоризовані сполуки: *синя радість* – та, що не веселить, *кров вітру* – неспокій, бентежність, *глиняна тиша* – та, що гнітить, *сумна нитка дівочої трави* – позначення печалі, *невидиме свято* – те, яке не викликає відчуття свята, *малюнок солі* – залишок гіркої сльози. У поширених висловленнях можна відшукати такий смисл: *кров вітру горить подовженим птахом* – вплив вітру позначається на схвильованому настрої, *читається вертикально* – виникають неоднозначні відчуття, *малюнок солі равликом темніє з-під вій* – сльози висохли, але печаль ще не вщухла [Кононенко 2014 а: 24–25, 30].

У процесах зміненого щодо нормативності слововживання, у порушеннях сполучуваності, незвичному образотворенні простежувані зни-

ження «суворих» правил текстотворення, вияви мовної гри, яку автори-постмодерністи свідомо взяли на озброєння, в різних формах і реалізаціях визначили ледве не як провідний принцип організації художнього дискурсу. Як зазначає Ю. Андрухович, «гра є найдосконалішим виявом творення, а мова любить, щоб її творили» [Андрухович 2007: 33]. Руйнація нормативного, узвичаєного як утілення ігрової культури, епатажу нерідко набуває, однак, ознак обігрування заради самого прийому, без потреби відтворення змісту, в порушення загалом «серйозної» манери викладу. Введення в текст сміхових контроверз, елементів карнавалізації, творення героїв-масок, фантомів, примар і подібних образів, зміни в графічному малюнкові тексту стають ознакою постмодерну, проте водночас засвідчують його однотиповість, стандартизацію засобів незалежно від їх зовнішньої несхожості. Як не без гумору писав Ю. Андрухович, *карнавал мусить тривати далі, інакше йому може стати кінець!* Порівняйте: *З глибини темного простору з'являється СТАРИЙ. Він дуже старий. Або не дуже. А може, і зовсім не старий* (О. Ірванець) (мабуть, якісь прикмети старої людини персонаж має, чи то за віком, чи то за поведінкою, але характеристика залишається свідомо неточною, награною).

Знакова прикмета постмодерністського письма – активне відтворення участі автора в описі подій і явищ, оповідь від першої особи або коментування дій і вчинків героїв, різного роду відхилення від основного змісту заради висловлення

власних міркувань щодо мовленого в тексті або й щодо доволі віддалених від змісту положень. Таке вільне поводження зі словесним матеріалом переводить адресанта в роль активного учасника подій, наратора-агента, наратора-свідка [Ткачук 2002: 84–85]. У цій іпостасі автор або стає оповідачем від першої особи (як, скажімо, в прозових текстах О. Забужко, Ю. Винничука, С. Жадана та інших), або – що не менш поширено – постійно «втручається» у хід подій, звертається до читача з приводу описуваного. На відміну від традиційного для українського письменства включення в текст ліро-епічних вставлень, коментування авторів-постмодерністів значно розкутіше, не обмежене текстовим простором, украй суб'єктивоване. За таким супроводом зазвичай проглядає прагнення презентувати себе як особистість широкого діапазону знань, інтелектуала, часом як спостерігача, що глузує з приводу дій персонажа. Порівняйте, до прикладу, численні звертання авторів до читача, які мають характер поводження на приятельський штиб: *А я, кохане моє читальництво <...>* (Ю. Андрухович); *Це окрема тема, леді й джентльмени, пані й панове, перепрошую, якщо забираю вам забагато часу, мені нелегко про все це говорити <...>* (О. Забужко).

У художнє тло постмодерністського дискурсу входить публіцистичний компонент задля вираження авторської позиції щодо сучасних суспільно-політичних процесів в Україні, зазвичай із високим рівнем емоційності; такі фрагменти тексту за мовностилістичним спрямуванням на-

ближено до есеїстики, до якої нерідко вдаються письменники в позалітературній творчості. Постає проблема органічного входження таких відхилень в основний виклад. Природним є введення публіцистичних ремінісценцій у художню тканину твору. До наведення подібних міркувань удаються письменники, що обрали доволі вільний стиль оповіді; такі текстові компоненти стають складником монологічного мовлення й здебільшого не викликають сумнівів щодо їх припустимості й доцільності.

Скажімо, у таких фрагментах можна натрапити на гострі оцінні характеристики недавніх політичних подій; пор.: *Тепер, коли всі ті події і історії, результати починають проростати, а помаранчевий колір, попри колір революції, зробився кольором попси (масовий продаж шаликів – шапочок – футболочок для дівочек, що в холод сиділи дома, а тепер швиденько підмазалися під кон'юнктуру: «ми діті революції!») вже здається трохи нереальним* (І. Карпа. «Фройд би плакав»), де на тлі зниженого мовлення відчутні конотації розчарування, втрачених ілюзій, посилені експресивами *шаликів – шапочок – футболочок, для дівочек, діті революції*. Порівняйте в тексті роману О. Забужко: *«...» стала молитися... вдруге, стид сказати – за незалежність, тоді 24-го серпня дев'яносто першого року, коли все вирішували години, як воно зазвичай і водиться в житті людей і народів, де пригадування подій, що стали історією, підтримується описом особистих переживань*

автора (*стала молитися, стид згадати, вирішували години*). Присутність подібних розміркувань відносно вмотивована, проте перериває загальний малюнок викладу.

Тексти сучасних постмодерністів пройняті духом інтелектуалізму, що знайшло вияв у численних посиланнях на історичних і культурних діячів, філософів, письменників, художників і т. д.; часом подібні перегуки з тими чи тими прізвищами сприймаються як демонстрація авторської освіченості, їхнього загальнокультурного рівня, бо власне художньої потреби в них може й не бути. Однак такі вкраплення в художній дискурс мають і певну мету: вони створюють загальне тло текстів елітного рівня, зазвичай не розрахованого на масового читача. Перерахування відомих імен може мати на меті створити враження мовомислення чи то персонажів, чи самого автора; до прикладу, Ю. Андрухович, пославшись на відомих венеційських художників *Каналетто, Канареджо, Караваджо*, додає, що *можна було просто вимовляти вголос ці імена, ці поняття, ці назви, – безумовно в такий спосіб цілком реально досягти нірвани чи бодай просвітлення («Перверзія»)*. З іншого боку, той же таки автор не без демонстрації інтелекту в «Таємниці» перераховує тих, кого він читав «від роману до роману», – *Меріме, Флобер, Мопассан, Франс, блокбастери типу Еразма, Сервантеса і Рабле*, далі названий *Гоцці, Гофман, філософ Соловійов*. Мовно-естетична доцільність подібних культуртрегерських ініціацій видається відносною.

Тексти постмодерністів насичені прямими або завуальованими посиланнями на чужі висловлення, зазвичай не завжди розрахованими на обізнаність читача. Інтертекстові включення, алюзійні паралелі наводяться або на підтвердження висловленого міркування, або частіше – як компонент оповіді, заміщення власне авторського мовлення. У віршованому тексті *Знову Гамлет навчає акторів, / у Гамлета лисина і черевце, / Офелія курить, сховавшись на хорах... / а Клавдій сміється, бо Клавдій живий – / а Гамлет все ставить свою мишоловку* (О. Забужко) найменування акторів в антиномічних зв'язках зі шекспірівськими героями виконують стильотвірну функцію, підтриману посиланням на відому п'єсу «Мишоловка»; ігровий контекст утілений беззастережно. З іншого боку, у фрагменті з «Польових досліджень...» О. Забужко ***Знаєте ли ви українську ніч, леді й джентльмени? Ні чорта ви не знаєте, та й ні до чого воно вам, у вас свої, не мени муторні ночі, ви вкорочуєте собі віку в ошатних сабербіальних будиночках, обплетених плющем, бо нема з ким їсти індики на Tranksgiving <...>*** посилання на Гоголівський пасаж із тим, щоб заперечити його «високий стиль», відтворити буденно-знижену картину, – це елемент гри іншого призначення: начебто йдеться про зромантизовану й водночас вельми прозаїчну дійсність.

Зрештою, трансформується сама манера подання словесного матеріалу, його оформлення свідомо порушено щодо узвичаєних правил, ча-

сом штучно ускладнено й набуває ознак незвичності, не завжди виправданого новаторства. У тексті Андруховичевого роману «Перверзія» наведена характеристика мовностильової організації письма автора-постмодерніста, яка відтак є певною мірою самоідентифікаційною кваліфікацією: *Альбораків текст – це нав'язана суміш алюзій, іншомовних цитат, висловів у лапках, всередині яких виникали інші лапки, лапок було більше, ніж усіх інших знаків, разом узятих, за дужку він виносив найсуттєвіше, а найважливіше скромно ховав у дужках, наче такий собі напівзайвий додаток, до того ж грати словами почав уже з першого речення <...>*

Письменники-постмодерністи прагнуть до вияву індивідуально-авторських засад, утвердження своєї неповторності, несхожості передовсім щодо зразків класичного текстотворення; йде активний пошук нових засобів і прийомів образотворення, добору незвичних метафор, поширення аномативного слововживання як стильовірних ознак. Явища мовленнєвого експериментування, трансформацій на рівні порушень узвичаєної, загальноприйнятої організації художнього дискурсу набуває характеру виклику читачевим сподіванням на мовностилістичну упорядкованість, виокремлює постмодерністське письменство як не до кінця освоєне в усіх формах і виявах, проте доволі помітне явище новостилію. Прагнучи всіляко відійти від поведінкового літературного стереотипу за принципом «сам як інший», автори постмодерну часом

витрачають талант текстотворців, удаючись до вже відомих з попередніх джерел (скажімо, літературного доробку 20-х років минулого століття), або з подібних спроб індивідуалізації манери викладу «поза традиції» [Поza традиції 1993].

Формування спільних ідіолектних рис новостилію українських письменників-модерністів загалом відбувається несистемно, стихійно, без опертя на доконечно означені мовно-естетичні правила й прийоми; у своїх спільних уподобаннях і спрямуваннях представники цього напрямку лише частково окреслили основні принципи властивого їм текстотворення, вийшли на спільні підходи до схожих засобів образного слововживання, близького за засадами бачення метафоризації тексту. Опрацьовані ними мовностилістичні засоби зближують їхню творчу манеру як спільний продукт розбудування художнього дискурсу, стають інструментом творення нових текстів.

Водночас постає проблема вироблення ідіостильового образу кожного письменника, знаходження свого неповторного авторського почерку, своєї манери письма. Можна, скажімо, на рівні зіставно-стилістичного аналізу визначити, якими ознаками вирізняється стильова лінія прози О. Забужко та Ю. Андруховича (в доборі позалітературних слів, у довільній організації періодичного мовлення тощо), однак у розлоговому вимірі більш помітною, визначальною залишається кваліфікація спільних рис постмодерністського художнього дискурсу. Якщо звернутися,

зокрема, до верлібрового письма, то встановити неповторні мовно-естетичні ознаки доволі складно. Можливо, для подальших узагальнень мовностилістичної діяльності постмодерністів час іще не прийшов, слід дочекатися фундаментальних розвідок, розширення бази дослідження, залучення нового кола науковців.

1.3. Мовні партії автора й персонажа

За структурно-семантичною природою авторське мовлення й чужі висловлення, наведені у тексті, мають виразні відмінності, які прослідковувано в художньому дискурсі на різних етапах розвитку як національного, так і світового літературного процесу. Коло специфічних прикмет мовних партій автора й персонажа доволі широке: вони вирізняються набором лексичного матеріалу, синтаксичною організацією, що знаходить реалізацію в функційних і прагматичних особливостях оповіді; чуже висловлення, зафіксоване на письмі, вимовляється з іншою інтонацією, ніж слова автора, що позначається на «внутрішній» вимові третьою діючою особою – читачем. Мовлення персонажів, попри те, що за походженням – це відносна імітація чужих слів, здійснювана автором, котрий у той чи той спосіб відбиває розмовне мовлення з властивими йому рисами – непослідовністю викладу, порушенням узвичаєних літературних норм і словопорядку, наявністю таких показників, як запитання, оклики, вигуки тощо, передає сут-

нісно нову щодо авторського мовлення якість [див.: Полищук 1979].

Розходження двох мовних «стихій» – авторської партії й слів персонажа – далеко не завжди схарактеризовано чіткими межами, непоодинокі випадки переплетення ліній розходження, однак риси кожної мовленнєвоповедінкової парадигми відслідковувані, не стерті в своїй відносній самодостатності. Постає можливість репрезентації чужого мовлення в різній грамадикалізованій формі (через пряме, непряме висловлення та їхні контамінації, через такі засоби вираження, як натяки, перефразування, цитація, перепитування тощо), тобто ступінь повноцінної збереженості змісту мовлення персонажа має відносний характер, припустимими стають свідомі перекручування, зміни, аж до втрат у наповненні смислового ядра.

Чуже мовлення в художньому дискурсі – продукт текстотвірної діяльності автора, котрий переформовує слова персонажа відповідно до мистецьких завдань, лінгвокогнітивних та психосоматичних настанов; у словах наратора зазвичай містяться інтенції, які реалізуються шляхом експлікації в слова персонажа. Проблема взаємодії авторського мовлення й слів персонажа виходить на рівень розв'язання таких категорійних показників, як «образ автора» й «образ читача», а на матеріалі текстів за участю чужого мовлення – на визначення тріади «автор–персонаж–читач». Актуальність розгляду художніх дискурсів із авторським викладом і чужим мов-

ленням полягає в потребі вивчення українського художнього письма, з одного боку, як такого, що характеризується традиційними формами й засобами, з другого, як такого, що реалізує нові мовностилістичні підходи, нове мовотворення в побудові тексту.

Представлення двох учасників художнього спілкування – автора й персонажа – має наслідком створення ситуації діалогічності мовлення: автор викликає реакцію співрозмовника, персонаж відповідає своїм висловленням. Процес обміну висловленнями з обох сторін продовжується, автор художнього тексту може переймати ініціативу оповіді «на себе», відсторонюючи співрозмовника, включати в розмову іншого персонажа; фрагмент тексту може являти мовлення персонажів із тимчасовим відстороненням самого автора: репліки героїв чергуються між собою, наратор залишається лише стороннім спостерігачем. Як зазначає Н.Д. Арутюнова, «породжений діалогом експліцитний модус виражає відношення адресата до репліки мовця. Цим самим задано можливість двомодальності висловлення» [Арутюнова 1999: 409]. Діалогічність, що її покладено в підґрунтя розуміння свого й чужого висловлень, передбачає існування протилежностей – *свій і чужий (інший)*, психологічних *Я і Ти* [див.: Sartre 1943: 440]. Взаємодія двох особистостей, побудована із впровадженням прийомів літературних ремінісценцій, відкриває перспективи творення словесної експресії, оцінних конотацій, структурних змін,

діалогічної модальності; виникають мовностилістичні передумови суб'єктивації мовлення. На авансцену висувається адресат-читач, котрий має відділити чуже слово від авторського, незалежно від ступеня психолінгвістичного й лінгвокогнітивного зближення мовних «стихій».

Постає потреба кваліфікації автора (наратора), котрий виступає під різною «маскою» – свідка, персонажа або агента–Я [Ткачук 2002: 84–85]; залежно від «іпостасі» вибудовуються взаємини автора з героями твору, позитивне чи негативне ставлення до них, визначається характер оцінювання їхніх поведінкових стереотипів і висловлень. Персонажі як умовні носії чужих висловлень у дискурсивному рішенні виявляють більшу або меншу залежність від авторської волі, часом підтримують мовлене автором, часом заперечують його; їхня кваліфікація як носіїв мовомислення визначається прямими чи опосередковано репрезентованими висловленнями. Метою автора художнього тексту є не лише відтворення подієвих ситуацій, пов'язаних зі словами персонажів, а й досягнення індивідуалізації мовлення героя задля створення його образу, відмінного за своїм психотипом від образів інших персонажів. Процес відбиття мовних партій автора й персонажа розрахований на його сприйняття третьоособовим діячем – читачем (наратованим); попри задуму чи бажанням творця тексту, у ході оповіді створюється «образ читача» [див.: Кононенко 2014: 104–118]. Наратований через призму слів – автора та персонажів – може бути прихованим, заува-

льованим, проте орієнтація автора на пересічного, елітарного чи іншого за типом читача залишається доволі помітною. Читач – повноправний учасник співрозмови автора й персонажа, оцінювач діалогічної ситуації.

Включення в текст чужого висловлення як компонента діалогічності набуває різноманітних форм і реалізацій; ідеться, зокрема, про повторення автором чужих слів, перепитування, поточнювальні запитання, цитування та інші вияви прямих чи опосередкованих «переспівів» чужих слів. Автор як прихований персонаж своїми, на перший погляд, надлишкованими перепитуваннями зосереджує увагу читача на підтексті, імпліцитній інформації, глибинному смислі, інтенції якого експліковано в загальний текст фрагмента. Порівняйте: – *Артемоне, твій батько не хоче заряджувати мене. То, може, ти заряджуси? І він так по-дурному запитав: – Чим же я заряджую вас? – Коли можеш, – картопелькою, а ні – хоч пір'ям цибулі, – і повела своїм болючим поглядом на вікно, за яким, як рута, зеленіла, двоїлася в очах цибуля* (М. Стельмах. «Дума про тебе») (розмова відбувається в часи голодомору; прикметні повторення ключового слова *заряджувати*, гірко іронічне висловлення *хоч пір'ям від цибулі*). «Пожвавлення» авторського й чужого мовлення шляхом структурно-семантичних переміщень запитань, повторів наближує текст до ситуації живого спілкування, посилює його емотивність і експресію.

Автор художнього тексту представлений як 1-а або 3-я особа, хоч можливі варіації такої

презентації з різним ступенем наближення до нього як агента або свідка подій. Оповідь від 1-ої особи створює ситуацію довіри між автором і читачем, адже виникає враження безпосередньої участі автора в діалогізації мовлення задля досягнення взаєморозуміння з читачем; іде моделювання подій, які відбуваються «на очах» в оповідача. Тексти, в яких автор відокремлений від читача як 3-я особа, відкривають можливості коментування й оцінювання розмови автора з персонажем; автор більш вільний у виборі належного йому мовлення, має можливість робити пояснення щодо ситуації, висловлень персонажа. Дискурси, в яких автор «стороння» особа, котра не відповідає образу дійсного наратора, зі своїх позицій наводить слова персонажів, даючи їм оцінку, розставляючи акценти; за таким оповідачем лише опосередковано постає справжній автор. Наведемо приклад: *Листя в садках ще тільки клюнулося, тому в гіллі рясно миготять дрібні, мов роса, прозеленуваті крапельки: то зав'язь. – От якби мені отаке намисто, – каже Соня, – зроду б не знімала. – Купимо, – обіцяю впевнено* (Гр. Тютюнник. «Зав'язь») (зображення природи продовжено у діалозі двох персонажів – дівчини та юнака, останній є автором оповіді; у тексті здійснено розгорнуту метафоризацію: *крапельки зав'язі* зіставлено з *намистом*, наведено порівняння *як роса*; розмова про намисто кваліфікує відносини героїв; контекст відповідає назві твору – словесному символу *зав'язь*; автор переказу цієї ситуації з наївним висловом

купимо стає не тільки автором, а й персонажем оповіді).

Якщо авторське мовлення належить «свідкові» подій, виникають ситуації мовностилістичного зближення або розходження двох партій, що реалізуються в різний спосіб – шляхом включення лексем одного семантичного поля, конотативного інтонування, перетинання художніх засобів; у своїх висловленнях герой може «підігрувати» авторові, або навпаки, заперечувати його твердження, утворюється мовленнєво-поведінкова модель, інтенції автора знаходять ту чи ту реалізацію в загальному дискурсі. Окреслити функційно-семантичне навантаження кожної партії можна з урахуванням широкого чи вузького контексту, який часом далеко виходить за межі комплексу «слова автора» – «слова персонажа». Розглянемо приклад, у якому йдеться про трагікомічну ситуацію зустрічі персонажа з вовком: *Сіроманець загнав Чепіжного по шию в озеро і сам сів на березі <...> Чепіжний вигрібся на берег, плюнув у руки і кинувся на вовка. Сіроманець збив його своїми старими грудьми назад, у воду <...> – А ви думали – що?! – бухикав щасливий Чепіжний. – Він причаївся тут, у нашому лісі, до ранку держав мене за шию в воді, мало я дуба не врізав! А тут ще зуб розболівся... Коли б не зуб, то я сам би перегриз йому горло!* (М. Вінграновський. «Сіроманець») (текст складено з двох планів оповіді – опису подій автором і розповіді про них персонажем; загальна тональність іронічно-глузлива, слова героя виглядають

як умотивовані зневажливим ставленням слухачів до нього; пор. слова *мало я дуба не врізав; коли б не зуб, то я сам би перегриз йому горло*).

Контексти нерідко містять посилення на підтримування висловлень персонажів; оповідач і герой здебільшого дотримуються однієї світоглядної позиції, експресія присутності автора в ситуаціях, в яких опинився персонаж, передається читачеві, що тим самим стає третім учасником процесу творення дискурсу в системі «автор–персонаж–читач»; пор., скажімо: *Біль на серці в Мирона Даниловича: «Нехай я пропаду, – а чим сім'я винна?.. І до кого вдатися? Чого з нашої столиці лізуть, сиділи б дома... Ну, частину бери, і нам зостав; так куди там! Весь хліб дай, а сам згинь. Ми ж не лізим до них. От пішли б по Москві і в хату цього гризуна – теж, і почали ритись: борошно сюди, картоплю сюди – все, все. А тепер спухніть з голоду! Не йдем же»* (В. Барка. «Жовтий князь»). Словами *біль на серці*, що передує внутрішньому монологу героя, автор виражає не лише його тривожний стан, а й відчуття обурення, засудження нищення українського селянства; відтак письменник стає «спів-автором» висловлень персонажа.

У різних формах імітації чужого мовлення постає ситуація суттєвого мовностилістичного розходження авторського тексту й висловлень персонажа; герой може використовувати застарілу лексику, в його мову входить англійське чи інше чуже мовлення. Наслідком подібного відокремлення партії персонажа від авторського мов-

лення, з одного боку, є створення враження «істинності» вимовленого героєм, з другого – посилюється позиція автора як об'єктивного оповідача, котрий передає чужі висловлення буквально, без корегування. Порівняйте: *Ситник не йшов, дивився на воскову ліплєну церкву. – А оце, князю? Викинути? – Дурний ще єси вельми, – спокійно мовив Ярослав. – Не подобається мені вельми отой ... Михайл, – пробурмотів Ситник* (П. Загребельний. «Диво») (застарілі слова на кшталт *єси вельми* відтворюють мовно-історичний колорит); – *Пожертвуйте грошей на строительство храма; далі слова автора: І на мечеть, і на синагогу. І про пагоду не забудьте. Хоча мечеть – найактуальніше. Чи, все-таки, синагога?* (І. Карпа. «50 хвилин трави») (суржикові слова *грошей на строительство* породжують гумористично-зневажливу реакцію автора (*мечеть – найактуальніше; чи, все-таки, синагога?*)).

Взаємодія «свого» й «чужого» висловлень здебільшого формується за участю називання мовленнєвоповедінкової дії, вираженої переважно дієслівними утвореннями на кшталт *говорити, сказати, мовити*, семантична функція яких, однак, виходить за межі фіксації мовленнєвого акту. Позначення процесу мовлення може супроводжуватися констатацією істинності / хибності, оцінюванням висловлень, характеристикою персонажа, манери його говоріння. Вживання показників мовлення *висловити думку, зазначити таке, передати вітання, назвати особу* і под. дають змогу відтворити додаткові смисли, пов'я-

зані з індивідуалізацією персонажа. Заміна номінацій мовленнєвих актів на позначення активних дій героя сприяє відтворенню його і власне мовленнєвої, і поведінкової діяльності. Порівняйте, скажімо: – *Його милість пан гетьман, – фальцетом вигукнув пан сотник, – прислав мене не для того, щоб я дозволяв непотребства, які чиняться у нашому краї!* (В. Шевчук. «Дім на горі»), де дієслово мовлення *вигукнув* сполучено з ад'єктивом *фальцетом*, яке створює негативне враження про мовця; *⟨...⟩ розумному – плач, а дурневі – радість, – скопив на нього очі Тимко* (Г. Тютюнник. «Вир»), де за дією мовця: *скопив на нього очі*, закодовано вираження критичного оцінювання.

Авторське мовлення може розширювати свої межі, включати характеристики героїв, тим самим готуючи читача до сприймання слів персонажа як підтвердження попередніх кваліфікацій; текст набуває ознак цілісності; за таким мовномисленнєвою картиною постають передумови подальшого викладу, це свого роду експозиція, зачин опису нових подій і явищ. Згадаймо, скажімо, оповідь про появу втікача із заслання: *Так, наче грім гримнув. Всі прикипіли, оглушені... У дверях стояв наймолодший – Андрій Чумак* *⟨...⟩ Глянув на портрет у жалобі ... А тоді глянув на братів, що стояли, як мур, мерехтячи військовими відзнаками та ременями, і щиро посміхнувся до них: – Ну, здорово, роде ковальський!.. Отака й Чумакова гвардія!* (І. Багрянний. «Сад Гетсиманський») (ідеться про розгубле-

ність присутніх, реакцію Андрія; опис сцени зустрічі розряджено словами героя; конотації несподіваності, здивування (*щиро*) знято прямою мовою).

Структурно-семантична цілісність авторського мовомислення й розміркувань персонажів лягають у підмурок організації цілісного «вертикального контексту», в якому кожному мовцю – і авторові, і персонажам – відведено функцію формувати оповідь, розвивати один і той самий мотив, створювати конструктивно завершений фрагмент тексту. У таких смислових єдностях дотримано послідовність відтворення дій, слів автора та персонажа, спільність стильового викладу, емоційно-експресивного забезпечення. Авторське мовлення й висловлення персонажів входять у мовний простір оповіді як її облігаторний складник, композиційно невід’ємний компонент. Розглянемо фрагмент художнього дискурсу:

Днів за два до цього, коли астроном розглядав через трубу небо, до нього й справді завітав господар. Був похмурий і думний – мав забагато у погляді пригноби.

– Щось панові сталося? – Астроном присів на ослінець і протер хустиною збілілі від напруження очі.

Пан Юрій сів навпроти.

– Як на мене, в житті взагалі не може чогось статися, – сказав трохи загадково господар. – А знаєте чому?

Дививсь у поставлені проти нього каправи астрономові очиці й усміхнувся раптом.

– *Бо в житті немає нічого нового, а відтак і несподіваного. Зло пригоди чи навіть смерть – це щось таке буденне й нецікаве.*

Астроном здивувався (В. Шевчук. «Дім на горі»).

Текст містить розвиток мотиву похмурості, непривітності господаря; персонаж кваліфіковано через філософські міркування щодо мізерності життя. Автор позначає, що господар *був похмурий і думний, мав забагато пригноби, сказав трохи загадково*, далі наведено слова героя: *не може чогось статися, немає нічого нового, щось таке буденне й нецікаве*, зафіксовано реакцію слухача (*здивувався*). Мовностилістичний аналіз фрагмента «засвідчує риси його мовомислення як «жмутку ідей», піднятого на рівень розв’язання складних онтологічних, екзистенційних проблем» [Кононенко 2018: 238].

Чуже висловлення може входити в авторський текст у різному вигляді – не лише як безпосереднє мовлення персонажа, а й, скажімо, як газетне повідомлення, цитата, слоган, напис на паркані і т. д. Такі компоненти дискурсу втрачають прямий зв’язок із авторськими словами, але зазвичай і автор, і дописувач залишаються в одній смисловій сув’язі: наведене в тексті чуже повідомлення є складником загального змісту, важливим конструктором фрагмента. Прикметний приклад: у поемі Ю. Клена «Прокляті роки» наведено записи на стіні тюрми: *Свої останні креслили привіти: / «Чекаю розстрілу. Петро Палій». – / «Сьогодні вмру за тебе, мій народі.*

Іван Мазнюк». – «*Кінець. Нема надій. / Прокляття шлю катам. Василь Микода*» і т. д. (імена мовців супроводжують чуже мовлення).

Окремого розгляду вимагає репрезентація чужого мовлення в поетичних текстах, розрахованих на емоційне сприймання читача; у включених у такий дискурс слів героїв переважають конотації схвильованості, підвищеної експресії, це нерідко звертання, оклики, слова схвалення або заперечення висловленого автором. Функція такого роду вставлень – посилити вплив на почуттєву сферу; слова автора й персонажа (часом неназваного) зливаються в одне поняттєво-сміслові поле підвищеної тональності. Скажімо, в «Марусі Чурай» схвильована реакція козака на засудження героїні передана як непряме мовлення, що супроводжується подальшою дією: *Та що ж це, люди? Дівчину на муки?! – / Лесько як вийме шаблю з-під поли* (Л. Костенко. «Маруся Чурай») (оклична інтонація передає конотації обурення). У поетичному тексті слова-звертання, що належать невідомим особам, звучать як емоційний вираз відчаю: *Проходять повільно, неначе тумани осінні. / Велике мовчання стоїть, як гора, над світами. / І раптом цю тишу навиліт пронизує: «Сину-у!» / І десь із колони, як з берега вічності: «Мамо-о...»* (Б. Олійник. «На березі вічності») (прикметні подовжені в звучанні тужливі слова *сину-у, мамо-о*).

Сучасне текстотворення реалізує практику перетворень у традиційній системі співвідношень партій автора й персонажів. На зміну

функційному розмежуванню цих мовних ліній окреслилася тенденція до зняття відокремлення однієї з них від іншої; передовсім у текстах постмодерністів опрацьовано різні прийоми «змішування» таких партій, їх накладання одна на одну; ускладнений самий поділ тексту на мовлення учасників діалогу. Перед читачем постають фрагменти, в яких слова персонажа переплетені з розміркуваннями автора; обидва складники лише умовно, завдяки, скажімо, графічним засобам, розділено між собою, часом таке відмежування взагалі відсутнє. Прагнення поєднати авторську оповідь і слова персонажа перетворює дискурс на суцільний монолог, побудований за принципом «нанизування»: слова автора кількразово перетинаються зі словами персонажа, як наслідок утворюється багаточарова, неподільна текстова єдність, репрезентована як внутрішнє мовлення. Такого типу дискурси характеризуються поліфонічністю, полікодовістю, їхній смисл нерідко має ознаки невизначеності, шифрування.

Характеризуючи новотекстові пошуки сучасних авторів, С.Я. Єрмоленко зазначає: «Обраний стиль нарації дає змогу легко чергувати реальні й уявні картини, вклинювати в текст пряму мову персонажів, саркастично обігрувати суржиковість не лише мови, а й суржиковість, недолугість мислення» [Єрмоленко 2009: 219]. У власне синтаксичному аспекті тексти з накладанням одне на одне авторського мовлення й слів персонажа демонструють індивідуально-

авторську інтонацію. У структурно-семантично-му вимірі тексти з пересіченням слів автора й слів персонажів можуть являти собою словесні континууми із багатьма вставленими компонентами, що зазвичай не призводить до порушень нормативності.

За таких умов постає проблема ідентифікації автора, *Я*: того, хто діє за принципом «сам як інший» («самий як подібний іншому», «самий в якості іншого») [Рікер 2000: 10], або того, хто є творцем тексту, не подібним на інших. У художніх дискурсах постмодерністів перевага віддана оповідачу – носієві власної індивідуальності, інтелектуалові. Автор постає виключно відвертим, аж до відтворення власних інтимних почуттів, водночас це інтерпретатор чужих думок і висловлень, за точність наведення яких він не відповідає. «Постмодернізм, – зазначає Т. Гундорова, – апелює до «іншого» й репрезентує світ із позиції «іншого», але не редукує його до «себе самого». Себто постмодерністський герой не прагне побороти, оволодіти, колонізувати «іншого». Він швидше прагне показати й обіграти різницю між «собою» та «інших» [Гундорова 2005: 57]. Розглянемо текст: *Так усе одним духом йому й випалила, на хвилі патріотичного обурення. Він трохи здивувався. А, сказав, подумавши, це коли ви належали до Польщі?.. До Литовсько-Польської унії, поправила я його як студента-трійочника (О. Забужко. «Альбом для Густава»)*. Як бачимо, оповідь веде авторка, котра перебирає право кри-

тично оцінювати чужі висловлення, протиставляти свої погляди поглядам «непатріотичного» співрозмовника; персонаж представлений через невласне-пряме мовлення.

Включення в авторське мовлення елементів мовлення персонажа створює своєрідний конгломерат різностильової манери письма, часом з невизначеними переходами від мовця до мовця, з елементами злиття мовних партій в одну структуру; автор «перевтілюється» в персонажа, поділяє або не поділяє його думки, висловлює емоції, часом забуваючи про свою функцію наратора-свідка. Численні приклади подібної контамінованої оповіді – прикмета сучасного дискурсу; пор.: ... *вночі все було інакше, тобто так, як і має бути, тільки вночі ця її нова сила й була до речі: прийшов, слава-тобі-Господи, шепотіла вже й нестак радісно, як із полегкістю <...>* (О. Забужко. «Казка про калинову сопілку») (внутрішнє мовлення героїні передано вигуквою конструкцією *слава-тобі-Господи*).

Ознакою сучасного стилю стають спроби поєднати на одному художньому просторі різноспрямовані манери викладу – і від першої, і від третьої особи; ведення оповіді «від себе» відкриває можливість оцінювати описувані події і явища, втручатися в послідовність викладу; переходи від одного до іншого «образу автора» урізноманітнюють оповідь; зміна наратора – від *Він* до *Я* і в зворотному напрямі – вимагає переорієнтації в поданні чужих висловлень: у випадку мовлення від 3-ої особи – через оптимальне

відокремлення слів до можливості передати чуже мовлення приблизно, з авторським інтонуванням.

До прикладу, дискурс роману Т. Малярчук «Забуття» складаються з двох ліній оповіді: в одних розділах мовлення ведеться від автора-спостерігача, в других – від автора-персонажа. Порівняймо, скажімо, прямі висловлення в розділах першого штибу: *Вдягаючись, він [Липинський] сказав: – Я вам дуже дякую за вечір, мабуть, ціле своє життя його пам'ятатиму. – Не впадайте в крайнощі, дорогий мій товаришу, ось моя вам порада; жваву розмову подруг містить оповідь від 1-ої особи: Врешті я наздогнала її й перегородила шлях. – Ти Валентина, так? Вона кивнула – а ти? Я мовчала, тільки важко дихала. – Я знаю, хто ти, – сказала вона першою, – інакше собі тебе уявляла. – І яка я? – Ти гарна.*

Формування авторського мовлення з залученням елементів прямих висловлень відбувається шляхом залучення незвичних мовностилістичних засобів, котрі суттєво змінюють малюнок тексту, що постає як штучний, непередбачуваний. Включення в текст, мовлений від імені Я, вигуків, окликів, вставних слів створює враження безпосередності фіксації мовлення автора-персонажа; пор.: – *А!!!! – Горня гарячезного чаю; перевернуте мрійливо загарбуванню пачкою печива, виливається мені прямо на причинне місце. – А!!!!!!!!!! – (Боляче, холера). – А-а... Ха! Ха-ха-ха! Дякую тобі, Господи, що час від часу роздуплюєш мене від марнославства! (І. Карпа.*

«50 хвилин трави»): поєднано в одному дискурсі оповідь від 1-ої особи (дієслово *дякую*, займенники *мені, мене, мого*), позначення емоцій у мовленні автора (*а!!!!, а-а, ха!, ха-ха-ха!*), коментарів «про себе» (*боляче, холера*).

Припустимим стає називати власне ім'я чи прізвище героя, відділивши його, на кшталт драматургійного твору, від попередньої репліки персонажа. Виникає ілюзія «справжливості» такого обміну думками; подібна репрезентація діалогічного мовлення дає водночас змогу відмовитися від повторення стереотипних позначень дії на кшталт *сказав, мовив, пробурмотів, зауважив* тощо:

С Т А Х П Е Р Ф Е Ц Ь К И Й (учергове *потягнувши з мензурки*). *Обпекло. Повний кайф. Чому ти так довго приховувала від мене цю штуку?*

А Д А Ц И Т Р И Н А. *Не все ти можеш знати, братчику. Не все я можу знати* (Ю. Андрухович. «Перверзія») (створюється враження усамітнення героя й героїні в одному часопросторовому вимірі, аби обмінюватися словами між собою, відокремлено від інших).

Одним із виправданих літературною традицією засобів передачі чужого мовлення залишаються посилання на зміст того, про що говорив співрозмовник із автором без буквального наведення його слів. У сучасному художньому дискурсі така система спілкування може набувати підкреслено іронічної тональності; перерахування того, про що говорить герой, розтягнуто в

словесних поясненнях, відповідь автора приховувано. Порівняйте: *Отже, на перший дзвінок зі скаргами на життя (перелічувати їх немає сенсу, оскільки простіше увімкнути телевизор і послухати новини), я відповіла тими самими ж скаргами (...)* *Ось я і пообіцяла, що далі буде «ще гірше» і тому сьогоднішній день варто сприймати з оптимізмом. Аргумент не подіяв. Знайома розридалась. І пообіцяла повіститися. На другий дзвінок я вирішила реагувати помірковано і делікатно (...)* *Наступного дзвінка я очікувала з жахом* (І. Роздобудько. «Одного разу...»). З оповіді «не чути» схвильованих слів жінки, котра телефонує авторці; така реакція передбачає, що у оповідачки склалася про жінку негативна думка.

Типовий слововжиток у постмодерністському дискурсі – оповідь від 1-ї особи у вигляді розгорнутого внутрішнього монологу, наповненого коментарями автора, висловленнями відсутнього співрозмовників; наводячи чуже мовлення, автор реагує на нього своїми репліками-відповідями. Скажімо, в тексті О. Забужко подовжена розповідь-речення, що починається словами *Любов виглядала так ...*, складається з кількасотової словесної конструкції, в яку введено численні діалоги авторки та її коханого, включно зі вставленими словами на кшталт *можже бути, шалено радий чути вас, ой блін тощо*; цей текст містить посилання на невласне пряме мовлення: *(...) почувши, що вона за східним гороскопом – Миша; що ж тепер, не втечеш уже; а що, як котик, вигнувши спинку, раптом*

візьме та вгородить туди пазурі <...> (О. Забужко. «Польові дослідження...»). Нанизування численних додаткових коментарів, розміркувань, пояснень стає своєрідною ознакою ідіостилю.

Вивчення мовностилістичних співвідношень і взаємодії авторського мовлення й мови персонажів в українському художньому дискурсі засвідчило наявність багатьох форм і мовно-естетичних засобів забезпечення кожної з мовних партій. Традиційними для класичної літературної парадигми є відокремлення авторського мовлення, представленого частіше в третій особі; за таких умов репрезентація автора-свідка дає змогу характеризувати, коментувати, оцінювати висловлене іншим мовцем; виникає потенційна можливість індивідуалізувати чуже мовлення, а відтак і створити образ героя.

У сучасних постмодерністських художніх дискурсах здійснювано активний пошук нових мовностилістичних варіацій відтворення «розмови» автора та його персонажів. Мовна ситуація ускладнюється, зокрема, у випадках представлення автора як першої особи, від імені якої ведеться оповідь; у такому типі мовлення слова персонажів не тільки передають особливості мовної партії героя, а й складають лише наближений зміст чужих висловлень. Такі дискурси нерідко являють собою побудови, в яких авторська оповідь включає чужі висловлення, в структурно-семантичному сенсі пов'язані зі словами автора.

1.4. Віршовані тексти в структурі прозової оповіді

Традиційне для українського письменства поєднання в одному тексті двох форм самовираження – прози й поезії у різних словесних і структурно-композиційних вимірах набуває нових різновидів мовностилістичного вираження в сучасному художньому дискурсі. Стан образотворення являє собою доволі строкату картину включення віршованих рядків у прозове тло оповіді, репрезентує можливості семантичного симбіозу з різною мовно-естетичною метою – від вираження авторських інтенцій до забезпечення емоційно-експресивного ефекту. Поетичні рядки в прозовому наративі стають засобом суб'єктивації повідомлюваного, внесення в контекст мовностилістичних конотацій самовідчуттів автора й персонажів твору, відтворення асоціативно-оцінних характеристик, зрештою, способом прирощення нового смислу.

За семантико-стилістичними ознаками фрагменти «прозова оповідь плюс віршовані рядки» мають спільні риси з мовно-ліричними відступами у структурі художнього дискурсу, адже в обох рішеннях ідеться про складники, пов'язані «з основним змістом твору опосередковано, через метафоричне осмислення» [Кононенко 2014 а: 132]. Водночас функційно-семантичний підхід щодо мовно-ліричних вставлень зазвичай дає змогу осмислити їх лише як опосередкований продукт художнього мовомислення, в той час як

віршований текст у прозі зазвичай постає як невід'ємний компонент оповіді, побудований на принципах внутрішньої когезії, що забезпечує мовностилістичну і смислову єдність тексту. Звичайними виявами структурно ускладненого тексту можуть бути перехідні варіанти наближення прозово-віршованих фрагментів до ліричного мовлення.

Прозово-віршовані комплекси експлікують додаткову емотивно орієнтовану інформацію, відбивають сферу авторських тактик [Шкіцька 2012], впливають на загальну тональність оповіді, акумулюють і транслують культурно-естетичну закодованість, викликають ефект інтимізації тексту. За зовні надлишковим включенням «стороннього» викладу міститься авторське прагнення не стільки «прикрасити» текст, відбити власні художні уподобання, засвідчити особистісну «поетичність», скільки внести нову мовностилістичну домінанту, представити наратив як складне мовно-естетичне утворення, синтез «земного» й «небесного». Розглянемо художній текст:

– Я написав справжнього травневого вірша і, гадаю, він буде доречним, – оголосив Хомський. – Але спершу вип'ємо, бо я відчуваю страшенну сухість у роті.

Вчинивши так, як він запропонував, усі наготувалися слухати. І почули таке:

*Цвітіння дерев – найніжніша пора,
найвище зусилля краси й добра,
як чуйно ступаю в зелену країну,*

де соком дощів пахне тепла кора <...>
(Ю. Андрухович. «Рекреації»).

Ступінь структурно-семантичної, мовно-стилістичної, а також лінгвокогнітивної, лінгвопсихологічної та лінгвопрагматичної єдності прозової та віршованої частин у художньому дискурсі може різнитися залежно, з одного боку, від потреб забезпечення авторської позиції, з другого, – від смислового й мовно-естетичного чинників. Водночас доволі складно класифікувати рівень єдності частин у складі комплексу. Як зауважував Ф. Ніцше, «швидкі сполучення почуттів і думок, які наслідують одні одних зі швидкістю блискавки, відчуються вже не як комплекси, а як *єдності*» [Ницше 2015: 27]; водночас можливими постають мовленнєві ситуації, в умовах яких саме комплексне об'єднання двох частин призводить до виникнення неоднозначних смислових наслідків суміщення.

Вивчення прозово-віршованих текстів висуває ідею забезпечення поетичної функції, що її виконує поетична частина. Як зазначає Р. Якобсон, «будь-які спроби обмежити сферу поетичної функції тільки поезією або звести поезію тільки до поетичної функції приховують у собі небезпечну спрощеність» [Якобсон 1996: 364]; і продовжує: «У поезії, як і до певної міри у прихованих виявах поетичної функції, різні послідовності, обмежені границями слів, стають співмірними за умови сприймати їх як ізохронних чи ієрархічно впорядкованих» [там само: 365]. Зближення віршованих і прозових текстів забез-

печує виконання поетичної функції за умов дотримання принципу еквівалентності. Г.Г. Гадамер у свою чергу підкреслював, що коли поетичне слово «набуває форми тексту, мусимо з ним співпрацювати» [Гадамер 1996: 218], «однак неправильно трактувати його [поетичне слово] як якість особливе усвідомлення реальності, щось на кшталт свідомості, яка обмежена в своєму праві визнавати що-небудь причетним до буття» [там само: 220]. Стає очевидним, що віршований текст у його поетичній функції не лише не суперечить виконанню текстом референтної, когнітивної функції, а й дає змогу розглядати комплекс як вияв ускладненої функційно-семантичної єдності.

Семантико-синтаксична організація прозово-віршованого фрагмента ґрунтується на визначенні функційного навантаження цього стильового конструктора в загальнодискурсивній структурі, що реалізує себе в процесах забезпечення смислової завершеності тієї чи тієї частини оповіді. У власне мовностилістичному вимірі межі когезії фрагмента окреслюються через встановлення дії автосемантичних чинників [див.: Кондратенко 2012: 236–238], що забезпечують смислову корекцію з іншим текстом. Обсяги поширеного фрагмента можуть коливатися залежно від його самодостатності й структурної облігаторності як текстової одиниці, з установленням ознак «вертикального контексту». Не виключеною залишається можливість смислової єдності фрагмента з віддаленими частинами тексту, зокрема й з іншими

прозово-віршованими, такими, що охоплюють дискурсивний матеріал у повному часопросторі. Однак, попри різні варіації взаємодії фрагмента з іншим текстом, виокремлення прозово-віршованої одиниці може являти об'єкт самодостатнього мовностилістичного опрацювання*.

До складу такої автосемантичної одиниці зазвичай входить попередній прозовий текст, у смисловому ракурсі пов'язаний із подальшим віршованим складником, і заключний прозовий текст, що являє коментар до включеного вірша. Ступінь тематично-інформаційної та структурно-сислової залежності / незалежності віршованого вставлення може різнитися залежно від функційно-семантичних передумов текстотворення. Включення віршованих рядків у прозовий монолог стає засадничим чинником єдиної мовностилістичної структури, функційна вага фрагмента в організації неперервного «внутрішнього мовлення» різко зростає.

З іншого боку, віршований текст може бути автосемантично відокремлений від прозової оповіді, скажімо, поставати у формі зачину, що моделює ситуацію, яка розгорнеться в подальшому

* Прикметно, що згідно з положенням, висловленим А.П. Загнітком, текст може бути схарактеризованим через кваліфікацію його тема-рематичного членування, що передбачає виділення мікротеми й відповідної реми [Загнітко 2013: 48 і далі]. Стосовно прозово-віршованих текстів можливим стає в цьому сенсі розгляд через колекторні ряди з даним і новим, новим і даним, а також змішаним варіантом, особливо з огляду на наявність ряду, що включає прозовий текст + віршований текст + прозовий текст.

викладі й знайде своє смислове призначення завдяки асоціативно опосередкованому самовираженню. Обсяги такого віршованого тексту можуть розширюватися, одержувати найменування автора (чи дійсно існуючого, чи сфантазованого), набувати ознак самодостатнього художнього твору; за таких умов подальший виклад лише в ході оповіді пересічеться з віршем. Порівняйте наведений у тексті роману І. Роздобудько вірш за підписом *Ігор Жук*, після якого розпочато прозову оповідь про життя героїні: *Тендітна жінка, йди і більше не гріши, / Не відривай прекрасне тіло від душі <...>*; а далі: *У Києві на вулиці Івана Кудрі, на розі непоказного будинку, висить меморіальна дошка <...>*; прикметно, що цитована поезія під заголовком «Ісус і Магдаліна» лише опосередковано, за доволі віддаленою асоціацією, пов'язана з прозовим викладом.

Зважаючи на системний характер прозово-віршованих фрагментів у текстах сучасних письменників, передовсім модерністського й постмодерністського спрямувань, можна вважати включення в текст подібних утворень типізованим явищем, а в цій іпостасі вони мають характерологічні ознаки й функції. Включення в текст таких фрагментів має на меті забезпечення дії суб'єктивно-об'єктивної авторської інтенції, досягнення цілісного мовно-естетичного ефекту. Об'єднання в одному комплексі двох мовних стихій – прози й поезії – відповідає принципу досягнення смислового асонанса або смислового дисонанса у межах одного поняттєво-семантич-

ного поля; за таких обставин віршований текст переймає на себе функцію асоціативного дескриптива. Виникає мовленнєва ситуація, в рамках якої осмислюються процеси перехресного «перетікання» однієї стильової манери в іншу, їхнє зближення на умовах досягнення смислової і стилістичної однорідності / неоднорідності з подальшим поверненням до власне прозового викладу; можливими стають вияви різного роду антиномії – одночасного семантико-стилістичного зближення й розходження.

Скажімо, доволі високого рівня кореляції прозового й віршованого текстів досягає О. Забужко; віршовані компоненти її дискурсу можуть бути довшими або коротшими, входити в монолог як його невід'ємний складник або розміщуватися паралельно з прозовим викладом; вони викликані за асоціацією або «нав'язані» авторським бажанням (часом на рівні підсвідомого). Такі віршовані вставлення можуть мати характер авторського коментаря, не виключено, що задля демонстрації власного поетичного хисту, але вони зазвичай доречні, художньо виправдані, попри можливість порушення ними принципу «смислової конденсації» [Тараненко 1989: 16].

На свідомо обраному шляху «зіткнення» двох мовно-естетичних явищ побудованих, скажімо, уривок, в якому героїня нав'язливо повторює власні віршовані екзерсиси, прагнучи «переключитися» з однієї ситуації на іншу, і як результат одержує емоційне розрядження: *Розумом запевняла себе, зціпивши зуби: хай хоч гір-*

ше, або інше! – а вірші обіцяли: «Цієї ночі, певне, прийде жах. / Гарячий дроз – любовний чи блювотний – / Передчуттям збоченського зв'язку / Чи крику смертного стенає кволе тіло <...> І камінь той, котрий розтрощить шибку, / Вже десь лежить, чекаючи руки». Во блін – що тут скажеш (О. Забужко. «Польові дослідження...»). Вступна прозова частина відтворює нервово збудження героїні, віршований текст – конотації закоханості, ревнощів, надії, заключний прозовий акорд – вияв розчарування, отрезвіння; виникає інтонація глузливості (від *розумом відчуваю до любовного дрозжу, від каменя, котрий розтрощить шибку, до во блін*).

Прозова оповідь із віршованими включеннями становлять більш або менш самодостатній наратив, досягаючи того чи того рівня завершеності, послаблення одностипності викладу; водночас це засіб наблизитися до чуттєвої сфери адресата, посилити мовно-естетичну єдність у системі Автор–Текст–Читач. Такі фрагменти здатні створювати враження щодо прагнення автора затримати дійову лінію, уповільнити темп оповіді; водночас основне цільове призначення подібних комплексів – створення позатекстової ситуації підвищеного емоційного стану, введення читача в чуттєво суб'єктивовану модальну рамку.

З позицій теорії тропеїчності прозово-віршований фрагмент, введений у площину тексту, може розглядатися як розширений метафоричний перифраз, пересічення концептних систем [Кононенко 2004], одна з яких представлена по-

зафрагментною оповіддю, інша – прозово-віршованим комплексом. Такий фрагмент є явищем асоціативно-оцінної імплікації у складі умовно окресленої двосуб'єктної одиниці, основний суб'єкт якої представлений у власне прозовій частині, другий – як носій прозово-віршованого мовомислення. За таким семантико-стилістичним підходом у цих двох концептних утвореннях позначаються спільні ознаки, які реалізуються на ґрунті спільності образних знаків, суміжних тропеїчних виявів:

– *Я і віри знаю один ...*

І виріс я на чужині,

і сивію в чужому краї <...>

(Гр. Тютюнник. «Облога»)

(інтертекстове утворення, прозово-віршований комплекс). Лінгвопрагматичне опрацювання співвідношення двох відмінних стилістичних підсистем – прозової й поетичної – ґрунтується на визначенні участі кожної у межах єдиного художнього дискурсу й полікодової модальності. У визначенні характерологічних ознак, які забезпечують єдність комплексу, можливими стають варіації семантико-стилістичних зближень цих складників. Чинниками об'єднання різножанрових текстів виступають комплексні показники текстотворення: моделювання подібних мовно-стилістичних виявів зі спільним лексиконом, єдиним метафоричним задумом, на рівні об'єднувальної сили смислової когезії, єдиних авторських інтенцій; відсутність прямого смислового зв'язку між частинами; їхня єдність забезпечена

на глибокому семантичному часопросторі. До прикладу:

– Ну от і все, вкладаю ключ у дірку, натискаю. Здоров, хато. О, щось просунуто попід двері <...> Та-ак, щось тут вже почали віршами шарити ...

*Було ясно що у центрі смерть
Ми знали те і обкладали її квітами
Квіти ставили конями*

І скакали ген аж до урвиська <...>

Цікаво, хто мені підсунув таку шнагу

(І. Карпа. «50 хвилин трави»).

Рядки верлібру своїм трагедійно-ліричним змістом невіддільні від загальної тональності оповіді, де на підсвідомому рівні відтворено почуття самотності, неспокою; іронічна інтонація не знімає конотацій тривожності. Прирощення смислу за таких умов може не відбуватися, йдеться про вираження позатекстового смислу. Водночас можуть бути засвідчені власне синергетичні можливості амбівалентності, синергетичних потенцій [див: Алефиренко 2012], які виявляють себе в організації породжуваного дискурсу.

Віршовані рядки в структурі прозового тексту нерідко розглядаються в межах теорії інтертекстуальності, своєрідно реалізованого алюзійного явища. Інтертекстуальність зазвичай сприймається як вираження міжтекстової діалогічності [Кондратенко 2012: 171; Переломова 2008], як вияв суперечливості тверджень, продовження оповіді, а не як її емоційно-експресивне представлення у вигляді смислової дескрип-

ції, як це зазвичай має місце в умовах наявності прозово-віршованого комплексу. На відміну від стандартизованого вживання алюзії як художнього втілення мовомислення, віршовані тексти в прозі зазвичай не підлягають семантико-стилістичним трансформаціям, нерідко зі зміненою первинною авторською інтенцією.

Як зазначає А.К. Мойсієнко, «на особливу увагу заслуговують так звані інтертекстові відношення, що відбуваються на основі взаємопроникнення одних текстових одиниць в інші, взаємофункціонування їх у системі цілісного мистецького твору» [Мойсієнко 2008: 87], отож інтертекстові одиниці складають неподільну текстову єдність, складник, зрештою, власне прозової чи власне віршованої мовної стихії. Н.В. Кондратенко, наводячи слова *Чорний вітер, білий сніг* <...> *Подих революції виніс його з села* (В. Домонтович), розглядає цитацію (О. Блок) як інтертекстний вияв: «вона не передбачає буквального цитування, але зберігає зміст первинного тексту, здебільшого його лексичне наповнення й обов'язково – синтаксичну будову» [Кондратенко 2012: 193]. Звичайно, можливі різного роду перехідні варіанти, де поетичне слово, включене в прозовий дискурс, частково утрачає текстову самостійність, але ще усвідомлюється як «текст у тексті».

Відтворюючи риси образного стилю нарації Є. Пашковського, С.Я. Єрмоленко зазначає: «У мовній свідомості автора актуалізуються як біблійні вирази Шевченкові тексти, що стають невіддільною частиною авторських роздумів: і

пригадаєш настрої ... Шевченкових рядків: по-гибнеш, згинеш, Україно, не стане знаку на землі та якби з ким сісти, хліба з'їсти ...» [Єрмоленко 2009: 219], отож поетичні цитати є складники прозового тексту. З іншого боку, Шевченкові слова входять в інтертекст і стають компонентом прозово-віршованого комплексу з логічним виділенням кожної окремої частини: – *В інститут чи технікум поступиш – у Харкові їх багато – і будуть з тебе люде, як казав Шевченко. Знаєш, хто це?* (Гр. Тютюнник. «Облога»).

Включення в прозовий текст авторських віршів відкриває перспективи встановлення психосоматичних чинників, неусвідомлюваних зв'язків внутрішнього мовлення, забезпечення єдності контексту як наслідку асоціативно-оцінної когезії. Такого типу віршовані рядки з'являються в тексті начебто непередбачувано, поза волею автора, але на цьому мисленневому ґрунті вони сприймаються як більш природні й самодостатні. У тієї ж таки О. Забужко читаємо: *От у цьому вся штука, дороженька, – що все ти від самого початку знала, та ні, знала ще й до початку: десь за тиждень перед тою поїздкою на фестиваль одного вечора оголені нерви, болісно-жадливо <...> – запеленгували були уривок, якого ти тоді не збагнула й тому не дописала: «Щось зрушилося в світі: хтось кричав / Крізь ніч моє ім'я, неначе на тортурах, / І хтось на танку листям шарудів, / Перевертався і не міг заснути <...> Я вчилася науки розставань», – от і збулося все до словечка: вчися, вчися тепер науки розста-*

вань <...> (О. Забужко. «Польові дослідження...»). Поетичні рядки з'являються у мовомисленні героїні начебто тільки-но складені, ще недописані, кінцево не опрацьовані, як поширений асоціат, але враження «потоку свідомості» забезпечено сповна.

Включення в простір прозового викладу віршованого матеріалу передбачає можливість використання мовленнєвої ситуації, за якою поетична сполука не структурована через безпосередній мовностилістичний зв'язок із попереднім або подальшим прозовим текстом. Семантична симетрія такого дискурсивного тла зберігається завдяки контекстній взаємодії, яка орієнтована на врахування загального змісту твору, досягнення авторських інтенцій, створення численних конотативних нашарувань. Мовно-естетична функція фрагмента, побудованого на семантичному дисонансові частин, у вирішенні завдань текстотворення й образотворення не лише не занепадає, а навпаки, може зростати; фрагмент стає центрованим конструктом дискурсу, виразником свідомого та підсвідомого мовомислення.

Скажімо, розділ «Друзі й дороги» з роману І. Роздобудько починається віршованим уривком, вочевидь, авторства письменниці: *Коли я помиратиму, / Про що подумаю в останню мить, / Що зарахую до помилок? / А що – до досягнень? / Можливо, те й інше поміняються місцями?* І далі, через три крапки: *... як на мене, найкращий роман Юрія Андруховича – «Рекреації»*, котрий закінчується імітацією масового

розстрілу письменників (...) (І. Роздобудько. «Одного разу...»). Єдність письменницького рішення неоднозначна: від роздумів про останні хвилини життя до опису чужого дискурсу не мала відстань; навіть більше, в Андруховичевому тексті йдеться лише про імітацію можливої загибелі людей, а авторка перекидає переживання з цього приводу на своє самовідчуття. Однак на ґрунті імпліцитно позначеної смертельної небезпеки відбувається об'єднання частин в один мовно-естетичний блок. Синергетичні потенції віршованого зачину розкрито в доволі розширеному викладі, з опертям на використання підсвідомого мислення.

У мовностилістичному вимірі поєднання прозового й віршованого тексту знаходить реалізацію в наявних чи імпліцитних засобах, які можуть бути представлені в тропеїчних формах, у вигляді об'єднувальних порівнянь, символів, гіпербол, повторів тощо; створенню єдності такого фрагмента може слугувати спільне концептне поняття, прихований метафоричний смисл. Ритміко-інтонаційний малюнок прозового й віршованого текстів зазвичай вирізняються як наслідок жанрово-тематичного розходження, однак у внутрішньому словоскладанні може бути помітною фоностилістична схильність до зближення обох частин, принаймні в окремих виявах таких об'єднань.

Скажімо, текст *«Остання моя любов»*, – *хвалився приятелям: їй переказували, – а з неї випорскували рядки, як бульбашки повітря з легень*

потопельника: «Осінь. Раннє смеркання. / Твань – і кроки, як гумові ... / Ця любов – не остання, / Ти даремно так думаєш», – пройшло крізь її територію, мов татарська орда ... (О. Забужко. «Польові дослідження...») являє собою надфразову єдність, де віршовані рядки не лише структурно, а й у смисло-стилістичному аспекті максимально зближені; використано наближення ключових слів (*любов – любов*), антитезу (*остання – не остання*). Зрештою, самий образ любові як глибокого переживання, високого почуття забезпечує розуміння фрагмента в цілісності його образотворення.

Включення віршованих текстів у різностильовий прозовий виклад викликає неоднозначну структурно-семантичну реакцію, позначається на загальній модальності оповіді, послабленні чи посиленні авторських позицій. Можна спостерігати, що наближення тексту до публіцистичного стилю стає не стільки перешкодою до введення віршів, скільки чинником забезпечення асоціативних зв'язків на рівні оцінних характеристик, смислових констатацій «стану справ», передавання набору конотацій підтвердження, заперечення, умовності тощо. Участь віршованих текстів у публіцистичному нарисі стає ознакою об'єктивації викладу, у щоденникових записах – супровідних асоціацій, у документалістиці – носієм модальності обов'язковості, незаперечності наведених фактів.

Прикметні в цьому сенсі віршовані супроводи в хронікових записах О. Забужко «про

українську революцію», де функція поетичних рядків – сутнісно інформативна; зрештою, це засіб відтворення вражень від подій їх активного учасника. Скажімо, читаємо: *Так сповзає зогниле м'ясо / (Бездоріжжя – могильник – ніч) – / І оголені кості часу / Виступають мені навстріч <...> країна, як енергетична яма – скільки зусиль не вбухай (жодного бажання щось тут робити)* (О. Забужко. «Let my people go»). Здавалося б, ідеться про загальне піднесення, народну перемогу, а авторський настрій сумний у передчутті небажаних наслідків. Модальність невдоволення, застереження підтримана віршованими інтродукціями.

У сучасному прозовому дискурсі представлено різні за структурно-семантичною організацією комплекси зі включеними віршованими рядками; «класичною» формою такої мовностилістичної єдності є непоширена прозова експозиція плюс віршований уривок з однією чи кількох строф плюс прозово представлені заключні міркування. Однак сучасна художня практика являє численні варіації структурування подібних єдностей з орієнтацією на виконання таким конструктором далеко не однакових стилістичних функцій. Призначення таких комплексів може бути сюжетотвірним, образотвірним, емоційно-експресивним, ліро-епічним; залишається домінантним прагнення забезпечити вияв суб'єктивно-об'єктивних авторських інтенцій.

Скажімо, кільком рядкам авторського вірша в Андруховичевій оповіді передують численні

розміркування, що знаходять розрядження в подальшій поетичній формулі. До складу попереднього прозового тексту віднесено тези, що починаються словами: *Тепер я прошу уваги <...>; Зараз я читаю свій останній вірш <...>; Це мій найкращий вірш <...>; Про одного чоловіка <...>; Він [вірш] досить довгий <...>; Я прошу всіх слухати, не перебивати <...>; Це зовсім новий вірш <...>; У ньому я все сказав, ви почуєте <...>; Це мій передостанній вірш <...>;* пор.: – *Хвилинку. Читаю. І він почав, заплющивши при цьому очі:*

*Трава, ця зелена дівчинка на рудому схилі,
вона щороку інакша,
в ній прослизують вужі <...>*

– *Не, там не так. Зараз я згадаю* (Ю. Андрухович. «Рекреації»). За свідомо розтягнутими, позбавленими суттєвої інформаційності висловленнями постає мовна особистість з її прагненням подолати коливання, сформулювати думку, знайти слова, які б були сприйняті як щирі, відверті; передано модальні конотації схвильованості, внутрішнього коливання, душевної напруги. Посилення мовно-естетичної ваги віршованих фрагментів у прозових текстах можуть по-різному реалізуватися, набуваючи, наприклад, характеру рефрена, що кількаразово повторюється, тематично пов'язуючись із основним викладом; як наслідок емоційна експресія таких вставлень підвищена, загальна тональність оповіді збережена. Повторювані віршовані рядки забезпечують структурно-сміслову єдність авторської позиції, зближують ознаки, декодують текст

конотативного рисунку. Порівняймо контекстні умови введення повторюваних віршованих рядків:

1. Він [Йоська] наспівав мені мелодію, я увійшов у звичний для себе поетичний транс і витворив таке:

*А як не стане мене з тобою,
вкриють піски тіла,
стрінемось там, де маки рікою,
там, де їх тінь лягла.*

Йоська перечитав раз і вдруге і неабияк здивувався:

– Чому тобі спали на гадку саме маки?

– Не знаю, так мені якось склалося.

2. – Ви ж, напевно, теж упізнали мелодію ... Так зване «Танго смерті». Воно лунало в Янівському концтаборі під час того, як в'язнів вели на розстріл. Є кілька варіантів слів ... В одному з них, що цікаво, є такий куплет:

А як не стане мене з тобою і т. д.

3. Ярош отерп і з сум'яттям дивиться на двері, раптом усвідомивши собі, що слухає не тільки мелодію танга, а й слова, які нашіптує Мількер:

А як не стане мене з тобою і т. д.

(Ю. Винничук. «Танго смерті»). Віршовані слова постають асоціативним дескриптивом щодо назви твору, забезпечують мовностилістичну і смислову єдність дискурсу, створюють мовну картину трагічності, конфліктності, ситуативної несумісності, часом відчаю.

Ідентифікація авторства віршованих рядків у складі фрагмента вимагає з'ясування спільних і відмінних мовностилістичних ознак прозової і віршованої частин, адже у випадку збігу їх авторства їхня мовностилістична суміжність буде прозорішою. Не можна не брати до уваги, що чимало сучасних, передовсім модерністського спрямування письменників сполучають творення прозових і віршованих художніх дискурсів, отож не виключено авторство віршованих уставлень, причому поданих як першоджерела. Непозначеність автора вірша в таких комплексах має на меті наголосити на єдності модальності тексту, облігаторності, органічності присутності віршованих рядків у конкретному наративі. Мовностилістична інтерпретація прозової й віршованої частин комплексу засвідчує водночас можливість індивідуалізації тексту автора оповіді й цитованого поета, з урахуванням свідомо введених семантичних дисонансів, стилістичного «протиборства».

Варіантом експлікації чужого віршованого тексту в авторську прозу виступає цитата як засіб, з одного боку, моделювання суб'єктивно-оцінної ситуації, з другого, імплікації інтенцій іронічності, напучування, алогічності тощо, отож створення мовно-естетичного ефекту, здійсненого завдяки введенню поетичних рядків. Навіть більше, автор прозової оповіді часом мовби ховається за чужий текст, перекладаючи на іншого автора своє небажання висловитися, приміром, із залученням ненормативного лекси-

кону, з зайвою брутальністю, глузливістю тощо. Скажімо, на початку тексту роману І. Роздобудько прогнозує подальшу тональність цілісного дискурсу, пославшись на іронічно-«безпардонні» рядки поета:

Спадає на думку ранній віршик Володимира Цибулька:

*Все херня, сказали тато,
Тільки бджоли – вець!
Але якщо розібратися,
То й бджоли – херня ...*

Це був час ... наплічників, маршруток і потягів – років десять (ба, більше!) тому. Щасливого, майже «космічного», перебування наодинці з собою. І все дійсно здавалося несуттєвим. І бджоли також (І. Роздобудько. «Одного разу...»).

Перша частина уривка, за автором, написана раніше, отож ідеться про «текст у тексті», перша – закінчений прозово-віршований фрагмент, друга – написана нині, пов'язана з попередньою часопросторовою взаємодією. Прикметно, що ключове слово *бджоли* як вияв іронічної інтенції пов'язує фрагмент у єдиний дискурсивний уривок.

На різних семантико-стилістичних засадах побудовано фрагменти із включенням поетичних текстів, які не належать авторові прозової оповіді. Чужі віршовані включення можуть бути залучені в прозовий дискурс за асоціативно-дескриптивним принципом, так би мовити, «навіяні» авторським мовомисленням, викликані прагненням знайти додаткові аргументи, положення, що доводять авторську позицію, активу-

ють інтенційне поле. Такі комплекси будуються на ґрунті логістичного підходу, побудови судження, що вимагає доказів. У Шевчуковій прозі, до прикладу, нерідко знаходимо імітацію старовинної (барокової) мовностилістичної системи [Кононенко 2018], відповідно і поетичні рядки здебільшого відбивають манеру силабічного віршування; на підтвердження доказовості наведених рядків автор зазвичай посиляється на ім'я релігійного діяча минулих часів (вигаданого чи історичного):

«...» в мене був час переконатися, що навіть з'єднання чистого з нечистим – пляма, яку не просто відмити. Про це свого часу розумно сказав архієпископ чернігівський Іоанн, завіршувавши:

*Коли білу свою честь ти встиг почорнити,
Забгато треба вод – її одбілити.*

Отож завіщаю тобі, читальнику, коли знайдешся ти в мене: спершу вони, ці плями, не болять, але кожен уготоване собі має болісно пережити (В. Шевчук. «Сповідь»).

У стилізованому тексті контекстно виправдано введення віршованих рядків як засобу посилення авторських інтенцій, досягнення модальності напучування; повчальну тональність підтримує низка дієслівних форм, представлених в обох частинах фрагмента: *відмити, почорнити, одбілити, пережити*.

Прикметним постає включення в прозовий текст віршованих рядків, призначення яких – створення образу її автора; носій художнього

дискурсу за таких умов прагне не стільки довести талановитість віршів, скільки додати риси характеризувannya героя як мовної особистості. Ю. Андрухович зображує свого героя – поета Антонича в ситуації, коли він декламує свої вірші дитині, котра ще не здатна їх осмислити: *Стою коло дверей, а там Богдан якраз декламує: «На купах чорних рук і чорних ніг червона кров і жовта піна, // слизька смертельна піна з уст, розтерзаних гарматним поцілунком». Я, запукавши до дверей, цілком занепокоєно входжу, а він своє далі <...>, а мала Луїза, нічим янголятко, лежить собі в ліжку.* В іншій мовленнєвій ситуації віршовані рядки Антонича наведені як семантичний дисонанс до поведінкового стереотипу недолугої жінки:

Він довго клацав запальничкою, тоді зробив першу затяжку і, передаючи їй сигарету, продекламував:

Буває, що мерців з металу люди, мов шакали, в сні тривожать

І крім своїх жадоб, і спраг, і нужд, мов на базарі, розкладають <...>

– Це той Антонич? – запитала вона. – Цікаво, де він зараз (Ю. Андрухович. «Дванадцять обручів»).

У контексті загальної оповіді про часи Антонича й по його загибелі фрагмент імплікує інтенції суму, незнищенності пам'яті поета, додаючи ознаки до характеристики героїв – Артура та його подруги.

Віршовані тексти, авторами яких є різні письменники, входять у прозову тканину творів залежно від їхньої тематичної спрямованості, що визначає коло зацікавлених адресатів, зокрема й із розрахунку на освіченого читача. В художні дискурси, розраховані на широкий загаль читачької аудиторії, можуть входити народнопоетичні тексти, серед яких переважають пісні як ознака поетичності. Цитування народних пісень у виконанні героїв твору слугує їх характеристичній, створенню таких конотативних супроводів, як душевність, сердечність тощо. Водночас включення в прозову нарацію народнопоетичного складника забезпечує вияв етносемантичних чинників, орієнтації на використання національно-культурного мовного компонента; включення пісенного матеріалу зазвичай розраховане на попереднє знання читачем популярних пісенних текстів, отож сприяє інтимізації дискурсу. Порівняймо:

Маня сердито відитовхнула Василя. – Заграйте, хлопці, «Чорноморця», – попросила вона і почала неголосно:

Чорноморець, матінко,

Чорноморець,

Вивів мене босую

На морозець ...

Вхопила повітря, як схлинула (Гр. Тютюнник. «Вогник далеко в степу»).

Народнопісенний складник виступає засобом відтворення піднесеного настрою героїні, почуття закоханості; конотативні показники стилістично забарвлені як позитиви високого рангу.

Доволі поширеним стильовим явищем, характерним, зокрема, для постмодерністської прози, є введення в текст іномовних пісенних текстів, викладених англійською чи перекладених українською мовою. Таким структурованим прийомом письменники прагнуть засвідчити орієнтацію на західноєвропейську культурну традицію, хоч така ігрова мовна манера часом вступає в протиріччя з етнокультурною спрямованістю дискурсу. Порівняйте: *На танцювальних паркетах домінували шиммі, фокстрот і танго, хоч останнього ніхто станцювати як слід не вмів <...> Щодо блюзу, то до наших днів дійшов лише один – так званий «Блюз батяра» («Вісім бочок арештантів»):*

Я сто днів-ночей не гравси,

Ані з ким си не кохав,

Поки він стояв – хитавси,

Я між ребра ніж запхав (Ю. Андрухович. «Коханці Юстиції»).

Ігрово-жартівлива тональність віршованих рядків забезпечує іронічну тональність викладу. Варто згадати кількаразове повторенні слів англійської пісеньки в тексті І. Карпи: *Як все обридло. – Коли помре твоя краса-а ... – озвалося в смердючих стінах. Ця клята пісенька переслідувала з усіх радіофірів і поволі починала доводити до сказу* (І. Карпа. «50 хвилин трави»).

Отож структурно-смысловий конструкт – фрагментарне об'єднання прозового й віршованого текстів у їхній спільній семантико-стилістичній організації, орієнтованій на його вклю-

чення в сюжетно-композиційну лінію оповіді задля досягнення мовно-естетичного ефекту, є специфічним мовностилістичним утворенням. Його призначення полягає в посиленні авторських інтенцій, забезпеченні модальної визначеності, посиленні емоційно-експресивної компоненти викладу. Поява віршованого складника, частіше авторства письменника, зумовлена асоціативно-оцінними чинниками, є ознакою індивідуалізації стилю, вираження тенденції до опоектизації оповіді, внесення в неї ліро-епічного складника.

1.5. Публіцистичний компонент сучасних художніх текстів

Сучасний український художній дискурс зазнає суттєвих мовно-естетичних зрушень, викликаних як загальними тенденціями текстотворення з його внутрішньостильовою розкутістю, наближенням до живого мовлення, так і власне національноствірними процесами, для яких характерне опрацювання нових форм і засобів образотворення, формування новостильової манери письма. Українське письменство зайняло позиції відображення самодостатнього художнього мовомислення, що увібрало в себе орієнтацію, з одного боку, на традиційний класичний ідіолект, з другого боку, на оновлення українського словесного мистецтва, відмову від впливу імперської ідеологічної залежності.

У функційно-семантичних пошуках простежено не стільки змішування різностильових елементів, зокрема накладання на художній дискурс ознак і прийомів публіцистичного, наукового чи ділового мововжитку, скільки забезпечення новітньої організації комплексного ідіолектного мовностилістичного продукту, синтезованого мовостилію, складники викладу якого тісно взаємодіють між собою, без позначення меж кожного з них, забезпечуючи органічний перехід однієї стильової манери в іншу. За таким підходом доволі складно окреслити вияви, здавалося б, сторонніх художньому мовостилію компонентів, тим паче що такі поєднання різностильових засобів можуть мати місце як в одному непоширеному тексті, так і у більш-менш протягнутому фрагменті, що складає одну текстову одиницю.

Щодо включення в художнє тло публіцистичних компонентів не можна не враховувати розмаїття можливих їхніх виявів. Відомо, що публіцистичні тексти, з одного боку, мають виразні прикмети логічного, послідовного викладу, системного розподілу словесного матеріалу, інформативної складності, стислої й однозначної подання відомостей, насиченості абстрактною лексикою, розгорнутими синтаксичними побудовами. З другого боку, якщо враховувати, що публіцистичний виклад розрахований на швидку й емоційну реакцію адресатів, які можуть являти чисельну масу, що чекає «одкровення», така стильова манера повинна спиратися

на систему зображально-виражальних засобів посиленої емоційної ваги; в таку мовленнєву стихію органічно входять різноманітні стилістичні фігури, риторичні прийоми, причому ці стильові елементи можуть частково збігатися, частково віддалятися від власне художніх образних засобів [див.: Взаємодія 1990].

Публіцистичність мововжитку сучасних авторів художніх текстів пояснюється багатьма чинниками. По-перше, така система викладу відкриває перед письменником перспективу відтворити власне бачення суспільно-політичних подій в Україні, зафіксувати своє ставлення до національно-культурного розвитку, демократичних перетворень, відтак засвідчити водночас позиціювання героїв щодо державотворення, націєтворення в країні. По-друге, введення публіцистичного компонента вносить суттєві зміни в словесну організацію тексту загалом, частково руйнуючи – поряд з іншими засобами – традиційно описову систему викладу, даючи змогу оновити мовостиль за рахунок змішування різностильових елементів. Прикметно, що, вводячи публіцистичні елементи, автор такого тексту водночас змушений (нерідко поза власної свідомої настанови) підтримувати їхню органічність щодо дискурсу в цілому, включати публіцистичні «екзерсиси» в різні частини тексту, використовувати їх в подієвих описах, монологічних і навіть діалогічних фрагментах.

Однією з яскравих прикмет сучасного новостилю є, зрештою, його орієнтація на відтво-

рення подій сьогодення, прагнення висловити свою громадянську позицію, в якому би форматі вона не виявлялася. У цьому сенсі закономірним явищем літературного процесу стає поєднання власне громадської, публіцистичної і художньо-літературної діяльності, до якої вдаються сучасні провідні українські автори. Уважний читач безпомилково відзначить, що виступи письменників у пресі нерідко – не лише за змістовим наповненням, а й за стильовими ознаками – настільки нагадують публіцистичні включення в художній дискурс, що розрізнити ці манери стає неможливим. Публіцистичні виступи письменників зазвичай подано в традиціях літературних есе, свого роду коментарів, оцінних виступів, не позбавлених елементів художності.

Читаємо, зокрема, в есеїстиці О. Забужко: *Цілу осінь 2004-го мені невідчепно крутився в пам'яті, як на старій «заскоченій» платівці, грозивий – аж приском по шкірі – мотив старого негритянського спірічуелсу, «Let My People GO». Ще Мойсеєва просьба, біблійна, хтозна-скільки раз ізвідтоді повторювана всіма мовами світу: в и в е д и м і й н а р о д («Озираючись уперед»)*. Вважати такий виклад власне публіцистичним, очевидно, було б невинуватим, у ньому є посилання на власне авторське бачення (мені), присутня розмовна інтонація (аж приском по шкірі), порівняльна конструкція (як на старій «заскоченій» платівці). У драматизованому заклику *виведи мій народ* органічно присутня та незаперечна оцінна стихія, яка й робить

цей текст наближеним до художньо-літературного.

Зрештою, в ідіостильовій манері сучасного автора художнього тексту різні форми публіцистичності, включення в дискурс побічних коментарів, інформативних повідомлень, відкритих відхилень від основної оповіді задля вираження власного бачення як щодо викладеної в тексті події, так і щодо сторонніх повідомлень, навіяних асоціативними уявленнями, часом далекими від сюжетного стрижня, набули такого поширення, що навіть за умов індивідуально-авторського слововжитку вони сприймаються як параметри художнього мовостилю як такого.

Привертають увагу, зокрема, дискурси, в яких публіцистичний чинник зі спершу малопомітного, начебто вторинного смислу поступово набуває ознак облігаторності, створює «вертикальний контекст» із вираженим наочно змістовірним спрямуванням. Публіцистичний компонент поступово стає свого роду образотвірним засобом, включеним у структуру дискурсу як стрижневий складник, ледве не як умовний «ліричний герой». Прикметне в цьому сенсі оповідання О. Забужко «Я, Мілена», в якому перегляд телевізійних передач поступово зростає в невід'ємний чинник життєдіяльності. Як розповідає письменниця, телеведуча Мілена виходила в ефір спочатку з інформаційними повідомленнями на кшталт *президент Кучма сьогодні зустрівся з прем'єр-міністром*, такі її тексти викликали загальне схвалення, далі героїня веде

авторські програми; поступово в родині Мілени телевізор обіймає місце діючої особи, з ним розмовляють, на його слова реагують, героїня ледве не божеволіє й зникає невідомо де. Замість Мілени «переможну ходу» продовжує носій публіцистичної «тріскотні» – «Панасонік». На саркастичній ноті («... *Міленин колишній чоловік купив-таки супутникову тарілку, і навіть дешевше, ніж сподівався*») закінчується оповідь, що символізує місце й призначення телевізійно-публіцистичних «навіювань» у житті сучасної людини. Органічність включення в художній дискурс публіцистичної засади набуває підкресленої виразності.

Публіцистично орієнтованим викладом у сучасному літературному мововжитку можуть ставати доволі поширені тексти, написані в типологічно близькій до публіцистики манері, але за змістом не позбавлені ознак художнього мовомислення. Описовість такого стибу може ставати провідним прийомом відтворення подій; інформативність як засіб донести зміст оповіді набуває ознак образної стильової манери передавання змісту. У таких фрагментах або й у відносно цілісних текстах часом усуваються такі звичні компоненти викладу, як діалоги чи монологи героїв, описи природи; затримується сама динаміка оповіді. Текст не стає завершено публіцистичним, бо в його структурі повністю чи частково зберігається властива художньому стилю образність, не усунуто остаточно тропеїчні засоби, однак загальна лінія оповіді, насичена

інформативністю, обмеженою експресивністю, залишається провідною.

У цьому лінгвостилістичному вимірі нерідко постають текстові матеріали Ю. Андруховича, в манері письма якого спостережено схильність до ремінісценцій, коментування описуваних дій і вчинків, розміркування з приводу викладеного, а почасти й не викладеного в тексті. Ця, сказати б, есеїстичність мовомислення щодо Андруховичевого дискурсу постає як ознака його ідіостилу, як індивідуально-авторське тонування самого художнього бачення. Скажімо, значні за обсягом фрагменти з роману Ю. Андруховича «Коханці Юстиції» зовні нагадують газетні репортажі, публіцистичні роздуми з приводу фіксованих фактів, подій. Дія описуваних подій суттєво уповільнюється; зміст розкривається не як позначення дій, учинків, контраверсійних ситуацій, а через описові картини.

Читаємо Андруховичів текст: *Остання версія належала мені. Безвідносно до неї я так само поширював інформацію, що, всупереч офіційному оголошенню, на тілі вбитого все-таки є принаймні одна особлива прикмета: його груди назнаковано доволі глибоким надрізом у вигляді великої літери F. Дальше замовчування факту, що в місті гастролює хтось із запеклих послідовників Фантомаса, а може, й він сам, уже втрачає будь-який сенс.* Звернімо увагу на власне офіційні звороти: *остання версія, безвідносно до неї, всупереч офіційному оголошенню, принаймні одна особлива прикмета, у вигляді вели-*

кої літери *F*, дальше замовчування факту, втрачає будь-який сенс. Однак за всім цим «офіціозом» постає підтекст, насичений іронією, глузливым сприйманням міщанських теревенів, що засвідчує посилання на гастролі *запеклих послідовників Фантомаса* (може, й його самого?). Манера викладу з зовнішньою «претензією на серйозність» вступає в суперечність із глузливо-насмішкуватим (по суті художнім) викладом, інформаційно-документований контекст із відтворенням ледве не детективної історії лягає в підмуток есеїстичного переказу. Якщо ж до того додати, що такий мовостиль викладу стає ознакою суцільного тексту роману, то стає приступним висновок щодо пошуку автором новостилю, котрий би забезпечував глузливо-іронічну лінію оповіді як визначальну, зважену, на свій смак закодовану.

Одним із композиційних складників сучасного художнього дискурсу стає документ у його дещо штучно сформованому вигляді, однак зовнішньо цілком відповідний офіційній інформації. Такі включення мають багатошарові завдання: по-перше, текст набуває ознак достовірності, правдоподібності зображуваних ситуацій, хоч за цих умов читачеві зазвичай не потрібні докази вірогідності такого документа; по-друге, текст викликає мовно-естетичний ефект різностильового переключення: художнє зображення наче-то зупиняється, «пауза» заповнюється позахудожнім матеріалом; по-третє, свідомо чи несвідомо автор прагне того, щоб читач замислився

над повідомленим, зміг оцінити дії і вчинки героїв. З іншого боку, документальний матеріал (заяви, довідки, протоколи, накази, інструкції) дискурсивно включається в публіцистичні відхилення від основного викладу, створюючи враження єдності стильового багатоголосся.

Скажімо, Ю. Андрухович у романі «Перверзія» наводить сценарій опери «Орфей у Венеції», що само по собі вносить у текст деструктивний пасаж, елемент літературного лицедійства. Після опису змісту оперного дійства йде: *Примітка: між другою та третьою дією антракту не передбачено*; далі наведено зміст довідки: *Метью КУЛІКОФФ (1956 р. н.) – один із найзнаменитіших оперових режисерів і реформаторів сучасного світу. Творче кредо цього майстра сценічних сенсацій полягає в поверненні театрові театральності через живу й гарячу стихію вічно дитячого здивування і навіть потрясіння і т. д.*, далі наведено дані щодо поставлених режисером вистав, міст і років його перебування у них; завершує повідомлення «підпис»: *Фундація «Lamorte di Venezia»*. Не можна не брати до уваги сполучення ознак довідковості й водночас мовної гри як специфікованої прикмети постмодерністського дискурсу [див.: Кононенко 2018: 232].

Заміна опису дій і вчинків персонажів художнього твору власне публіцистичним переказом того, що відбулося, стає типовою прикметою сучасного художнього текстотворення. Потреба в такого роду інтерпретаціях історичних,

політичних, суспільних подій може бути більш-менш виправданою за умов, коли створення культурно-історичного тла дає поштовх переходу до безпосереднього сюжетотворення, пояснення мотивації поведінки героїв; водночас подібні описи інколи перетворюються на виклади підручничкового стибу. Читаємо: *Червона хвиля прокотилася спочатку по Фундуклеївській, затопила Хрещатик, Володимирську, розтеклася Подолом і Печерськом, ринула у Лавру, несучи в своїх каламутних потоках тисячі трупів, у тому числі і безневинних прибічників «єдиної держави», або, як її тепер називали, «країни рад», що сиділи по домівках, очікуючи на визволителів – «російських патріотів», котрі прийдуть і «ліквідують розкол»* (І. Роздобудько. «Прилетіла ластівочка»). Прикметно, що в межах одного поширеного публіцистичного за стилем речення авторка не лише передала послідовність подій із зазначенням місцини тощо, а й ввела елементи розмовного мововжитку, зокрема в його оцінних виявах (*єдина держава, країна рад, російські патріоти, ліквідувати розкол*), що дає підстави вважати виклад публіцистично-художнім переказом.

Введення в художній текст різного роду відхилень від основного сюжетного викладу, зрештою, відкриває перед автором перспективу поміркувати з будь-яких життєвих, побутових ситуацій, замислитися над проблемами, які мають власне приватний характер; публіцистична манера дає змогу прикрасити доволі спримітизовану

тому. Читаємо, скажімо: <...> *якби в моєму писанні була б хоч якась логіка, наступну оповідь я б назвала «Про те, чого ніколи не станеться у твоєму житті. І як з цим боротися» <...> Забігаючи наперед, даю відповідь – ніяк. Важливо лише визначити, чи насправді нездійсненне є таким вже нездійсненим?* (І. Роздобудько. «Одного разу...»).

Попри приховану іронічність, текст виглядає як філософічні роздуми: чи є дійсно нездійсненне нездійсненим. Маємо ознаки публіцистичності: посилання на *писання, логіку*, поставлене риторичне запитання (*чи насправді...?*) і відповідь на нього (*ніяк*).

У новостильовому мовно-естетичному просторі публіцистичний компонент трансформується в текст з ознаками політичної інформації, водночас із різним зниженням пафосної тональності, навіть більше, зі свідомим глузуванням з пишномовного стилю викладу. Подібне змішування високого й низького із залученням, з одного боку, публіцистичної урочистості, з другого, – просторіччя, часом з елементами вульгаризації, постає як ознака постмодерністської прози, як художній прийом, відпрацьований мовностилістичними пошуками багатьох авторів. Розглянемо доволі типізований у цьому сенсі текст:

Зліва йде похмурий викидень-дощ (бо дощам ще не час на початку березня), справа – трансляція імпотентських читань парламенту. Привід – функціонування української мови в Україні. Дія – безпосередня активізація архетипу Великої

*Матері вдалими промовцями. Сльози на очах. Особливо при згадках про хвилю 90-х років з усіма їхніми крайслерами, вивихами й альтернативами. Так Неборак писав, я лише його квазі-цитую. Тим, хто не в курсі справи, вищенаведені однорідні додатки здаватимуться звичайними іменниками в множині (далі наведено ненормативне висловлення) (І. Карпа. «50 хвилин трави»). Як бачимо, з одного боку, текст насичений публіцистичним мововжитком: трансляція читань парламенту (але з різко оцінним означенням імпотентних), функціонування української мови, активізація архетипу Великої Матері, з усіма їхніми крайслерами, «...» альтернативами (пор. оцінне вивихами), лише його квазіцитую, вищенаведені однорідні додатки; з другого боку, згадувано побутові деталі (похмурий викиденьдощ, дощам не час на початку березня), включено негативно-іронічне *сльози на очах* й на решті – брутальну вульгаризацію як вияв несприйняття сутності пустопорожніх балачок.*

Використання «засобів оживлення» публіцистичних описів за рахунок стилістичних фігур залишається «на слуху», в зміст оповіді входять нові коментарі й пояснення художнього спрямування. Читаємо: *Зараз мені 30. Що змінилось за останні 15 років? Майже нічого. Навіть зовнішність цього ... президента не надто змінилась, у всякому разі його портрети як ретушувались тоді, так і тепер ретушуються, навіть я не помітив. Змінилась музика в радіо, але я його, за великим рахунком, і не слухаю.*

*Змінився одяг, але 80-ті, наскільки я розумію, і далі в моді. Не змінилась телекартинка, вона така ж липка та ядуча, як розлитий на паркеті лимонад (С. Жадан. «Депеш Мод») (у продовженні опису вжито ненормативне слово). У тексті використано такі прийоми публіцистичного стилю, як введення запитань і відповідей на них (що змінилось...?; майже нічого); повторення різних позначень руху часу (змінилось, змінилась, змінилась, змінився, не змінилась); прикметні підсилювальні частки *майже, навіть, не надто*, багатомовна пауза у виразі *зовнішність цього ... президента*, «офіційні» вставні слова *за великим рахунком, наскільки я розумію*, типова стилістична антитеза, утворена повторюваним сполучником *але*, фігура уподібнення на ґрунті побудови *як тоді, так і тепер*. Водночас текст містить мовностилістичні компоненти, які руйнують стрункість публіцистичності (якщо навіть не повертатися до подальшої вульгаризації). Кидаються в очі знижено-іронічна інтонація (*як ретушувались, так і ретушуються*), презирлива оцінність *телекартинки (така ж липка та ядуча)* та заключний «акорд» – порівняння (*як розлитий на паркеті лимонад*). Публіцистика це чи манера художнього освоєння тексту? Швидше за все – це синтезований стиль викладу, ознака модерних пошуків «нового слова».*

Звернімо увагу на такий компонент публіцистичності, що знаходить специфічні виміри в текстах постмодерністів, як використання чис-

ленних слів книжного вжитку, «інтелектуалізмів», термінів, англіцизмів тощо, які більшою або меншою мірою «вписуються» в авторське мовлення, зазвичай обходячи діалогічні лінії. Така практика слововжитку засвідчує не стільки прагнення автора продемонструвати свою ерудованість, скільки спрямування опису в річище підвищеної «елітності» самого характеру оповіді; такого роду словесні позначення сприймаються як показники авторського стилю й зазвичай не супроводжуються коментарями щодо їхнього тлумачення. Скажімо, тексти тієї ж таки Карпи включають численні виклади, далекі від художнього текстотворення: *Реценція* *вкладається пізніше. Take him by the hand, make him understand; У неї (як побочна простуди) ще попутно розвивається параноя, цікавлять її паралінгвістика і паралогія (наука про паралон); Inc, дежавю. І дежа антандю також* («50 хвилин трави»). Звичайно, таке стильове розмаїття не є безпосереднім показником впливу публіцистичності, однак засвідчує можливості сучасного текстотворення із залученням різностильових виявів. Подібні обігрування «інтелектуальної» лексики, висловів чужими мовами підтверджує прагнення говорити з читачем «на рівних», мовою свого слововжитку; водночас автори постмодерністських текстів тим самим демонструють схильність до спілкування лише з високоосвіченим адресатом.

У структурно-композиційному вимірі публіцистичний складник художнього дискурсу набу-

ває різноманітних контраверсійних модифікацій, більшою або меншою мірою зближуючись із власне художніх тлом, часом суперечачи його мовно-естетичним спрямуванням, часом, навпаки, слугуючи засобом коментування, підтримування тих позицій, які містить основний текст. Зазвичай публіцистичний текст – якщо не йдеться про загальний стиль викладу в дусі публіцистичної статті – виділено в площині оповіді принаймні графічними засобами у вигляді окремих абзаців, часом такий компонент починає або закінчує розділ, відтак його змістове наповнення посилює свою смислову значущість. Нерідко постає така композиційна організація, в якій публіцистичний компонент настільки облігаторно вагомий, що без його присутності може «розсипатися» авторська концепція твору й він перетвориться в переказ сюжетних описів, без глибокого прихованого смислу, отож утратить можливості підсвідомого сприйняття подієвості.

Скажімо, оповідаючи про поїздки з батьком-вантажником шляхами Східної України, С. Жадан робить узагальнювальні висновки, передані як публіцистично загострений текст. Підстави для висловлення загальних міркувань підготовлені зображенням конкретної ситуації (переїзди у вантажній машині), однак міркування з цього приводу стають рушієм подальшого поширеного викладу: *Хоча з того всього в мене відклалася дуже дивна картинка, моя Східна Україна з непропорційно витягнутими соснами вздовж траси, з неймовірно сонячними містами й невимовно*

гарячим асфальтом, на який доводилося зістрибувати з кабін <...> Містечка лежали на пласких безкінечних шматках рівнини, іноді траплялися якісь водойми, ріки, через які тяглися відремонтовані німцями після війни мости, на в'їзді знаходилися автозаправки з червоними апаратами, які показували кількість залитого пального (С. Жадан. «Біг Мак. Перезавантаження»). Текст художнього твору органічно перейшов на рейки нарисового опису. Загальна тональність тексту – зважена «заспокійлива» оповідь, посилена роздумами, нав'язаними рухом автомашини, змінюваними пейзажними картинками.

Художній текст може не являти послідовних ознак публіцистичності, але принаймні більш або менш вдало запозичувати з чужого стилю елементи подання словесного матеріалу. Скажімо, постмодерністський дискурс схильний вдаватися до численних перерахувань однорідних, а часом і неоднорідних позначень (а відомо, що публіцистична точність викладу вимагає завершеного, без винятку переліку). Такий мовностилістичний прийом часом набуває рис однонамітного нагромадження найменувань, проте це не виключає його зв'язку із принципами вичерпаності перерахувань. Подібні оглядові мовні комплекси сприяють створенню загальної картини побаченого, як, скажімо, в тексті: *Тут же, у вікнах потяга, до неї блискавично моргав парк Шевченка з імпонентними гравцями в шахи і запахом пошуку пива, псевдокитайська забігайлівка з волоссями у зупі, жовто-сіре метро,*

модні магазини однакового шмаття, якісь уламки арматури й пурпурового мармуру (І. Карпа. «Фройд би плакав»).

Однак узятий у «високого» штилю прийом забезпечення повноти перерахування у сучасних авторів нерідко свідомо порушується, в один ряд із назвами однорідних предметів, ознак, дій включаються найменування далеких від логічної спільності компонентів; текст набуває характеру зруйнованого, деформованого зближення неподнуваних елементів за принципом «сполучення несполучуваного». Можна констатувати, що такі перерахування мають прикмети деструктивного синтаксису й є власне художнім засобом, який частково втрачає ознаки публіцистичної вичерпаності [див.: Кондратенко 2012: 4].

Порівняйте: *Оберемки троянд, на шипи яких були майстерно нанизані крихітні солоні огірки, слоїк з екзотичною білою жабою, котра під ранок опинилася в неї на подушці, пісні під балконом, ключі від «подарованого» авто, котрими вона безуспішно намагалася відчинити дверцята сусідського фіата з пізнішими поясненнями в міліції: «... ох, він у мене такий жар-тівник!», походи з зав'язаними очима в ... чоловічу сауну, нічні виклики таксі з проханням доїхати до бібліотеки, де «біля третьої колони» на неї чекала записка: «Добраніч, кохана!» (І. Роздобудько. «Одного разу...»).* З одного боку, системне перерахування подієвих фактів, кожен з яких позначає мовну ситуацію; опис дій і вчинків замінено доволі випадковими називан-

нями, отож відтворено елементи публіцистичного стилю, з другого боку, супровідний «травестійний» контекст, вставлені репліки, зупинка викладу через три крапки не співвідносні з ораторськими прийомами. Перерахування за принципом асоціативного зближення синтаксично несполучуваного можна вважати прикметою новостилі, яка втрачає ознаки своєрідного мовомислення, стає стереотипом.

Публіцистичні тексти в художньому творі диференційовано згідно з їхньою жанровою спрямованістю, що за своїми параметрами порізному «відгукуються» в дискурсивному вимірі. Набір можливих різновидів публіцистичності виявляється доволі строкатим; серед публіцистичних вкраплень помітне місце посідають репортажі, інформаційні повідомлення, нарисові описи, есеїстичні зауваги, публіцистичні вклучення, часом лише віддалено зумовлені потребами сюжетотворення. З іншого боку, таке жанрове розмаїття не становить послідовно сконструйовану мовностилістичну парадигму, в її структурі можуть реалізуватися ознаки різного жанрового призначення; навіть більше, можна вважати закономірною системою змішування публіцистичних прикмет, їх часткове усунення, посилення стилістичного змішування й стильової неоднорідності. До того ж мовно-естетичний стиль викладу нерідко починає ускладнюватися завдяки вклученню власне образних засобів, більш або менш послідовній метафоризації.

Розглянемо, до прикладу, окремі мовностилістичні прикмети тексту роману Л. Костенко «Записки українського самашедшого», сконструйованого здебільшого в манері газетного репортажу. Система викладу матеріалу підпорядкована ідеї відтворення подій «помаранчевої революції», що, попри помітну інформативність викладу, знаходить реалізацію в зображенні настроїв і почуттів активістів, включно з головним героєм і близькими йому людьми. Звідси доволі емоційна тональність оповіді, елементи індивідуалізації мови персонажів-інтелігентів. Сприйняття подій того часу через лінгвокультурологічну лінію зумовила включення в репортажі повідомлення численних літературних ремінісценцій, алюзійних натяків, асоціативно-оцінних складників.

Прикметним є наскрізний для тексту роману образ ворожої українцям сили – Дракона, з яким, за авторським задумом, й ведеться запекла боротьба. Відправним мотивом введення образу стає посилання на фільм «Убити дракона»: *Якщо я програю цей бій з Драконом, – каже так Ланселот, – все це ще на 300 років*. На ґрунті алюзії образ Дракона входить у стильову тканину роману як один із провідних, зростає в символ ненависного режиму: *Йшли на вибори, як на останній бій з Драконом. Увечері прикипіли до телевізорів. Хвилювалися, переживали, хоча вже перші екзит-поли були обнадійливі – Дракон зазнавав поразки*. У подальшому тексті авторка ще не раз звертається до цього образу, зробивши

його позначенням ворожих сил: *Вікна Кабміну чорні. Єдине вікно на якомусь поверсі світилося і погасло. Хтось там із темряви дивиться на нас. Око Дракона. Він нас бачить, ми його – ні; Я не схильний до пафосу. Мені достатньо, щоб він був не Драконом.* На тлі публіцистичної манери викладу образ Дракона постає не як штучно сконструйоване казкове позначення, а як природна, народжена в процесі осмислення політичних подій символізована постать; її поява має в підмурку алузію на лицарські романи, однак на підсвідомому рівні, через асоціативне пригадування історії Юрія Змієборця, фігура зловісної потвори зростає в «мовно-естетичний знак української культури» [Єрмоленко 2009].

Включення публіцистичних фрагментів у дискурс як одна з ознак сучасного художнього текстотворення по-різному відбито в письменстві і щодо обсягу залученого словесного матеріалу, і за його функційним призначенням. Йдеться, зокрема, про більшу або меншу схильність окремих авторів до такого опису, про характер смислових зв'язків основного й включеного текстів, зрештою, про доцільність «дозування» публіцистичності в художньому дискурсі. Сама внутрішня готовність того чи того автора висловити своє ставлення до політичної, соціальної чи культурної ситуації через уведення текстів публіцистичного звучання знаходить розуміння в читацькому середовищі. Інша річ, кожен раз постає питання: чи достатньо вмотивована наявність такого матеріалу в худож-

ньому тексті, чи не підмінює часом автор художнє зображення розміркуваннями політизованого змісту? Якщо йдеться про провідних майстрів слова, то самий синтез «художності» й «публіцистичності» видається виправданим; можна передбачити, що навряд чи ця тенденція в стильовій манері сучасних письменників буде послаблюватися.

Публіцистичність у широкому розумінні слова – ознака викладу із вбудованими в текст поглибленими роздумами, відкритий автором шлях для вираження свого екзистенційного світорозуміння, поле філософічності. До публіцистичних міркувань письменник вдається з тим, щоб висловитися з найширших онтологічних, духовних, психосоматичних питань, осмислити процеси в природі, суспільстві, житті людини. Такі включення-роздуми часом стають підсумковим висновком із відтворення тих колізій, які містить власне художня частина оповіді. Поєднати таку публіцистичну спрямованість тексту з органікою художнього бачення не завжди вдачна справа, адже будь-які «сторонні» вкраплення в художній текст так чи так затримують дієвість сюжетного коду, часом відволікають увагу читача від основної описової лінії, однак у майстра слова публіцистичні коментарі зазвичай стають невід'ємними складниками оповіді, без наведення яких твір утратить важливі ціннісні орієнтири.

Порівняймо, скажімо: *У чому ж був мій сумнів? А в тому, що я не міг належно визна-*

чити: чи Дух Божий поселяється в мені тоді, коли любив цей світ, чи тоді, коли я його ненавидів, отже, коли починався його красою, чи коли бачив красу погноєм та вмістилищем тліну? Чи коли я горів високим вогнем мистецтва і ставав сам творцем вічної краси, чи тоді, коли краса й світ здавалися мені втіленням марноти? (В. Шевчук. «Око Прірви»). Текст має виразні ознаки публіцистичного стилю викладу: його конструкція складена з серії риторичних запитань, які відбивають миготіння думок і сумнівів героя, котрий прагне знайти відповідь на болісні питання буття; в цій екзистенційній площині вимальовано образ Ока Прірви – видава чогось страшного, образного втілення таємниць життя.

Тенденції українського художнього текстотворення з його прагненням відтворити суспільні процеси має свої вияви і мовно-естетичні реалізації; як зазначає С. Хороб, «національний ідеал у своєму творчому втіленні не терпить будь-якої регламентації, надто коли йдеться про стильову систему, кожен складник якої часто зумовлений історичними обставинами і має свої, характерні лише для певного стилю, домінантні естетичні ознаки, свою образну структуру, свої жанроутворення тощо» [Хороб 2005: 12]. Поєднання публіцистичних розміркувань і власне художнього осмислення подій і явищ, орієнтоване на відтворення української мовної картини світу в її мовностилістичному розмаїтті, стає ознакою новостилу в широкому розумінні,

з опертям на творчі здобутки і пошуки сучасної генерації українського письменства.

Як зазначав У. Еко, «мистецтво *пізнає* світ, воно ще й *продукує* доповнення світу, продукує незалежні форми, що долучаються до тих, які вже існують, виявляючи власні закони і проживаючи власним життям» [Еко 1996: 417], відтак художній твір дає поштовх для нового світобачення й осмислення, закони творчості доповнюють науковість логіки. Якщо публіцистичні екзерсиси переведуть виклад в онтологічно зважену площину пізнання світу, одержаного словесним мистецтвом, такий синтез підніме художність на рівень наукового узагальнення, попри часткову втрату власне мистецького сенсу.



Розділ 2. ТРОПЕЇСТИКА В ЛІНГВОПРАГМАТИЧНОМУ ВИМІРІ І НОВОСТИЛЬ

2.1. Метафоризація в національно- культурному контексті

Образне мовомислення ґрунтується на системі укорінених уявлень, асоціацій, оцінок, що їх сприймає мовна особистість у родинному колі й у соціумі; період становлення й розвитку світо-розуміння є часом пізнання передовсім наближеного оточення в його цілісному неподільному вимірі. Формування мовно-естетичної картини світу має в підмурку національно орієнтовані параметри лінгвокультури, що виявляють свої відмінності у мовних пізнавальних знаках, лого-епістемах, концептах і символах. Як відомо, «для метафори як тропа сутнісно, що синтезувальну функцію в ньому виконує деяка «мовна особистість», яка незалежно від стереотипності чи, навпаки, нестандартності світобачення здійснює свій вибір додаткової сутності» [Телия 1988: 41]; отож самий, здавалося б, випадковий добір засобів творення метафоричного звороту виявляє не лише прагнення творця метафори ство-

рити художній образ, а й відбити його світоглядні позиції, свої авторські інтенції. Образне бачення мовної особистості через систему тропеїчних засобів стає невід'ємним складником системи національної самоідентифікації, усвідомлення своєї належності до етнічної спільноти як природного духовно-культурного середовища.

Процеси метафоризації, у межах дії яких відбувається художнє текстотворення, передбачають включення національно-культурного мовного компонента [див.: Кононенко 2017 а: 10–11] як етнічно усвідомленого стереотипу, елемента образного сприймання світу в категоріях материні мови. Трансформована у той чи той спосіб ідіолектного самовираження, залежно від творчої манери художника слова, рівня традиційності чи новостильової настанови, надання переваги тим чи тим спеціалізованим засобом, метафоризація залишається орієнтованою на лінгвокогнітивну природу народного світосприймання. Як зазначають мовознавці, «в метафорі стали бачити ключ до розуміння основ мислення в процесах створення не тільки національно-специфічного бачення світу, але й його універсального образу» [Арутюнова 1990: 6]. Розширення функційно-семантичного потенціалу метафори як мірила творення образу світу усвідомлено в національно-культурному контексті з опертям на художньо осмислену дійсність.

Метафоризація художніх текстів, сприйнята як засадничий засіб образотворення, в широкому вимірі не лише формує обмежений своєю мов-

ностилістичною іпостассю зворот, а й утягує в орбіту свого впливу інші складники тексту, стає дискурсивним чинником; в художньо осмисленій інтерпретації метафора охоплює увесь текст, що вона його визначила через свою образну природу. У коло метафоричних засобів починає входити набір інших образних утворень, у такий спосіб висвітлено метафори-порівняння, метафори-епітети, метафори-гіперболи, метафори-символи [див.: Кожевникова 1979]. Однак за будь-яких виявів метафоричних перетворень у ширшій або вужчій текстовій площині вони прямо чи опосередковано сприймаються як мовно-естетичне явище, підпорядковане законам відбиття національної мовної картини світу.

Розглянемо типізований у цьому сенсі приклад. У поетичному рядку *За мною Київ тягнеться у снах* (В. Стус) метафора побудована на вживанні дієслова *тягнеться* у значенні ‘не відпускає у думках’, ‘тривожить’ й слова-поняття *Київ* як утіленні ідеї ‘рідний край’. На глибинному метафоричному рівні тлумачення тексту передбачає вияв нових смислів: автор знаходиться на значній відстані від рідного міста, на засланні, але його зв’язок із батьківською землею не втрачений, тяглість відчуттів і переживань збережено, бодай навіть не через безпосереднє сприймання, а у *снах*, але начебто навіч; прикметне детерміноване *за мною* як показник особистісної невід’ємності від рідного краю. *Київ* виступає в тексті як символ самої України, національно-культурний компонент.

Включення в контекст національно-культурного чинника передбачає наявність попередніх знань адресата, його етнолінгвістичної, лінгвокогнітивної, прагматичної компетенції задля встановлення істинного (або хибного) співвіднесення смислу компонента з українськими реаліями. На порядку денному постає визначення фонових знань, експліцитних семантичних показників, пресупозицій, достатніх для забезпечення єдності в розумінні на рівні «адресант–адресат» загальної національно-культурної природи метафори. Актуалізація відповідного смислу окремої культури залежить, зрештою, від здатності читача-слухача імплікувати дискурс відповідно до авторського задуму. До прикладу можна звернутися до історичної приповідки: *Від Богдана до Івана – жодного гетьмана*, де йдеться про двох видатних діячів національно-визвольної боротьби українського народу – Хмельницького й Мазепу. Істинність метафоричного смислу розкривається з опануванням знання щодо подій часів козаччини, які оцінено через визнання справжніми керманічами цих двох діячів [див.: Кононенко 1994: 12]; власні назви (*Богдан, Іван*) і позначення владного керівника (*гетьман*) забезпечують національно-культурний колорит.

Сприймання ключового слова як національно орієнтованого в складі метафори залежить від кількох чинників. По-перше, має виявити себе безпосереднє співвіднесення цього компонента з тими українськими реаліями, смислове наповнення яких входить обов'язковим складником в

образне переосмислення звороту; по-друге, в усвідомленні «українськості» словесного позначення вирішальна роль належить асоціативно-оцінному показникові, який забезпечує мовно-естетичний зв'язок із образною структурою метафори. У смисловій організації слова – носія національно-культурного вмісту – мають бути представлені ті семантичні складники, які відкривають можливості одержати бажаний мовно-естетичний ефект. Скажімо, у віршованих рядках *Мені відкрилась істина печальна: / життя зникає, як ріка Почайна* (Л. Костенко) виділяємо метафори *відкрилась істина печальна* та побудований на включеному порівнянні образ *життя зникає, як ріка Почайна*. Визначальним чинником віднесення до національно орієнтованого тексту виступає позначення *як ріка Почайна*, для його глибинного розуміння має бути усвідомлений смисл, який ховається за назвою *Почайна* (йдеться про ріку в Києві, з якою пов'язані важливі історичні події); отож долю людини дорівнює до долі річки, минуле залишається в пам'яті.

Визнання національної специфіки в слові ґрунтується, зрештою, на окресленні її виявів у більш-менш поширеному контексті, коли за художньою деталлю, часом мовленнєвим натяком висвітлюється знайоме, усвідомлене відчуття рідного, близького «духу», коли читачеві стає однозначно зрозумілим: ідеться про українське, своє, а не про чужинську онтологічну сутність. Скажімо, якщо О. Ольжич уславлює в поетичному тексті *Націю (О Націє, дужа і вічна, як*

Бог; О Націє, що над добро і над зло, / Над долю, і ласку, і кару), то в межах цього самого твору наведене далі слово-поняття земля осмислено як місце, де українська нація здійснює свою високу місію: Одвіку земля не зазнала – бо ця / Такого безкрайного вітру.

Метафоричний зворот національно-культурного спрямування має неодномірні щодо образної природи словесні позначення, вирізняється неоднаковою тропеїчною структурою, рівнем глибиного переосмислення, індивідуально-авторськими стильовими уподобаннями. Водночас компонент іменує ознаки національного життя, відомі місця (населені пункти, ріки, гори), називає культурних діячів тощо, які в образно-метафоричному контексті стають прикметою художнього дискурсу вагомого національно-культурного звучання. Мовно-естетичний знак *Україна*, зокрема, в складі метафоричного звороту визначає національно-культурний контекст, зазвичай набуває конотацій урочистості, піднесеності, стає ключовим словом більш або менш поширеного фрагмента, аж до надання дискурсивних ознак «високого» стилю, що знаходить вияв у вистроюванні лексико-семантичних рядів тієї ж таки тональності. Прикметно, що назви поетичних творів *Україна*, *Україні*, навіть у разі відсутності цього слова в тексті вірша, можуть виконувати образотвірну функцію. Порівняймо, скажімо, систему метафор, що розкривають смислотвірну структуру заголовку «Україні»: *Послатись до тебе барвінком хрещатим, / Степним*

*вітерцем осушить твої сльози, / У спеку дощем
перевиснуть багатим, / Багаттям засяти в тріс-
кучі морози* (М. Стельмах). Метафоричні звороти
*послатись барвінком, вітерцем осушить сльози,
дощем перевиснуть, засяти багаттям* створю-
ють мовно-естетичну картину поетичного під-
несення, замилювання, гармонії відчуттів; визна-
чальними культурологічними компонентами ви-
ступають анафоричні слова *до тебе, твої*, які
відсилають до ключового *Україна*, що й зумов-
лює лінгвокогнітивний сенс тексту.

Серед національно-культурних компонен-
тів-власних назв переважають ті, з якими в сві-
домості українців постає національне середо-
вище, що в ньому перебуває «українська душа»;
їхній перелік доволі поширений, це посилення
на національних велетів (*Сковорода, Леся, Та-
рас*), прикметні топоніми, гідроніми, ойконіми
(*Дніпро, Карпати*), характерологічні власні іме-
на людей (*Іван, Богдан, Оксана, Марічка*) тощо.

Скажімо, у віршованому рядку *Вислухував
громи в Тарасовій душі* (І. Драч) метафора *ви-
слухував громи в душі* розкриває свій смисл лише
на ґрунті відсилання до Шевченкового образу:
його слово звучало, як вибух грому. Хресто-
матійний Шевченків вислів *Рече та стогне
Дніпр широкий* сприймається українцями як на-
ціонально-мовний феномен, афоризм, крилатий
вислів, образ, що його витлумачуємо як символ
України – могутньої, непереможної країни, сама
природа якої засвідчує її красу й велич. А в
засадах цих слів – метафоричний зворот,

побудований на антропонімічному перенесенні властивостей істот на неживі предмети.

Як національно-культурний мовний знак можуть слугувати, зокрема, козацькі прізвиська в їхніх образно-гумористичних переосмисленнях, що водночас засвідчують «українськість» метафоричного вживання. Порівняйте: *«Людину малого зросту вони [козаки], в силу свого гумору, називали Махинею, великого зросту – Малютою, шибеника – Святошею, лінивого – Доброволею, незграбного – Черепахою...»* [Яворницький 1990: 177]. Згадаймо побудований за цією прикметною ознакою вислів: *Дурило, звичайно, розвішує вуха* (В. Симоненко), де власна назва *Дурило* маркує смисл метафори: *розвішувати вуха* має дурний, *Дурило*; у подальшому тексті, одначе, ознаку *дурного* з героя знято: він знаходить щастя у *батьківській хаті, у Ріднім краї*. Внутрішня форма власної назви втрачає сенс, національний колорит збережено.

Серед власних чоловічих і жіночих імен виокремилась низка назв із закріпленим конотативним смислом; такі імена зазвичай утрачають функцію найменування конкретної особи, «вливаються в потужний потік слів, які позначають не одиночні, а спільні, колективні властивості, ознаки, якості» [Мокиєнко 2006: 5]. Внаслідок виразної конотації, посиленої оцінним нашаруванням глузливості, в таких назвах потенційно закладена можливість творення метафоричних контекстів. Якщо в народній свідомості імена *Стецько, Пилип, Гапка, Хівря* та інші вжито в

значенні ‘дурний’, ‘відразливий’, вживання їх у тексті засвідчує належність до українського мовного простору. Скажімо, у приповідці *Товктися, як Марко по пеклу* (про людину, що не може визначати своє місце) ім’я *Марко* усвідомлюється як ‘нетямущий’, ‘незграбний’, отожд його участь у складі метафори-порівняння надає додаткової експресії сполуці *товктися, як по пеклу*; водночас закріплює за приповідкою її власне українське коріння. Порівняйте: *А сама товчеться, як Марко по пеклу, то папірчик з-за дзеркала витягне, то відмикає, то зачиняє...* (Марко Вовчок), прикметно, що дії жінки уподібнено до дій нетямущого чоловіка («під маскою» *Марко*); *Балакала, говорила – сім мішків гречаного Гаврила* (про пустопорожню балакачину) тощо [див.: Кононенко 1994: 54–56].

Помітним складником метафоричних висловів національно-культурного призначення зарекомендували себе численні етнографізми; їхня належність національній мові забезпечує культурну маркованість: «у літературній мові етнографізми, як правило, не мають лексичних еквівалентів» [Гриценко 2007: 184], отожд їхня присутність у звороті зазвичай стає сигналом «українськості». Звернімося, до прикладу, до участі в метафоризації слів на позначення національного одягу. У «Звичаях нашого народу» О. Воропая наведено народну приповідку *Скочила з пенька плахта рябенька* [Воропай 1966: 34], для розуміння гумористичного змісту якої згадуємо, що українські жінки використовували різноколірну

виткану плахту як святковий одяг, отож несподівана (наче *скочила з пенька*) поява багатого одягу у простої жінки засвідчувала його не випадкове походження [див.: Кононенко 1994: 16–17]. Ключове *плахта* в народній свідомості окреслює власне українське призначення звороту.

Численні смислові й стилістичні конотації, що їх набуває вживання слів на позначення побутових реалій, зокрема таких як *вишивання, шаравари, постолі, кептар* і т. д., створюють підстави для їхнього переосмислення в процесах метафоризації. Розглянемо, скажімо, текст: *Все життя я іду в вишиванці, / В ній ходили вкраїнські повстанці, / І в Норільські вмирили як стій ... / В вишиванці ходити зумій!* (І. Драч). У цій поширеній метафорі ключовим компонентом виступає осмислена як логоепістема *вишиванка*, що включає конотаційні параметри ‘ознака належності до українства’, ‘прикраса в народному баченні’, ‘щось гарне, святкове’; у віршованому контексті слово набуває додаткових смислів ‘відчути себе українцем’, ‘гордість із того, що ти українець’, ‘виклик тим, хто не підтримує українців’. Звідси впливає тлумачення метафор *все життя іду в вишиванці* як ‘завжди відчуваю себе українцем’, *в ній ходили вкраїнські повстанці* – як ‘носять вишиванку на знак спротиву знущанням над українцями’, *в вишиванці ходити зумій* – як ‘завжди будь гідним звання українця’. Насиченість національно-культурним змістом завдяки введенню етнографізму досягає вищих щаблів.

Ключове слово *хата* настільки міцно закріпилося в свідомості як позначення селянського помешкання в Україні, що його поява в метафоричному контексті постає як незаперечна ознака української реалії. Функційно-семантичне навантаження на слово *хата* посилюється, якщо за його основним значенням виступає символічний смисл ('родина', 'добробут', 'щастя', 'співчуття', 'скорбота', 'самотійність', 'самоодатність', 'батьківщина'). В умовах персоніфікованого вживання слово-символ *хата* набуває виразних рис чулої, доброзичливої особи; пор.: *Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов – так заплакала* (В. Стефаник), де метафора *хата заплакала* в своєму мовно-естетичному вжиткові посилена позначеннями *за мнов* (а йдеться про селянина), порівнянням *як дитина за мамов* (хата рідна так само, як мати), повтореннями назви дії (двічі *заплакала*, настільки співчуває героєві); національно-культурний сенс і слова-символа *хата*, і образного втілення конотацій співчуття знаходить завершене втілення [див.: Кононенко 2017 а: 150–151].

Національно-культурні засади осмислення метафоричного смислу містяться в асоціативно-оцінній системі уявлень, створюваній посиленнями на козацьке коріння українства. Вже у метафоричних висловах на кшталт *нагріти чуба* 'побити когось' відчутний компонент історичного минулого: чуб – оселедець сприймався як ознака чоловічої гідності, честі, якою пишався козак. М. Костомаров зазначає: «Я помітив, що в

піснях українських все прекрасне є під образом козака» [Костомаров 1994: 150]; пор. метафору: *На козаку й рогожа пригожа*. Образ козака стає символічним утіленням позитивних ознак, які долають межі позначення лише войовничості, мужності; із цим національно-мовним компонентом пов'язані уявлення про тугу за рідним краєм, коханою дівчиною тощо. В орбіту національно вагомого образного слова входять численні посилення на козацьку вдачу, прикмети козацьких звичаїв, найменування посад, зброї тощо; пор.: *До булави треба й голови* (приповідка) і под.

Незаперечну участь в образотворенні беруть включені в художній текст діалектні вкраплення; їхня відмінність від літературно позначених одиниць відкриває перспективи їх сприймання виключно як мононаціональних утворень, показників закріплення тропеїчного засобу за конкретним регіональним простором. Мовно-естетична природа діалектизму у складі метафори дає змогу відтворити специфіку образного мовомислення, вийти на рівень усвідомлення багатовекторності у вияві української етнокультури. Як зазначають Вас. Грещук і Вал. Грещук щодо функцій етнографізмів, «гуцульські різномірні діалектизми виступають передовсім засобом образотворення, індивідуалізуючи мову персонажа, матеріалізованої, вербалізованої у говіркових одиницях різного типу» [Грещук 2010: 211]. Наявність діалектизму в мовленні його носія – українця за національною належністю – робить

такий засіб ментальним показником «українськості». Скажімо, довгий набір метафоричних висловів, побудованих на образному переосмисленні діалектних за походженням лексем, репрезентують поетичні тексти Т. Мельничука; пор.: *І говорить мені доля-Літавиця; Мов дергівна лава жовта; Синій вітер – весни борвій; Смерека в суглі до себе тулить русе смереча; А над смереками місяць – барткою; То сто білих голубів на подрю сіло* тощо. За кожним регіонально закріпленим складником метафори проглядаємо національно специфічну образність, мовно-естетичну значущість слова й вислову.

Потужний конотативний потенціал національної словесної символіки відкриває додаткові перспективи опрацювання метафоричних смислів, орієнтованих на етнокультурні цінності. Внаслідок присутності образного компонента в слові-символі його участь у структуруванні метафори створює передумови для одягнення контексту в національне «вбрання». Символізм ключового слова приводить до розширення меж метафори у вимірах метафори-символу, ускладненої за смисловою структурою тропейчного утворення. За таких умов утрачається сенс у здійсненні операції відділення метафори від символу; поєднання цих різних за природою образних засобів в одній цілісній словесній одиниці дає змогу індивідуалізувати дискурсивний характер тексту.

Розглянемо приклади. У поетичних рядках *Та знаю: мене колисала калина / В краю ка-*

линовім тонкими руками (І. Драч) метафоричний вислів *колисала калина* із його внутрішнім смислом 'вихований у ріднім краї' твориться на ґрунті усвідомлення *калини* як національного слова-символу [див.: Кононенко 2013 а: 182]. Невід'ємність образного уявлення *калини* як носія ідеї рідного краю посилено в тексті позначенням *в краю калиновім*, де епітет підтверджує метафорично-символічний сенс тексту в його цілісному вираженні (антропологічний образ *калини з тонкими руками* послуговується аргументом на тлумачення символізму). Прикметою національного колориту метафоризованого тексту стає образ-символ *тополя*, що його усвідомлено як національно специфічний за народнопоетичними текстами, Шевченковим ідіостилевим баченням. Порівняйте: *Зілля диво наробило – / Тополею стала* (Т. Шевченко), де смисл метафори створений засобом використання прийому перевтілення (дівчина стає тополею); у підґрунті цієї образності – сприймання тополі як символу дівочості, краси. Порівняйте в іншому контексті: *І якщо впадеш ти на чужому полі, / Прийдуть з України верби і тополі* (В. Симоненко), де *верби* й *тополі* виступають носіями українського світу.

Однак безальтернативне сприймання флористичних назв у символіко-метафоричному вживанні не повною мірою відбиває можливості їх уведення в художній дискурс як національно-культурних чинників. Частіше постає їх пересмислення на тлі досягнення естетичного ефек-

ту як елемента більш складних смислових трансформацій із виявом глибинних меж значенневих зв'язків, процесів образотворення із прихованим внутрішнім умістом і водночас – не без утрати тієї таки «українськості», яка закладена в символіці українського рослинного світу. Відомо, скажімо, що слово-образ *соняшник* сприймаємо як символ українського села, виразник сільської ідилії. Порівняйте, з одного боку: *Один соняшник розкинув розкішний лист над огорожею й схилив важку гожу голову через тин* (І. Нечуй-Левицький), де метафори *соняшник розкинув розкішний лист, соняшник схилив важку гожу голову* відбивають красу українського довкілля; з другого боку, в тексті балади І. Драча «Балада про соняшник» використано розгорнуту метафору, яка будується на ключових словах-поняттях *соняшник (в соняшника були руки і ноги), сонце (красиве засмагле сонце), поезія (поезія, сонце моє оранжєве), хлопчисько (відкриває тебе [сонце] для себе)*; образ *соняшника* стає відлунням ідеї «сонце поезії».

Внаслідок процесів складних переосмислень іде виділення символічно-образної структурованості слова-поняття *зозуля*. Для його усвідомлення як національно орієнтованого позначення маємо опертя, по-перше, в його фіксованому вживанні в народнопоетичних текстах із конотаціями лагідності, доброзичливості, співчуття, по-друге, в його закріпленості у свідомості українців у значеннях 'смуток', 'жаль', 'загибель', 'нешасне кохання', 'розлука', 'доля' [див.:

Кононенко 2013 а: 211–213]. Посилювачем народнопоетичного вмісту образу *зозуля* є введення епітету *сива* ‘досвідчена’, ‘розумна’, ‘прозрілива’; у пісенному тексті *Закувала та сива зозуля* (П. Ніщинський) ідеться не про звичайну пташку, що кує, а про носія пророчих умінь, птицю-провідницю; утворюється прихована метафора: це кукування «зі смыслом», розрахованим на національне світовідчуття. Отож *зозуля* – ‘віщуння’, *закувала* – ‘засумувала’, ‘прорікувала’, у поєднанні це прихована метафора зі ключовим словом-символом.

Відомі численні приклади народнопісенного переосмислення слів-символів, що надають текстам додаткового національного мовно-естетичного ефекту; пор., скажімо, загальновідоме: *А на тім рушничкові оживе / все знайоме до болю: / І дитинство, й розлука, й твоя материнська любов* (А. Малишко), де смисл метафори ґрунтується на усвідомленні того, що *рушник вишиваний* є символом щасливої долі (*І рушник вишиваний на щастя дала*); пор. вислови-побажання: – *Хай стелиться вам доля рушниками* [див.: там само: 274–275]. З іншого боку, колишній атрибут козацького одягу *шаровари* у складі метафори здебільшого вже не сприймається як ознака «українськості»; пор.: *Розпустивши свої шаровари, увіходить Омелько-турист* (С. Олійник); зникненню символічного смислу сприяла поява в ньому конотацій глузливості, неприхованої насмішкуватості; пор. народнопоетичне: *Штани мої, шаровари, а ще двоє вдома*. На

грунті осмислення історичної реалії як прикмети псевдонародного вбрання стало слово-поняття *шароварицина*; Гоголівський образ *шаровари*, як *Чорне море завиширки* (перекладено з російської) оцінюється як застарілий.

Водночас постає проблема осмислення як національно-культурних складників метафоричних висловів, які за своїм словниковим тлумаченням не включають безпосереднього посилення на українські реалії, але набувають специфікованого смислу в контекстних умовах, завдяки сприйняттю їх як таких на тлі лінгвокогнітивних чинників. В розширеному метафоризованому оточенні такі компоненти переймають на себе функцію національної лінгвокультури, з одного боку, внаслідок уведення в мовленнєву ситуацію, осмислену як таку, що склалася в українському середовищі, з другого боку, завдяки психосоматичній природі українського адресата, що сприймає текст як відтворення національних пріоритетів. Таке осмислення писаного українською мовою художнього дискурсу, зрештою, розширює конотативний шар метафористики, додаючи йому підсвідомо визначений глибинний смисл. Читаємо, скажімо, віршований текст: *Пахне **хлібом** трава, / Що купала мене з дитяти, / Пахнуть **хлібом** слова, / Що мене їх навчила мати* (Д. Павличко). У нації сівачів-хліборобів хліб споконвіку сприймають як носія високих цінностей; отож у художньо-образному баченні *трава* може пахнути *хлібом*, *слова* пахнуть *хлібом*, хліб – це втілення найдорожчого, символ ук-

раїнського заможного життя. Порівняймо тексти: *Не кидайсь **хлібом**, він святий* (М. Рильський); *Зоря над містом **хлібом** пахне темним – / Найкраще в світі пахне **хліб** печений* (М. Вінграновський), де метафори *хліб святий, зоря пахне хлібом* ґрунтуються на націєтвірному сприйманні вислову *пахне хліб*.

Семантичні процеси, що їх характеризують як «мерехтіння смислів», дають змогу утворювати сполуки, метафоричність яких забезпечено саме єдністю компонентів із віддаленими національно-культурними параметрами. Художня творчість передбачає одержання етнічно специфічних рис у метафоризованих текстах в авторському ідіостильовому звучанні. Скажімо, у «Варязькій баладі» Є. Маланюка стрижневим мовно-естетичним знаком виступає образ України як Степової Еллади: *Куди ж поділа, степова Еллада, / Варязьку сталь і візантійську мідь?; Коли ж, коли ж знайдеш державну бронзу, / Проклятий край, Еллада Степова?!;* образ-символ *Степова Еллада* ґрунтується на усвідомленні історичної місії України, дорівненої до долі давньої Греції, а *степова*, бо неозора, велична, могутня.

Вплив функційно-семантичного оточення на виявлення національно-культурних складників тексту набуває доволі розмаїтіших виявів, які, однак, підпорядковані загальній тенденції забезпечити мовно-естетичний ефект метафоричних утворень. Межі образного бачення мовно-естетичної картини розширюються, виникають нові

асоціативно-оцінні конотації, що, в свою чергу, посилюють вплив на загальне лінгвокультурологічне тло дискурсу. У подібний спосіб представлена метафорика забезпечує розгляд тропеїчних засобів як підпорядкованих спільному образному баченню тексту. Приміром, у тексті поезії Лесі Українки слово-поняття *дим* займає центровану позицію і як реально сприйняте явище, і як словесний символ, і як ключовий компонент метафоричних висловів. Порівняйте: *Для нас у ріднім краю навіть дим / солодкий та коханий; Той дим гриз очі, але все ж не так, / бо він був з дерева, а може й те, що рідний;* у тексті представлений довгий набір метафор зі стрижневим компонентом *дим*: *дим солодкий і коханий, дим гриз очі, дим рідний.*

Національно-естетичний сенс метафоричних висловів нерідко висвітлюється завдяки введенню різного роду дискурсивних слів, що супроводжують ключове слово; за таких умов зростає роль контексту як визначального чинника художнього мовомислення. До складу цих поточнювачів національної специфікації звороту можна віднести атрибути, обставинні поширювачі. Скажімо, образної ваги набуває атрибут *рідний*, що безпосередньо відносить ключове слово в розряд національно-культурних (якщо йдеться про *рідний край, рідну хату* тощо, то водночас означений національний статус предметної назви). Порівняйте: *У чужому краї тепліше сонце, у чужому краї солодші плоди. Але чим завинив перед тобою, потурначе, рідний край,*

що ти цураєшся його? **Край**, як і долю, не вибирають, вони – од Бога (Ю. Мушкетик. «Яса»). Метафора чим завинив рідний край відносить ключові слова до поняття *Україна* завдяки атрибуту *рідний*, тим паче, що йому протистоїть у тексті атрибут *чужий*, який відділяє свій край від чужини. Анафоричну щодо атрибута *рідний* роль можуть виконувати займенники *мій, наш, свій*, які «прив'язують» предметне слово до національно значущого. В структурі тексту *Земле, моя всеплодющая мати, / – Сили, що в твоїй живе глибині, / Краплю, щоб в бою сильніше стояти, / Дай і мені!* (І. Франко) метафора земля дає сили містить позначення рідного краю, вітчизни завдяки осмисленню метафори земля – моя всеплодющая мати, де моя – рідна, своя, а не чужинська.

Національно-культурний складник може бути винесений за межі безпосереднього складу метафоричного вислову, в такому разі він усвідомлюється як мовно-естетичний знак із контекстного оточення, може бути домислений, сприйнятий як імпліцитний, але зрозумілий, дотичний. Постають мовленнєві ситуації, коли орієнтація на національну картину світу створюється через сприйняття словесного наповнення фрагмента як відтворення українських реалій. Скажімо, читаємо: *Ми часто чуєм / радісну зловтіху / у голосі ворожому, чужім, / що заглядали кривда / й люте лихо / у наш – для щастя виведений – дім* (В. Симоненко); вже саме зіткнення понять *ми, наш, дім*, з одного боку, й

голосів ворожих, чужих, з другого, засвідчує національну вісь твору.

У мовних ситуаціях, у яких присутні не прямі, а опосередковані, зовні непрозорі посилання на національну специфіку, передбачена орієнтація на рівень не лише естетичних смаків, а й свідомості наратованого, здатного «вловити» авторський натяк, співвіднести його із загальним пафосом текстової організації. У того ж таки Симоненка натрапляємо на рядки: *Біга тітка із кухні в сіни, / З-під повітки заносить дров – / З них струмує жовтаво-синя / Віковічна печать дібров.* Можна сприймати тропеїчне утворення *струмує жовтаво-синя віковічна печать дібров* як позначене прихованим глибинним смислом: у віковічній печалі, що затаїлася в українському ментальному полі, підсвідомо віддзеркалюють *жовтаво-блакитні* барви; це відблиск національної ідеї, що спирається в підсвідомості на *жовто-синє* знамено.

У художньо-мистецькому вимірі ключові слова національно-культурного призначення можуть ускладнювати метафоричний зміст, розширювати образний шар дискурсу. Конотативний план оповіді зазнає внутрішніх переміщень, глибинна структура метафори зміщується вбік забезпечення нових художніх рішень. Звернімося, до прикладу, до фрагмента тексту роману В. Шевчука «Дім на горі», мовно-естетичні засади якого передбачають уведення химерних образів, фантазмагорійність сюжетних ліній: *Сотниківна боролася з хаосом у собі, а може,*

боролись у ній сні. З'явилися золоті павуки на довгих тремких лапах, вони сплітали між сонцем та землею золоте павутиння, яке облупувало дерева, як струни бандуру <...> Похитнулися дівчата, плакали під їхніми пальцями золоті струни, а до сотниківни підійшов білий кінь і став, кланяючись, на коліна. Початкова метафора *Сотниківна* боролася з хаосом у собі усвідомлена на тлі картини видінь, а в підмурку оповіді залишається ускладнений образ самої *сотниківни* – героїні народних переказів про чаклунку; «українськість» тексту підтримана посиланням на *бандуру*, *коня* як утіленням національного духу. Культурно-естетичний колорит підтриманий алюзійними паралелями, конотативною оцінністю.

Включення в образну тканину тексту національно орієнтованих мовних позначень не лише сприяє створенню неповторного, своєрідного в лінгвокультурологічному сенсі вияву метафоричних висловлень, а й забезпечує україноцентричне спрямування, народнотвірний колорит дискурсу. Відкриваються перспективи висвітлення асоціативно-оцінних параметрів національного мовомислення, метафоризація тексту стає чинником відтворення мовної картини світу; виникають додаткові можливості ідіостильового розмаїття тексту, створення образу автора.

2.2. Метонімія в сучасних художніх текстах

Вивчення тропеїчної системи мови перебуває в наш час у стадії перегляду багатьох вихідних положень і кваліфікаційних принципів; проблематика зображально-виражальних засобів переміщується в центр комплексного філологічного дослідження, що водночас входить у більш широку сферу гуманітаристики. По-новому окреслюється методологія пошуку – від власне стилістичного аналізу до когнітології, теорії комунікації, прагматики. Виокремлення на традиційних засадах художніх фігур і прийомів образотворення ускладнено за умов звернення до сучасної новостильової манери письма з її метафориною, закодованістю смислу, опрацюванням нетрадиційних форм текстотворення, дискурсивного аналізу.

У характеристиці тропів окреслилася тенденція трактування у їхній взаємодії, визначенні рис зближення й розходження між ними, накладання ознак одних на одні, зміщення меж їх мовної релаксації, зрештою, визнання відносності окремого існування кожного з них у класичному форматі. Ідея поєднання в одній тропеїчній одиниці семантичних ознак кількох художніх засобів знаходить підтримку в науковій літературі. В.П. Григор'єв, наприклад, вводить в обіг суміщену дефініцію «метафора-порівняння» [Григор'єв 1979: 200–201]. В.М. Топоров звертається до взаємодії метафори й метонімії: «Не дивлячись на полярність метафори й метонімії, про-

тиставлення яких забезпечує основну вісь, що визначає всю систему тропів, простір між ними значною мірою виявляється заповненим низкою проміжних форм змішаного походження» [Топоров 1990: 521; див.: Henry 1971; Kuryłowicz 1967]. Прикметні лінгвопоетичні спостереження С.Я. Єрмоленко над тропеїчним знаком у складі порівняння як *сто вовків*; пор.: *Ти був самотній, як сто вовків, що марно присичили ніч, зупинилися вдосвіта...* (Є. Пашковський), де порівняння виконує роль змістового й ритміко-інтонаційного зачину [Єрмоленко 2009: 213]; отож позначення *сто вовків* має ознаки метонімічного перенесення, яке вступає в антиномічні відношення з показником одиничності *самотній*.

Щодо кваліфікації метонімії як тропу постають проблеми більш вузького й більш широкого розуміння її функційно-семантичної експлікації, що, в свою чергу, впливає на можливість її зближень / розходжень з іншими художніми засобами. За традиційним підходом, до метонімічних перенесень віднесено лише заміну одного слова-поняття (зазвичай субстантива) іншим, пов'язаним із першим причиновим зв'язком (найменування автора замість назви його твору, частини предмета через назву його частини тощо) [Квятковский 1966: 158–159]. Інша позиція полягає в суттєвому розширенні меж функціонування метонімії як процесу перенесення форми мовної одиниці або оформлення мовної категорії перенесенням позначення з одного

об'єкта на інший за сумісністю [Тараненко 2007: 312; пор.: Тараненко 1989]. Відмінність цих визначень очевидна: якщо за першим підходом метонімія – інше позначення предмета задля виконання ним функції називання, то за другим – це водночас засіб кваліфікації просторових, часових, атрибутивних, каузативних та інших ознак, тобто мовно-естетичну ідентифікацію сполучено з відтворенням супровідних характеристик ознак, дій, обставин, що функційно зближує метонімію з метафорикою в її призначенні передавати ознаково-предикатну семантику.

Метонімічні засоби у вимірі широкої концентуалізації вирізняються амбівалентністю, відносною семантичною визначеністю, ускладненим поняттєвим підґрунтям; тим самим створюються передумови для активації контекстних відношень, виявлення авторських інтенцій, зрештою, для суб'єктивної повідомлюваного, реалізації різнобічних конотативних нашарувань. Метонімічне позначення зазвичай супроводжується загальномовною або індивідуально-авторською прагматичною кваліфікацією, образною асоціативністю, аксіологічною закріпленістю. Частина таких заміщень постає як стилістично нейтральні одиниці, однак у багатьох із них виявлено ознаки лінгвопоетичної маркованості – від забезпечення високостильової урочистості до зниження тональності слововжитку, яке збігається з розмовно-просторічною практикою.

Здійснення процесу метонімізації має наслідком розширення поняттєво-сміслового поля

опису означуваного об'єкта, виявлення номінативно-характеризувальної функції як провідної, основоположної. Сміслова кваліфікація поповнюється новими семантичними ознаками, отожд заміщення однієї номінації іншою здійснено заради досягнення мовно-естетичного ефекту, можливості не припускатися повторення одних і тих самих слів, водночас задля розширення уявлення про предмет повідомлюваного, поточнення словникового тлумачення. Навіть у тих контекстах, де використано, здавалося б, стереотипні форми метонімічного заміщення, в умовах новостильового вживання знаходимо нові смислові й стилістичні конотації, пізнаємо глибинну структуру озвучуваного.

Скажімо, в тексті ... *галерейниця відчиняє нам двері, і ми опиняємося у великому помешканні, стіни якого завішені абстрактним живописом. Під кожною картиною причеплено цічник, ціни нереальні, як і сама галерея* (С. Жадан. «Біг Мак. Перезавантаження»). Словосполука *абстрактний живопис*, що співвідносить її з одним із напрямів сучасного малярства, виконує номінативно-характеризувальну функцію, розширюючи значення слів *кожна картина*; оцінні показники відсутні, авторство картин не позначено, і потреби в цьому немає, бо головну мету досягнуто: йдеться про абстрактне мистецтво.

Інший приклад: *Часом їй [Галі] хотілося й іншого: сховатися, зачинитися в будинку, принаймні доки не викличе він її в школу як дирек-*

*тор. Знала: не для його ноги оця гора й круча, і це виповнювало її водночас і радістю, й печаллю, співчуттям і недоброю втіхою. Попри все відчувалася в облозі, а відтак і оборонятися мусила – вона єдиний захисник цієї **фортеці** (В. Шевчук. «Дім на горі»).* Будинок, про який йдеться, не випадково названий *фортецею*, це узагальнення, підсумок роздумів про це помешкання (яке розміщене на крутій горі, до нього важко підніматися, в ньому можна сховатися); позначення: *єдиний його захисник* теж співвіднесений із *фортецею*; це уявне сприймання, у широкому розумінні порівняння, гіпербола, показник глибинного відчуття героїні.

У лінгвопоетиці метонімічні засоби розглядають як вияв тропеїчності, мовно-естетичний знак культури, відтак постає проблема відокремлення їх уживання у художньому дискурсі від їх уведення в побутову мовну ситуацію, паралельно з «метафорами, якими ми живемо» [Лакофф 2004]. Помітно вирізняються мовностилістичні «знахідки» – індивідуально-авторські позначення з прикметами метонімічного вияву, хоч провести чітку межу між художнім і власне описовим перенесенням значення в побутовому слововжитку доволі складно. У пошуках мовостильової виражальності сучасні автори вдаються до зсувів у системі образного мовомислення, вводячи проміжні форми образотворення за участю метафорично-метанімічних перенесень.

Розглянемо текст: *Я усім його багном, всім сутеренним гноєм – / Ціною на жінок, фарцу і*

анашу – / Я місто це ношу, / Мов камінь на душі (О. Забужко). Характеристика об'єкта повідомленого – *міста* складається на ґрунті негативних ознак – аморальних виявів й лягає *каменем на душі*; однак за цими посиленнями постає загальна картина: попри метонімічне позначення мінусів – *люблю*. В іншому прикладі: *Ленця-не-Ленця з сонячної сторони тролейбуса врешті відчуває, що на неї дивляться, й повертає голову (метеликовий стріп повіками, погляд гострий, як виставлений уперед лікоть <...>)* (О. Забужко. «Дівчатка») *метеликовий* характеризує *стріп повіками* – ‘швидкий, миттєвий’; атрибуція через уведення асоціативного епітета виявляє ознаки характеризувальної функції.

На думку Н.Д. Арутюнової, ідентифікативна функція метонімії не дає підстав розглядати її у складі предикатних структур: «Метонімія прив'язана до ідентифікативної функції, а метафора обслуговує функцію предиката» [Арутюнова 1999: 349], однак типізоване метонімічне позначення в контекстних умовах нерідко потрапляє в позицію предиката, не полишаючи ознак характеризувального засобу. Подібні умови слововжитку водночас виявляють спільні ознаки різних тропеїчних утворень – метафор, порівнянь, гіпербол тощо.

[1]. *Розкішні віденські палаці стриміли серед злиднів і жалоби, як ті боввини – німі свідки минулої розкоші* (Т. Малярчук. «Забуття»).

[2]. *Еллі подивилася услід, зітхнула, пошкодувавши, що не може встати і пройтись перед*

ним у своїй новій сукні – стриманій і елегантній, як і вся нинішня мода, «бюджетний варіант Великої Демократії», без усього зайвого (І. Роздобудько. «Прилетіла ластівка»).

[3]. *Гей, дуби мої – зелені хмарочоси... / А мені уже дорога на похил* (Б. Олійник).

У прикладі [1] вислів *німі свідки минулої розкоші* – художній образ з ознаками метонімії, що виявляє функцію предикатного компонента висловлення, це складник поширеного порівняння, що введено сполучником *як*. Приклад [2] маніфестує характерні ознаки *нової сукні* – це вияв *нової моди, «бюджетного варіанта Великої Демократії»*; метонімічні позначення виступають у складі порівняльного звороту як його семантико-синтаксичний виразник. У прикладі [3] метонімічне позначення *зелені хмарочоси* за функцією наближене до прикладки, однак не позбавлене співвіднесення з предикатною ознакою, оскільки вияв величі (*хмарочос*) входить в антонімічну структуру: *дуби могутні – мені дорога на похил*.

Метонімічні показники у складі порівняльних зворотів – компонент загального значення уподібнення. Як і порівняння, метонімія ґрунтується на принципах подібності, йдеться про зближення ознак предмета й об'єкта називання внаслідок більшого-меншого накладання їхніх смислових характеристик одне на одне; у багатьох контекстах розрізнення «чистого» порівняння й метонімічного заміщення утруднено. Порівняйте, скажімо: – *Стережіться лихих*

думок, пане, – вдруге сказав астроном. – Вони, як бур'ян, у людині проростають, і недовго до того, щоб і душу засліпити... (В. Шевчук. «Дім на горі»): зворот як бур'ян виконує подвійну функцію: з одного боку, це уподібнення *лихих думок* об'єкту називання (*бур'яну*), з другого, йдеться про характеризувальне наповнення: *лихі думки – бур'ян*, причому метонімічне осмислення підтримано висловом *у людині проростають*.

Розширення смислової структури метонімічного найменування до меж асоціативно змодельованого образу з можливими різноаспектним тлумаченням може сприяти появі позначення, наближеного до символу. В таких заміниках первинного називання розвивається властива словесній символіці розмитість значеннєвого шару, закодованість конотативних нашарувань; смислова паралель із тим чи тим абстрактним поняттям ускладнена потребами осмислення суб'єктивованих авторських інтенцій. Порівняйте: *Тисячі добровільних вигнанців, котрі перетинають символічні європейські кордони, намагаючись за будь-яку ціну досягти солодких об'єднаних вавилонських передмість, стирають спогади, відмовляються від минулого, змінюють біографію, підписують угоди і виїждять подальше від непривітного сонця своєї безнадійної батьківщини. Це свіжа, гаряча **кров** нової європейської еміграції* (С. Жадан. «Біг Мак. Перезавантаження»). Слово-символ *кров* характеризується архетипною семантикою [Кононенко 2013: 99–101], в нашому прикладі передає набір смислових

показників ‘оновлення’, ‘надія’, ‘відродження’, набуваючи ознак позитивного чинника розвитку; водночас це метонімічний характеризувальний засіб щодо словосполуки *тисячі добровільних вигнанців*.

Синекдоха у річищі метонімічних перенесень виконує не лише своєрідну номінативно-характеризувальну функцію (позначає кількісно несумісні поняття), а й створює образне уявлення про предмет чи явище первинного називання. Скажімо, в тексті *Сестра діда їла тільки рідке, тому, коли батьків довго не було вдома, вона щоранку годувала нас рогаликом або бубликом, розмоченим у гарячому молоці* (Т. Прохасько. «Так, але...») синекдохічні позначення *рогалик*, *бублик* є описовим засобом найменування їстівних продуктів, створюючи конотативні супроводи ‘вияв доброзичливості’, ‘співчуття’; перенесення значень підтримано введенням інших метонімічних перенесень: *щось рідке* – ‘їстівна рідина’, *батьки* – ‘батько і мати’.

Інший приклад: – *Земля – це маленька крапля, – повільно сказав господар, тарабаня пальцями по столу. – Зовсім, зовсім мізерна... – Можливо, й так, – відгукнувся астроном. – Земля таки справді щось невеличке в цьому великому, – він простяг рукою туди, де виднілися зорі <...> – А на цій крапці ми, – сказав пан Юрій, – отой порох, що сиплеться вам з-під руки* (В. Шевчук. «Дім на горі»). Метонімічне позначення землі як *краплі* підтримано додатковою атрибуцією: *маленька, невеличка в цьому великому*, враження

дрібності підтверджено синекдетичним посилян-ням: *ми – отой порох*; вислів *це маленька крапля* має ознаки порівнянь у предикатній функції.

Синергетична семантика виявляє себе у внутрішній формі фраземних утворень на позначення кількості; попри непряму номінативну співвіднесеність, такі засоби створюють картину дуже великого або дуже малого кількісного складу; пор. посилення на подібні вислови в словниках: *на макове зерно (зернятко і т. д.) – ‘дуже мало, трошечки’*: – *А тепло у старім серці на макове зерно* (Панас Мирний) [СУМ, т. 4, с. 603]; *на макову росинку – ‘ніскільки, нітрохи’*: – *А ти ніскільки й не журишся? – Ані на макову росину* (М. Стельмах) [ФСУМ, т. 2, с. 762].

Як переносно-образні утворення, розраховані не тільки на поточнення поняттєвої характеристики об’єкта повідомлення, але й на досягнення ефекту зображальності й виражальності, слова й звороти в метонімічному сенсі передають додаткові асоціативно-оцінні конотації. Асоціативне поле метонімічного слововжитку постає як чинник моделювання художньої дійсності, стильовий конструкт, що апелює до тексту, формуючи авторські інтенції, суб’єктивізацію повідомлюваного. Засобом відтворення образної структури об’єкта мовлення можуть поставити асоціативні дискриптиви, у творенні яких відбито індивідуально-авторські пошуки художності. Частина подібних засобів традиційно-класична, стереотипна, пор., скажімо: *верблюд – король пустелі, лев – цар звірів, письменник – володар*

дум і под., водночас сучасний художній дискурс презентує оновлену систему дескрептивів, за якими постає закодований смисл і образний складник.

Порівняйте: *Але не кажи мені, і най ніхто не каже, що я воював за Україну. Не, за Україну, але за український народ, за людей, за обциство. Бо се Україна, а не територія, яка є кавальчиком планети* (Т. Прохасько. «Так, але...»), де метонімічне пернесення мають комунікативні паралелі: *Україна – український народ, Україна – не територія*, ознаки дескрипції передає визначення *територія – кавальчик планети*. Завдяки метонімічним зворотам посилюється емотивність та експресія тексту. Типологізуються, зокрема, міфологічні, фантазмагорійні, казкові образи, уявні постаті тощо. До прикладу, у тексті *Послушно кивнувши, закликаю у вставленій ним [тренером] позиції, як на сто років, персонаж із царства Сплячої Красуні* (О. Забужко. «Інструктор із тенісу») *царство Сплячої Красуні* позначає завмерлий *на сто років* часопростір; посилюються конотації поетичності, надмірності, подиву. Вияви метонімічного перенесення спостерігаємо в найменуваннях інфернальних істот, страховиськ, носіїв потойбічних сил, які позначають вороже, підступне, злодійське єство; такі називання в народній традиції замінують фіксацією *чорта, диявола* тощо («аби не наврочити»). Скажімо, в текстах В. Шевчука виступають численні дескрипції на заміщення назв «носіїв зла»: *Чорний Чоловік, Чорна кума* і под. [див.: Коно-

ненко 2018: 251–252]; такі назви корелюють із поняттями ‘щось страшне’, ‘химерне’, ‘фантазмагорійне’, ‘загроза’.

Образні утворення з ознаками метонімічного перенесення знаходять утілення у фраземних одиницях з конотаціями різної модальності. Асоціативно-оцінний потенціал багатьох метонімічних позначень виявляє себе в різних видах номінації, скажімо, їх експліковано шляхом аксіологічних характеристик осіб за віком, статтю, соціальним або родинним станом тощо. Щодо іменування дітей, скажімо, активовано вживання демінутивів, форм голубливості: *дитятко, сонечко, зайчик, котик* і под.; навіть у випадку вживання зовні лайливих слів щодо молодих осіб зберігаються позитиви кваліфікації; пор.: *Галю, Петрику, Кіндрате, / Годі, ледарі, вам спати!* (М. Рильський). У випадку називання осіб із голубливими характеристиками метонімічні оцінки складають неширокий діапазон: <...> *за нею упадав суперхлопчище, красень і атлет, шість футів два дюйма, і в плечах стільки ж, ласкавий, як зайньо* <...> (О. Забужко. «Польові дослідження...») (порівняльний зворот *як зайньоко*, з одного боку, співвіднесений із об'єктом *заєць*, з другого, містить характеристику *суперхлопчища*, внутрішню когезію образного зображення передає ознака *ласкавий*). Іронічно-жартівливе позначення особи за участю демінітиву не втрачає конотацій оцінності: – *Це закон природи, ласочко, не ми його настановили, не можемо ми його й відмінити* (В. Шевчук. «Дім

на горі»); використання метонімії у звертаннях набуває ознак поширеної практики.

За допомогою метонімії відтворено широкий спектр суб'єктивації оповіді – захоплення, здивування, напучування тощо; вони емоційно забарвлюють текст, імплікують авторську інтенцію, посилюють експресію висловлення; пор.: *Диво дивне є на світі / З тим серцем буває! / Увечері цурається, / Вранці забажас!* (Т. Шевченко) (заміщено імпліцитне позначення 'щось неймовірне, непояснюване'; зберігається конотація перебільшення ознаки, гіперболічності). Перенесені ознаки зазвичай відбивають власне авторське асоціативне мовомислення, така кваліфікація веде до виявів закодованої, шифрованої експлікації, прикметної в художньому дискурсі постмодерністів і близьких до них представників новостилу. За цих умов наслідком уведення паралельного образного позначення стає орієнтація на одержання ефекту смислового дисонансу, творення полісемічних структур. Розглянемо текст:

*Дев'ятиповерхова панельна будівля
Де на кухні плита у вітальні диван
Де знаходять притулок і навіть ночівлю
І Ван-Гог і Ван-Бастен і навіть «В-ван»!
Дев'ятиповерхова панельна споруда
Що антенами в небо дозвілля скубе
І який Аліг'єрі Рембо чи Неруда
Зронить слово оспіває тебе?*

(О. Ірванець).

За номінацією власних імен постають образи видатних діячів минувшини; функція таких назв у тексті – створити уявлення висококультурного середовища, яке оточує ліричного героя. Як засоби, зближені з метонімічним перенесенням, ці найменування не мають чітко окресленої смислової експлікації: невідомо, чи автор посилається на витвори мистецтва, що належать майстрам пензля і слова, чи уявляє їхню «невидиму» присутність (вони *знаходять притулок і навіть ночівлю*), пишуть вірші (*зронить слово*), тобто діють як живі істоти), серед них притулився якийсь «В–ван». Вочевидь, іде процес уособлення, «оживлення» відомих і невідомих осіб, є посилання на їхні творіння; переносно-образний сенс цих найменувань умовно корелює з контекстом – зображенням «непоетичних» об'єктів – *панельної будівлі, кухні, вітальні, дивану*; антиномічне зіткнення понять посилює образний «дух» повідомленого.

Постає проблема інтерпретацій образності метонімічного засобу, її кореляції з контекстом, із ситуацією мовлення. Відкриваються можливості вираження близьких до метонімічного перенесення смислових одиниць чи їх комплексів; метонімічні процеси виявляють себе за різних умов стилетворення. Різнофункційна настанова метонімічного позначення висуває його на позиції амбівалентного показника, часом із деформованою, алогічною семантикою, трансцендентною суб'єктивацією. Скажімо, в тексті *І стоїш ти під небом на сірій землі / І над нами є*

Хтось та від цього не легше... (О. Ірванець) слово-поняття *Хтось* (із великої літери), вочевидь, заміщує позначення ‘Господь’, ‘вища сила’, ‘невідомий’, ‘всеосяжний’, отож метонімія побудована за ознакою ‘назва абстрактного поняття’. Згадаймо одного з фантастичних персонажів «Лісової пісні» Лесі Українки – *Той, хто греблю рве*; прозора внутрішня форма моделює значення ‘руйнівник’; у назві героя імпліковано інтенції дієвості, швидкого здійснення, характеризувальна функція доповнена показником процесуальності.

Художньо-образна семантична природа багатьох метонімічних утворень відкриває перспективи їх активації як ключових слів, організаторів контекстного простору; такі виражальні показники забезпечують кореляцію з іншими компонентами висловлення, забезпечують внутрішню когезію, виконуючи функцію синергетичного засобу. Йде процес формування семантичної прогресії, об’єктивації мовлення шляхом декодування смислу. Розглянемо текст:

– *Вирішила поснідати без тебе, – сказала стара, – бо ось наш парубок збирається показати своїй дамі серця яри й печери.*

– *Тут немає ніяких дам, – спалахнув Хлопець. – Це моя товаришка, та й годі!*

– *Ну, звісно, – сказала стара. – Мусив би зрозуміти, що я жартую <...>*

– *В цих стінах і ведмідь утратить почуття гумору, – буркнув Хлопець.*

– Ці стіни тобі не до вподоби, *кавалере*? – звела брови стара.

– Мені не до вподоби, коли мене хтось називає *кавалером* (...)

– Теперішні *кавалери* тим і *кавалери*, що вони так не насміюються, – пішла на допомогу синові Галя. – А насправді, куди це ти збираєшся, *мушкетере*? (В. Шевчук. «Дім на горі»).

Тропеїчну тональність тексту створено на ґрунті обігрування стилістично маркованих метонімічних утворень – *кавалер, мушкетер, дама серця*, що замінюють нейтральні позначення *Хлопець, товаришка*. Застарілі найменування часів лицарства викликають негативну реакцію героя, однак учасники дії усвідомлюють гумористичне забарвлення слововжитку; завдяки метонімічним засобам досягнутий ігровий ефект, передано загальну ситуацію доброзичливості, замилювання поведінкою юнака.

У художньому тексті роману І. Роздобудько власне ім'я *Моцарт* багатозначне: це найменування австрійського композитора й прізвисько kota, опосередковане позначення українського генія – Леонтовича, слово-символ. Слово-поняття *Моцарт* забезпечує внутрішньосинергетичні зв'язки, виступає в різних мовленнєвих ситуаціях як засіб концептного єднання викладу. Порівняйте: 1. – *Як його звати? – Юнак розгубився, розбираючи ще не добре вивчену мову, прокашлявся, відповів захриплим голосом: – Моцарт. Офіцер розсміявся, поставив печатку! – О, композитор!*; 2. *Перші місяці ночував в*

ночліжці для безпритульних, підклавши під голову хвіст **Моцарта** і вдаючи глухонімого. 3. Але тоді разом зі мною під воду пішло б кілька тисяч безневинних людей і ... **Моцарт** – єдине, що в мене лишалось від спогадів про батьківщину. 4. Єдине, що не давало мені запалу кинутися з мосту – **Моцарт**. Він вірно тягався зі мною всюди, такий само обідраний, як і я. Якби він був людиною. Я б сказав, що у моїй компанії він втратив людську подобу. 5. Одне слово, я заніс **Моцарта** на смітник і випустив посеред дощу <...> **Моцарт** застрибнув мені на простягнуті в калюжу ноги, в зубах тримав щура і т. д. У підґрунті власних імен, що їх наведено в тексті, метонімічне позначення великого композитора використано для називання різних об'єктів, що забезпечує єдність семантичного поля з опертям на одну й ту саму семантичну першооснову.

Вияви метонімічного слововжитку, скорельовані з контекстом, виявляють свій смисловий потенціал у багатьох заголовках художніх творів, що дає змогу імпліцитно репрезентувати вміст цілісного тексту. Явище стислого, часом прозорого, часом «завуальованого» представлення в такий спосіб дискурсу не лише забезпечує «інтригування» читача, внутрішню зв'язаність, завершеність мовно-естетичного коду, а й має на меті прирощення смислу: заголовок постає як декларація, концептне поняття, експозиція, текст – як реалізація задуму. Скажімо, назва повісті «Хуторок у степу» позначає не лише просторову категорію, місця описуваних подій, а й є

імпліцитно вираженим заявленням на незвичайні вчинки, що мали місце в поселенні. У метонімічному найменуванні «Берег любові» О. Гончара прихований концептний смисл: ідеться про високе кохання, яке подолало перешкоди на своєму шляху до «берега» [див.: Сологуб 1991].

Форми вираження метонімії можуть трансформуватися, замінюватися, набувати варіантної реалізації, водночас набуваючи нових смислів. Скажімо, метонімічне перенесення здійснюється за участю атрибутивних позначень з мотивацією реакції на ознаку на кшталт *страшний, страхітливий, страшенний, здоровенний, гігантський*, на обставинні утворення (*страшно, страхітливо* і т. д.). Порівняйте: *Машини, які їдуть на гору, **страхітливо** виють моторами і викидають з вихлопних труб цілі хмари спрацьованих газів* (П. Загребельний); згадаймо: *Аж суне вовк – такий **страшенний** та **здоровенний*** (Л. Глібов). Такі показники мають помітні конотації квазігіперболічності [Кононенко 2018: 45], водночас виступаючи у функції метонімічного заміщення нейтральних позначень на штаб *великий, сильний* з орієнтацією на досягнення текстової експресії.

Активації дієслівних форм з метою перенесених ознак дає змогу включити в метонімічний ряд вербативні утворення; вони виконують функцію заміщення необразного найменування дії. Приклади подібного слововжитку знаходяться на межі з іншими тропеїчними засобами, але дієслівні утворення такого призначення нерідко займають проміжне місце між метонімією й

метафорою. Порівняйте: *Сторчака летів додому, швиргонув шаблю на долівку, пішов...* (П. Куліш), де вербатов *летів* ужитий у значенні ‘швидко біг, поспішав’, що корелює з показником руху *пішов*.

Функцію заміщення прямого називання дії виконують фраземні сполуки зі стрижневим дієсловом; такий стійкий зворот у його зіставленні з прямим найменуванням (експліцитним чи імпліцитним) забезпечує образне сприймання події. До прикладу: *Мовляв, поїдемо дивитись, що то за американець і звідки він тут взявся <...> Тут же ловили гав і червоноармійці з кіннотою – усім хотілося поглянути на американця* (І. Роздобудько. «Прилетіла ластівка») (сполуки *поїдемо дитивить, хотілося поглянути* координують зі стійким зворотом *ловили гав*, що додає конотативні ознаки ‘дивитися від неробства’, ‘виявляти неприродне зацікавлення’).

До виразників метонімічно-саркастичних конотацій належить, наприклад, фразема з дієслівним компонентом *хай би воно сказалося* для позначення ‘незадоволення або досади, обурення ким-, чим-небудь’ [ФСУМ, т. 2, с. 813]: – *А як тебе разом із ним під мінськими мордами в тюрму поженуть, то як мені на таке дивитися? Хай би воно сказалося, таке життя!* (Г. Тютюнник. «Вир»). У тексті <...> *ах, який із нього мав бути коханець – гризи собі кісточки, гризи!* (О. Забужко. «Польові дослідження...») фраземна сполука *гризи собі кісточки, гризи* постає як метонімія на позначення імпліцитного ‘шкоду-

вати за чимось’; вислів входить у низку позначень із компонентом *кісточки*: *перемивати кісточки*, *перебирати по кісточках*, де, в свою чергу, фіксовано вихідний метонімічний смисл. Порівняйте: *Гата дуже вірив у те, що від кожної людини залежить те, як вона живе, як їй ведеться. Він вважав, що тільки правильні вчинки ведуть до більш-мени щасливого життя, і ці вчинки у повному твоєму розпорядженні. Тобто все у твоїх руках. Однак фактор «пощастило – не пощастило» був у його теорії життя не мені важливим від власної відповідальності* (Т. Прохасько. «Так, але...»). Поняттєвий сенс слова *пощастити* (*пощастило*) ‘успішно здійснитися’ (про щось очікуване, задумане) [СУМ, т. 7, с. 492] доповнений конотативними показниками ‘неочікуване’, ‘випадкове’, ‘повезло’; у нашому контексті виникає антиномічний смисл: ‘не очікуване, проте здійснене залежно від поведінки людини’; *пощастило – не пощастило* розглядається як метонімічне позначення чинника життя в суб’єктивно-авторському коментуванні.

Метонімічний слововжиток як прикмета художнього дискурсу постає у розмаїтті форм вираження, семантико-синтаксичних функцій, образних реалізацій, асоціативно-оцінних виявів. Тропеїчне призначення метонімії робить їх потужним зображальним засобом, який відкриває широкі можливості реалізації авторських інтенцій, індивідуалізації в доборі слів і висловів різної частиномовної належності та стилетвірного

потенціалу. Контекстне зближення метонімічних, метафоричних й інших тропеїчних засобів відкриває перспективи оновлення образності. Виразальна експлікація метонімічних перенесень входить у діапазон новостильових мовно-естетичних пошуків сучасних українських письменників різних художніх напрямів і течій.

2.3. Порівняння: лінгвокогнітивний вимір

В ученні про мовностилістичні явища порівняння розглядають як вияв тропеїчної системи мови, що виникає в мовомисленні на ґрунті асоціативних уявлень й знаходить реалізацію в лексико-граматичних формах; його природу пояснювано через психосоматичні процеси зіставлення смислів за принципом схожості чи суміжності з посиланням на переносні, метафоризовані значення. Тракткування порівняння в лінгвокогнітивному вимірі передбачає врахування власне мовленнєвих умов формування порівняльної семантики під впливом культурно-історичних, національних, соціальних, освітніх чинників, індивідуально-авторських бачень, що стосовно художнього дискурсу має наслідком створення образних паралелей.

Виконання порівнянням пізнавальних, естетичних, лінгвокогнітивних, мовностилістичних функцій, передовсім у сфері художнього словомислення, виводить його на рівень одного з визначальних засобів текстотворення та образотворення. Як зазначає О.О. Потебня, «самий процес

пізнання є процес порівняння» [Потебня 1985: 55], зрештою, творення мовної картини людини ґрунтується на перенесенні уявлень про явище, предмет, дію, ситуацію на інші денотативні сутності шляхом виявлення спільних (часом відмінних) ознак, отожд принцип встановлення тождності предметного світу стає визначальним у мовних реалізаціях порівняння. Інтерпретація подій і явищ у вигляді порівняння стає одним із засобів образного світосприймання, якщо під образом розуміти «сполучну ланку між суб'єктом і об'єктом пізнання, завдяки якій суб'єкт і об'єкт пізнання, хоча й залишаються реально різними, але набувають єдності» [ФЕС 2002: 443]. Досягнення пізнавального ефекту ґрунтується за таких умов на встановленні ступеня подібності через виявлення спільного смислового поля, збіг частини семантичних показників.

Постає проблема накладання смислового обсягу суб'єкта та об'єкта порівняння, зближення їх семантичної структури на принципах більш або менш повної єдності прямих і переносних, образних значень, семного складу, асоціативно-оцінних параметрів; виявлення масштабів семантичної єдності передбачає водночас з'ясування ступеня розходжень і невідповідності в складі спільного семантичного континуума; в широкому сенсі йдеться про з'ясування природи суб'єктно-об'єктних відношень на шкалі координат «суб'єкт порівняння – об'єкт порівняння». Наближення одне до одного семантичних структур у межах цієї парадигми не означає, що

порівняльна організація тексту досягла більшої смислової вагомості; щодо сучасного модерного письма, наприклад, можна стверджувати, що досягнення високого мовно-естетичного ефекту має в підмурку уподібнення передовсім віддалених за лінгвокогнітивними показниками явищ, предметів, дій. Навіть більше, смислове зближення, як на перший погляд, незближуваного як підґрунтя порівняння зазвичай засвідчує «свіжість», «неповторність», «своєрідність» ідіостилю, створюючи часом «незручності» для читача, необхідність декодування, дешифрування образних зіставлень.

Розглянемо текст, в якому носії порівняльної семантики приховані під виглядом «казкових» персонажів і в якому сенс уподібнення виявлено лише частково, опосередковано, в процесі словесного опрацювання авторського задуму:

*Одного разу засперечалися **Розум** та **Краса**, хто з них важливіший.*

*– Звісно я! – сказала **Краса**. – Адже всі звертають на мене увагу!*

*– Але ж ти з часом зникаєш... – сказав **Розум**. – А я лишаюся з людиною на все життя!*

*– Та кому ж ти потрібен, якщо не маєш зовнішньої привабливості?! – заперечила **Краса**.*

*– А хто ж тебе оцінить, якщо ти така нерозумна? – відказав **Розум**.*

Образились вони одне на одного й розійшлися по різних кутках. Точніше, по різних тілах. На біду своїм хазяйкам (І. Роздобудько. «Одного разу...»).

У фрагменті йдеться про жіночі психотипи, але дорівнювання їх до *Краси* й *Розуму* дещо примітивує процес порівнювання, робить його лише приводом для подальших «філософських» роздумів; зближення слів-понять жінка – *Краса* та жінка – *Розум* приблизне, ґрунтується лише на одній ознаці персонажа (зрештою, не звертаємо увагу, що жінка може бути водночас і гарна, і розумна).

За визначенням багатьох дослідників [Квятковский 1966: 280], поетика порівняння складна й дотепер теоретично не опрацьована, що зумовлено, зокрема, можливостями його неодномірного – вузького чи розширеного, психолінгвістичного, стилістичного, семіотичного, лінгвокультурологічного, лінгвокогнітивного – тлумачення. У семантичному аспекті порівняння може бути схарактеризовано за умови його вивчення як суб'єктно-об'єктної сутності, явище не тільки власне мовностилістичне, образне, але й як поняттєво окреслене, смислотвірне, пізнавально вагоме. З цих позицій опис обмеженого кола засобів організації порівняльних зворотів має поступитися визначенню мовної репрезентації різнобічних асоціативних зіставлень на рівні поняттєвої сфери з урахуванням архетипного й індивідуалізованого розуміння, з посиленням на колективно свідоме й підсвідоме, зі зверненням до тексту як цілісності, до дискурсу як системи художнього мовомислення.

Згідно з усталеною традицією, порівняння розглядають як засіб виділення додаткових ознак

предмета думки, уточнення щодо змісту тексту; пор., скажімо: «стилістична роль порівняння здебільшого полягає у виділенні якихось особливостей», воно «ніби додається до експерсії основного слова» [Сучасна українська 1973: 144], отож йому відведено роль доповнювати смисл названої реалії, утворювати образ. Водночас семантичне навантаження порівняння як категорії мовомислення зазвичай набагато вагоміше, у багатьох дискурсах воно перебирає на себе функцію провідної смислотвірної одиниці з широкими повноваженнями оцінності, експресії. За таких мовностилістичних умов порівняння стає ключовим компонентом у творенні загального смислу фрагмента тексту, а звідси й засобом організації текстової структури в цілому.

Розглянемо типологізований у цьому сенсі дискурс представника постмодерністської прози: *Вогнем пролетів над залю червоний у своєму піджаці волохань і схопив Аду, як соломинку, в кільце своїх лабет* (Ю. Андрухович. «Перверзія»), де порівняння *вогнем*, каузоване посиленням на *червоний піджак*, передбачає швидкі дії на кшталт *пролетів, схопив*, наявність порівняння *як соломинку* (та у вогні миттєво згорає). Порівняння здатне поєднати смисловими зв'язками доволі широкий контекст, назви прямого й переносного значень, творячи структуровану мовно-стилістичну одиницю текстового рівня з опертям на різні форми уподібнення.

Порівняймо текст: «...» *бачиши, мені не завжди вистачає терпіння, аби звести до купи все,*

що зі мною відбувається, тоді я просто чекаю, коли все зведеться до купи само собою, зазвичай так і буває, життя насправді дуже проста річ, ти собі просто **пливеш** цією **рікою**, не намагаючись когось потопити, **пливеш** собі. Задивляючись у **прозорі води**, а іноді, коли дивитися уважніше, справді може здатися, що ти бачиш, що там – на тому **дні**, хоч там насправді нічого немає (С. Жадан. «Біг Мак. Перевантаження»). Роздуми щодо складностей життя передано через паралельний контекст зі зверненням до образу плавання річкою; застосовано засіб заміщення однієї ситуації іншою: *життя насправді дуже проста річ ↔ пливеш цією рікою*, зв'язувальне слово *цією*; ідея подібності двох станів підтримана позначеннями *потопити*, *пливеш*, *прозорі води*, *на тому дні*; є й показник зближеного значення ілюзорності паралельних ситуацій: *насправді нічого немає*, до створення уявної картини запрошує компонент *бачиш*.

Побудований на асоціаціях за схожістю явищ, предметів, дій дискурс може розгортатися у доволі поширений текст із численними порівняннями, смисловий зв'язок між якими може бути більш або менш прозорий; як наслідок утворюється складна за структурою цілісність, порівняльні засоби якої забезпечують або принаймні підтримають цю єдність. Звернімося до тексту постмодерністського спрямування, який організований за асоціативним принципом появи додаткових повідомлень, пояснень, різного роду вставлень, отожд уже «в зародку» передбачає

можливість пересічення образних і безобразних позначень. Порівняйте: *А, іще одне, мало не забула: от тим-то й кохання твої – мишачі виходять: невеличкі такі <...> але він повертає до неї надтріснуते гірким усміхом обличчя. – Господи, яку болісну, невтоленну спрагу зроджував колись у неї цей профіль: мовби, добу не пивши, дивилася на поміщений за товстим склом, запітнілий од зимна гранчак із водою, і от, іно скло й зосталося, – дивився очима хворої тварини <...> Любив, я знаю, – мовив, як умів: в собі, а не з себе, і мені перепало, таки ж як мишці – окрушинами під стіл, – тільки промінний од захвату погляд <...> та ще спалахи непідробного щастя на мій вид, навіть коли впадала з вулиці, заскочивши його на полотні, а це було – що жбурнути відро води на сонного: сахався від полотна дико, як схарпуджений жеребець, закинувши нажахано, з місця скрутнувшись пригинцем в оборонну стійку <...>* (О. Забужко. «Польові дослідження...»). Одна лінія зіставлень пролягає через традиційне уподібнення поведінки людей і тварин: образ жінки в очах чоловіка визначено через мейозиси *мишачі* кохання, *перепало, як мишці*, образ чоловіка – через гіперболізоване *сахався, як схарпуджений жеребець*, він же дивиться *очима хворої тварини*; інша лінія порівнюваного у відтворенні пиття води: *мовби, добу не пивши, дивилася на гранчак із водою, що жбурнути відро води*.

Вивчення порівняльного смислу ускладнено в зв'язку з градацією різного роду логіко-семан-

тичних сходжень і сумісностей, частина з яких стандартизується, набуває ознак стереотипів, відтак тією чи тією мірою втрачає власне порівняльне значення, перетворюється на позаобразний слововжиток. В сучасному художньому мовомисленні трафаретні порівняння-стереотипи поступово виходять із активного застосування, нерідко супроводжуючись різного роду поширювачами, атрибуцією, що дає змогу принаймні частково відійти від стереотипу, хоч однозначного рішення таке вживання не знаходить. Стереотипні порівняння з частково втраченою порівняльною семантикою ґрунтуються на народнопоетичній традиції, зв'язок з якою українське письменство – попри модерністські та постмодерністські тенденції – послідовно підтримує; водночас помітні пошуки оновлення, доповнення, роз'яснення «застарілого» засобу з тим, щоб порівняльна сутність виявляла себе в «оновленому» вигляді. Скажімо, флоризми, які виступають як носії символічних значень [Кононенко 2013 а: 177–180], нерідко послаблюють власне поняттєву функцію порівняння, стають «прохідними» показниками традиційної краси-вості; пор.: *Він [Леонтович] схопився з місця, перекидаючи стілець, згріб її, обхопив, немов букет квітів* (І. Роздобудько. «Прилетіла ластівка»), де порівняння жіночого тіла з букетом навряд чи сприяє естетизації тексту.

Нетрадиційна літературна парадигма навіть у випадках включення порівнянь-стереотипів нерідко досягає високого рівня поняттєвих рішень,

відтворення образного світу. Розглянемо текст: *У тому городчику, де самі **мальви** висіяно, / щоб тебе ніхто не розшукував поміж **квітів**, / я тебе упізнав би відразу, / якби мені довелося коли-небудь / пройти вашою вулицею: / поміж найпишніших **мальв** / там росте одна **мальва**, / на якій **квіти** кольору старого портеру, / а на кожній **квітиці** твою голівку намальовано <...> / звідки б не подивився **метеликом** у той бік, / де тебе вперше – поміж **мальв** – побачив* (В. Голлобородько. «Квітка: мальва»). За образом «етнографічної» квітки – *мальви* постає доволі прозорий суб'єкт порівняння – кохана жінка: вона *найпишніша*, одна єдина; захоплений жінкою-мальвою герой порівнює себе з *метеликом*.

Сучасне письменство суттєво розсуває межі порівнюваного, асоціативно-оцінні уявлення набувають незвичних форм, паралелізм образних бачень ґрунтується на зближенні умовних, часом логічно не сумісних референтів, вигаданих, фантазмагорійних прецедентів. Скажімо, в тексті Т. Малярчук відтворення психічного стану героя супроводжено посиланнями на «видіння»: *Там, у Полтаві, Липинський ще більше почав стерегтися людей, бо те, що він бачив, дивлячись на них, його жахало. Кожен зустрічний відтепер мав замість двох лише одне око – прямо посередині, на переносиці. Так вважалося Липинському. Скрізь він бачив однооких чоловіків і жінок, навіть дітей. Людський світ став **світом циклопів**. «Я збожжеволів», – думав Липинський* (Т. Малярчук. «Забуття»). Задля забезпечення

образного уподібнення світу людей зі світом страховиськ автор уводить образи однооких персонажів, які, за визначенням, відштовхують, лякають своїм виглядом, звідси алюзія-порівняння з образом міфологічного *циклопа*; семантичні метаморфози на ґрунті порівнянь забезпечують своєрідність образного світосприймання.

Глибинне порівняльне значення в уявних картинах відтворює складність ситуативних конфігурацій, не тільки увиразнює мовно-естетичне тло оповіді, а й поточнює самий смисл, сенс відтворюваних подій. Розглянемо текст: *Однак завоювання міста сарацинами породило неспокій у християнських душах: над Александрією нависло гнітюче передчуття великого блюзнірства. Тож двоє ревних венеціян (...) пустилися в заморе, щоби сповнити волю Божу і врятувати рештки святого тіла. Подорож їхня складалася вкрай нелегко – здавалося, всі свої потужності **кинуло пекло** в бій, аби тільки перешкодити священній місії* (Ю. Андрухович. «Перверзія»). Врятування тіла святого дорівнено до виграного бою з самим *пеклом*; порівняння органічно завершило опис труднощів виконання «священної місії».

Функціонування порівняння відкриває перспективи створення розгорнутих текстових структур, що складаються з низки логіко-семантичних переходів, пояснень, обґрунтувань, за якими постає первинний контекст, зміст якого вмотивований уподібненнями. Авторське мовлення за таких умов переходить у площину відтворення

ситуацій, що вимагають уточнення того змісту, який міг би бути відбитий у «прямому» викладі. Порівняймо текст: *Він кивнув, думаючи про своє. Про Купера. Мошера. Кінг-Конга <...> – Пане Леонтовичу ... Це пролунало, як постріл. Він аж схилився над келихом аби куля полетіла повз нього. Але вона влучила, як тільки може влучити слово, вимовлене давно забутою мовою. Бабахнуло по голові, заіскрило в мозку, розірвало райдужку очей – майже як у мультиках Діснея* (І. Роздобудько. «Прилетіла ластівка»). Презупозитивним поштовхом стало відтворення ситуації *думаючи про своє* з поточнюваннями щодо предметів думання (*Купер, Мошер, Кінг-Конг*); звертання *пане Леонтовичу* було несподіваним; шляхом нагромадження квазігіперболізованих порівнянь [див.: Кононенко 2017] передано психологічний стан: *слова пролунали як постріл, аби куля пролетіла, бабахнуло по голові, заіскрило в мозку, розірвало райдужку очей*; пояснено причину посиленої реакції: *слово вимовлено давно забутою, отожд рідною мовою*.

Включення порівняльного значення в письменницький дискурс може відбуватися в різноманітних формах, що далеко виходять за межі зазвичай перелічуваних засобів на кшталт «порівняльний зворот», «прийменникове порівняння», «порівняльне речення», «орудний порівняння» [див.: Кононенко 2002: 103–104]; обсяг тексту, який забезпечує реалізацію порівняльної функції, може бути суттєво розтягнутий на текстовій площині. Звернімо увагу, скажімо, на

трактування С.Я. Єрмоленко висловлень на кшталт *«ти б уподібнився (...) лихотливим мист-цям, чії очки хутко-хутко пострибують, буцім кулі в машинах для ліку грошей»* (Є. Пашковський) як таких, що «виявляють можливості розгорнутого словесного зображення» [Єрмоленко 2009: 218].

Включення в текст граматично оформленого порівняння може ставати підставою для подальшого переосмислення образу, його представлення в інших «іпостасях», через виявлення прямого значення, у перетвореннях смислу. Як текстотвірна одиниця порівняння може ставати знаком, експозицією, зачином, вихідною позицією, забезпечувати продовження, розвиток думки; образне позначення вимагає подальших пояснень, текст розгортається як коментар до виявленої суміжності. Порівняймо: *В цій країні – як в божевільні: нема правил, у культурі – жодних взагалі. Нарешті дійшло, чому вчора Ш. (новинний журналіст!) спитав у мене таку дурницю – мікрофона в груди, я сиджу за прилавком, підписую книжки, довкола люди: «Пані Оксано, чи Вам важливо, щоб Вас купували багато?»* (О. Забужко. «Let my people go») (за характеризувальним порівнянням *як в божевільні* йде аргументація *нема правил*, далі наведено приклади втілення цього твердження).

Структурування порівняльного значення може супроводжуватися паралельними семантичними процесами, створенням ускладнених мовностилістичних фігур, поєднанням художніх

засобів, у логічну підоснову якого лягає поняття уподібнення. На ґрунті різного типу накладань переносного слововжитку виникають експресивно орієнтовані утворення, порівняльна семантика яких ускладнена виявами смислових зближень і розходжень, асоціацій на засадах персоніфікацій, уособлень, антиномії, алюзійності, гіперболізації, міфологізації, мовної гри в їхніх мовно-естетичних утіленнях. Звернімося до тексту: *До зупинки йде елегантна жінка – все в ній підібрано «до тону»: біла куртка, рожевий шалик, рожева помада на вустах – прекрасна, «вранішня» посмішка. Пливе, ніби яхточка. Приємно дивитися. До зупинки підкочується маршрутка. І «яхточка» миттєво перетворюється на **рибальський баркас!** Жінка, підхопивши спідницю, пахкотить, набираючи швидкість на доленосній десятиметровіці аби встигнути закинути на сходинку бодай одну ногу, доки нахаба-водій не зачиняє дверцята (І. Роздобудько. «Одного разу...»). Ця рамочна побудова має виразні ознаки логіко-семантичної цілісності: від експозиції – опису гарно вбраної жінки до опису її вимушених дій, що руйнують первинний образ; центральну позицію у відтворенні «метаморфоз» займають порівняння *яхточка* та *рибальський баркас*; інший текст ґрунтується навколо цих позначень, спирається на їхнє прозоре зорове сприймання.*

Художні алюзії на біблійного *левіафана* можуть охоплювати протягнутий фрагмент тексту; образ поглинання *левіафаном* постає виразником

ідеї плину часу, невідворотності долі, суму з приводу минушості людського життя. Пізнання глибинного сенсу цих міркувань виявляє себе за участю відтворення паралельної до основної оповіді ситуації. Алюзійні посилання, пояснювані й непояснювані в контексті, лягають у підмурок порівняльного смислу як об'єкти, введені за асоціативним принципом; таке включення «чужих» компонентів нерідко постає як засіб інтелектуалізації дискурсу. Порівняйте: – *Я намулила руку... Ну просто тобі Мавка з другої дії «Лісової пісні»: «Я руку врізала...». Зараз він мені відповість, як Лукашева мати (і – слушно!): «Було при чому!» – Але на основі великого пальця, там, де червоніє натертий руків'ям ракетки басамак, справді вже проступає пухирець...* (О. Забужко. «Інструктор з тенісу»). Нагадування про поведінку героїні феєрії потрібно було авторці для відтворення очікування негативної реакції на скаргу (*Було при чому*).

Відомо, що в міфотворчості відбито уявлення про тотемні перевтілення, що відкриває перспективи розглядати природу творення порівнянь із позицій заміщення одних істот чи предметів іншими, зближеними з вихідними у вигляді міфологем. Трансформоване художнє осмислення ідей перевтілень знаходимо в сучасному художньому дискурсі, що, зрештою, стає засобом уподібнення образів, отож прийомом порівняння на ґрунті виявлення бодай віддаленої смислової спільності ознак. Скажімо, в «Казці про калинову сопілку» О. Забужко нічні зустрічі героя з

Ганнусею передано через образ змія-спокусника: *«...» а до того ще й сусідський хлопець, родом придуркуватий, стривожив, прокричавши вранці через тин радісно, наче молодий півник: тітко, тітко, а до вас уночі **змій** у комина влетів, такий, як **зірка хвостата**, я сам бачив!* (чоловік названий через міфологему *змій*, котрий літає й подібний до *зірки хвостатої*).

Реалізація стилістичних можливостей відображення перевтілень знаходить різні форми й засоби, але послідовно виступає як відзеркалення сутності порівняння; водночас виявляє себе елемент мовної гри; пор.: *Миколо, та чи ж ми з тобою в перетягування канату забавляємося?.. Знаєш, знову був той лиховісний, незвичний погляд, немов щось **інше** дивилося крізь його різко обведені запаленими повіками очі, як **крізь прорізи маски**, – якби ти була мужиком, я б тобі зараз ввалив! Дуже мило з твого боку, коханий, мені й самій часом ох як шкода, що я – **не мужик*** (О. Забужко. «Польові дослідження...»). На тлі посилання на гру в перетягування канату заміни найменування на *щось інше*, позначення як *крізь прорізи маски*, обігрування перетворення жінки на чоловіка (*якби ти була мужиком, шкода, я – не мужик*) виглядають як елемент цілісного порівняльного дискурсу на ґрунті уподібнення.

Теорія перевтілень як засадничий стрижень творення порівняльних значень знаходить утілення у зверненні до образів-масок, доволі поширеному в художньому постмодерністському

дискурсі [Кондратенко 2012: 80–84]; входячи в систему засобів «карнавалізації» тексту з їхніми можливостями передавати різні смисли, мовна маска містить значний потенціал вираження уподібнення, адже нова подоба персонажа зазвичай не випадкова, а в семантичному сенсі відбиває його приховані ознаки. Звернімося до фрагментів тексту: *Поряд із ним [Орестом] стояла руда Лисиця в лискучій темно-синій сукні; Можливо, думав Орест, це зовсім і не маска, а справжня лисиця у жіночій подобі; Дзвінок вирвав його зі сну, в якому він ще обіймав жінку-Лисицю* (І. Роздобудько. «Ескорт у смерть»), де образ жінки-спокусниці переданий через залучення маски хитрого за вдачею звіра. Попри привнесення мовно-естетичного ефекту глузування, іронічності, подібне приховування вдачі людини під маскою вводить у контекст підсвідоме розуміння двоїстості, накладання одного образу на інший, того ж таки перевтілення.

Крайнього ступеня «карнавалізації» набувають дискурси, в яких називання персонажа підмінено посиленням на перетворений в іншу «іпостась» образ; таке заміщення зовні подібне на вживання прикладок до відсутньої назви, але сутнісно являє наслідок мисленнєвих перетворень, що ґрунтуються на більшій чи меншій подібності об'єктів. Доволі характерний приклад спостерігаємо в тексті, де замість найменування персонажа вжито низку референтних заміників: *⟨...⟩ – сказав Перфецькому чорний віслик, а точніше вже не віслик, бо швидше гардеробний*

китаєць, котрий наминав паличками спагетті, однак уже через мить був він ніякий **не китаєць**, а просто великий зозулястий **півень** у таких самих точнісінько окулярах, що й Перфекцький. – Хоч ти помовч! – ударив Стас кулаком по столі, і **півень** злетів аж під стелю, сполохано тріпочучи крилами, та так під стелею і лишився, перетворений на **семилампову старовинну люстру** з оленьчими рогами (Ю. Андрухович. «Перверзія») (йдеться про одну особу, яка змінює свою карнавальну подобу, виявляючи різні втілення).

Зрештою, порівняння як сильний за потенціалом експресив може перебирати на себе, окрім власне номінативного навантаження, функції основного носія оцінності; такі позначення можуть обіймати різне місце в текстовому просторі, частіше в його середині, що дає змогу, з одного боку, послатися на попереднє повідомлення, що вимагає оцінювання, з другого, підтвердити, роз'яснити, визначити каузативні підстави «офіційного» висновку, забезпечити продовження оповіді на підтвердження цього «вироку». Розглянемо приклад: *Особливо біснувався клоун Франта, який у спеціальній пантомімі не міг зірвати з шиї яскраво-червону краватку, що, звиваючись у його пальцях, **ніби тропічна гадина**, здавалось, от-от його задушить. Коли він, смертельно посинілий, урешті звільнявся від неї, кинувши під ноги і затоптуючи в тирсу, оркестр ушкварював переможний туш* (Ю. Андрухович. «Коханці Юстиції»). В уривкові йдеться про

засудження російської агресії в Чехословаччині в 1968 році; *яскраво-червона краватка* – це символічне позначення червоної армії. Вирази *ніяк не міг зірвати з шиї; звиваючись у його пальцях; здавалось, от-от його задушить* відтворюють невідворотність навали; вислів *урешті звільнився від неї, кинувши під ноги й затоптуючи в тирсу*, – перемогу над нею. В центральній частині фрагмента вміщено порівняння *ніби тропічна гадина* з недвозначною негативною конотацією (*тропічна* має сему ‘особливо небезпечна’). У розвиток семантики порівняння наголошено на звучанні переможного маршу (*гадину* знищено); в один смисловий ряд вибудовано паралель *яскраво-червона краватка – тропічна гадина*.

З позицій лінгвокогнітивного бачення художнього дискурсу постає потреба оцінювання лінгвопоетичних засобів у річищі вивчення міжстилістичних зв’язків, визначення ідіолектного середовища як цілісності, тобто не лише з’ясування природи самого мовностилістичного явища, а й окреслення його місця в організації як вертикального, так і горизонтального контексту, з виходом на більш-менш завершений художній простір. У цьому сенсі перспективним видається визначення функційного навантаження порівняння як образної підоснови художнього дискурсу різного обсягу й спрямування. Вияви смислових і образних сходжень у системі мовно-естетичних ресурсів дає змогу розглядати художній текст через призму його глибинної семантики,

архетипності, встановлення елементів підсвідомого мислення.

Формування образного порівняння як категорії пізнання й мовомислення в його семантичному й структурному варіюванні, різнобічній текстовій реалізації дає поштовх комплексному вивченню потенціалу тропеїчності. В.П. Григор'єв виділяє, зокрема, таку одиницю поетики, як метафори-порівняння [Григорьев 1979: 200]. Відкриваються перспективи розгляду порівняльних значень у річищі дослідження різних виявів метафоризації, створення узагальненого образу художнього дискурсу.

2.4. Словесна символіка: сучасні інтерпретації

У сучасному українському художньому дискурсі активовані процеси акумуляції й трансформації етносемантичного коду, поповнення ресурсів мовно-естетичних знаків національної культури як вияву загальномовної тенденції до суб'єктивації мовлення, оновлення ідіолекту. Синергетика породження текстів експлікує зміни в образному мовомисленні, стає чинником формування модерної парадигми художнього мовостилю. У системі організації нової словесної символіки об'єктовано семантичні, прагматичні й конотативні зсуви порівняно до відтворення традиційних народнопоетичних образів, на ґрунті семантичної прогресії імпліковано кодування нових смислів та її структурування, забезпечено історико-типологічний підхід, значеннєву коге-

зію, врахування індивідуально-авторської ідіо-стильової реалізації. У спектральному дискурс-аналізі оновленого художнього наративу поточ-нюється набір дефініцій – народнопоетична сим-воліка, символіка класичної літературної пара-дигми, нетрадиційна символіка, контекстна сим-воліка, індивідуально-авторський символ, сим-вол-порівняння, символ-метафора тощо.

Дослідження словесної символіки, пов'я-заної в українському мовознавстві передовсім з іменами М.І. Костомарова й О.О. Потебні, має доволі багатовекторну історико-філологічну тра-дицію [Кононенко 2013 а: 17–28], в якій зна-йшли відбиток філософські, психологічні, соціо-логічні, фольклористичні, культурологічні й інші теоретичні парадигми. Опрацьовуючи кон-цепції символології, С.С. Аверинцев, зокрема, зазначає: ««...» можна сказати, що С. [символ] є образ, взятий в аспекті своєї знаковості, і що він є знак, наділений усією органічністю міфу й не-вичерпною багатозначністю образу». І далі: «Пе-реходячи в С., образ стає «прозорим»; смисл «просвічує» крізь нього, що наданий саме як смислова г л и б и н а, смислова п е р с п е к т и - в а, що вимагає нелегкого «входження» в себе» [Аверинцев 1999: 154]. Входження в контекст не лише додає знаку-символу прирощення лінгво-когнітивних параметрів, а й змінює глибинний смисл, часом на рівні підсвідомого мислення, трансформує образне значення у бік семантич-ного ускладнення; з'являється оновлений сти-

льовий конструкт, котрий не підлягає елементарному дешифруванню.

Мовно-естетичний знак категоризує прикмети символічності за умов декодування його смислотвірної дескриптивності в особистісному й соціокультурному сприйманні. «Образ стає символом через набуту ним функцію в житті особи (особовий символ), у житті соціуму, держави, релігійної чи культурної спільноти, ідейної співдружності, роду, нарешті, в житті всього людства» [Арутюнова 1990: 26]. Утворення нової смислової структури з ознаками символічного вмісту експліковано в асоціативно-оцінне моделювання образу, суб'єктивізацію повідомлюваного, демонтаж «внутрішньої форми», загальну концептуалізацію й метафоризацію тексту. У межах дуальної моделі Смісл ↔ Текст здійснюється процес характеризування, подолання архетипної залежності, укорінення смислів у національно питоме, трансцендентне, споконвічне мовомислення. Включення в сучасний модернізований контекст смислових транспозицій символічності відбиває новаційні процеси текстотворення.

Проблему оновлення словесної символіки орієнтовано на опрацювання завдань визначення мовно-естетичних співвідношень сучасного образного світобачення й традиційної народнопоетичної міфотворчості, зразків класичної народницької парадигми. Формування нової символічної системи здійснюється в процесі освоєння нового українського художнього дискурсу з

урахуванням новітніх спроб змінити стильову манеру викладу із залученням модерністських і постмодерністських текстотвірних засобів і прийомів, розрахованих на об'єктивацію новітнього наративу. Моделювання амбівалентної полікодової тропеїчності активує трансформацію узвичаєних норм образотворення, має наслідком опанування нових засад метафоризації з одночасним потягом до деформації смислу, кореляції з суб'єктивно-авторськими інтенціями.

Прикметні у цьому сенсі мовностилістичні напрацювання, спрямовані на включення в систему символізації архетипних дескрипцій, народницької літературної образності з одночасною відмовою від стереотипного клішування тропів, нерідко з досягненням ефекту глузливості, іронічного деструктування. Забезпечуючи когезію тексту, сучасні автори активують можливості суб'єктивації повідомлюваного на ґрунті вербальних дисонансів, об'єктивації хронотопу, кодування імпліцитних смислів. Новий етносемантичний компонент, органічно вписаний у трансформований контекст, викликає смислову полікодовість, водночас моделюючи художню дійсність, створюючи нетридиційну мовну картину світу.

Залучення до дискурс-аналізу текстів із непрозорою глибинною семантикою відкривають перспективи освоєння модерного художнього прочитання, нової наскрізної концептуалізації. Звернімося, скажімо, до образної структури сполуки *тройка ружа*, що формує гли-

бинний смисл заключного фрагмента тексту роману М. Матіос «Солодка Даруся»: *Життя – то трояка ружа, казала колись моя свекруха. А я молода – дурна була. Думаю, таке каже, у очах їй троїться, чи що... А вона каже: невісточно, ти думаєш, що ружа ружевиий колір має. А воно ні. На то вона трояка ся називає. Так і життя. То чорне тобі покажется, то жовте, а там, дивися, загориться червоним. Ніколи не знаєш, яку барву завтра уздриш. Чекаєш одної, а воно тобі показує другу.* Смыслова структура образу *трояка ружа* відбиває симбіоз поняттєвого поля: по-перше, ружа – відомий християнський архетип Діви Марії (пор: релігійні символи «оголюють непояснювану сторону людської екзистенції, дають уяву про сакральний її вимір» [Остащук 2008: 195]); по-друге, традиційні символічні виміри слова *ружа* – ‘краса’, ‘молодість’, ‘кохання’, ‘швидкоплинність’ [Кононенко 2013 а: 195]; по-третє, активовано символічну нумерологічну троїстість (трояка – троянда) [Энциклопедия 2005: 46–48]; по-четверте, включено колоративні асоціації (*рожеве, чорне, жовте, червоне*). У тексті знайшли відбиток стадії символізації з укоріненням асоціацій на кшталт ‘життя’, ‘трагічне’, ‘доля’, ‘надія’, ‘мудрість’.

Постає завдання синергетизації тексту зі введенням символічних образів, які активують смисли, відмінні від узвичаєних, трансформують авторські інтенції, суб’єктивують виклад у напрямі накладання семантичних параметрів, фіксації й одночасної руйнації стереотипів. Вклю-

чення принципів семантичної прогресії дає змогу моделювати символіку, що відтворює національно-культурне слововживання й стає художнім відкриттям, субститутом етносемантичних показників. Експлікація нового смислу через переорієнтацію коду досягає мети – викликає ефект новизни образотворення, суб'єктивації викладу. Посилання на народнопоетичну образну систему стає мовностилістичним засобом освоєння шляхів виходу за межі традиційності, з порушенням табуйованості, обмежень формалізації нового смислового конструкту, посиленням іллокутивного впливу.

Приміром, текст роману В. Шкляра «Чорний ворон. Залишенець» містить алюзію на народнопісенне відтворення символічного образу, що входить у систему позначень «птаховолхвування» (М.І. Костомаров). Активуючи міфотвірні потенції образу, автор експлікує номінацію у дуально-смислову полікодовість, ускладнене структурування «двійництва», що реалізується через поєднання асоціативної дескрипції – найменування народного ватажка й давнього праобразу птаха, забезпечення об'єктивації символічного смислу. В текстовій інтерпретації образу отамана відбилися народні уявлення про «казкового» героя, у відтворенні образу птаха – посилення на ще язичницьку антропологію, сприймання птаха як носія людської подоби.

Порівняйте: *На сусідньому дубі давно вже прокинувся старезний чорний ворон й одним оком сонно кліпав на це видовисько. Воронові*

було вже двісті сімдесят літ, проте він досі не стомився спостерігати за людськими дивацтвами і намагався ставитися до них з розумінням (ворон виявляє здібності спостерігати за людськими дивацтвами, намагається ставитися до них з розумінням, отож начебто відсторонена від людей істота, але володіє рецепторними властивостями людей). Символічні позначення *ворона* багатовимірні ('горе', 'страждання', 'смерть', 'страх', 'похорон', 'пророцтво' та інші [Кононенко 2013 а: 213–214]; пор.: [Słownik symboli 2006]). На рівні підсвідомого виникає асоціативне моделювання образу *чорного ворона* як втілення зловісного образного засобу для транспортування заарештованих у радянські часи; прикметно, що в дискурсі роману активовано мотив одночасної загибелі отамана й старого птаха. У наборі символічних смислів подвійного (потрійного) образу-символу позначено конотації героїчності, трагічності, непереборності, волелюбства, страдальництва, загибелі; в глибинній структурі імпліковано інтенції співчутливості, співучастності, невітшності, зворушливості.

Формування авторської символіки сфокусовано на вирішенні завдань включення її в про-текст і посттекст зі встановленням спільного семантичного фонду словесного оточення і новостворень, з експлікацією її суб'єктивно-оцінних інтенцій. Постає проблема вербалізації мовно-естетичних засобів, які активують участь слів-символів у моделюванні «вертикального контексту» тощо, не припускаючи порушення

принципів загального структурування дискурсу, закономірності етнокультурного кодування, включення смислових компонентів, які призводять до «комунікативних невдач» [Бацевич 2005: 135–136]. З іншого боку, для сучасного письменства не існує суттєвих застережень щодо організації символічного смислу за участю лексичних одиниць різного предметного й абстрактного значення. Виходячи з постулату: «ім'я завжди уявлялось людям загадковою сутністю» [Кононенко 2013 а: 13], можна передбачити можливість символізації, що викликає непередбачуване «мерехтіння смислів», появу образів не доконечно пізнаних і пізнаваних.

Синергетика, закладена в семантиці слова, може бути реалізована в символі на засадах поступового нагнітання конотативних прикмет, з різною мірою градування, концептуалізації, модальності, з накопиченнями ілюкутивної сили слововжитку; текст імплікує здатність диференціювати авторські інтенції. Звернімося до прикладу. В інтродукції до романної оповіді І. Карпи подано зашифрований образний конструкт у складі двох компонентів – *смітник, мерседес: Велетенський рожевий мерседес, блискучий і потужний, щоранку забирає сміття з-під нашого дому. Темно-зелені сміттєві контейнери пандори відригували свій вміст прямісінько до вантажного черева красеня-мерса (...)* Знаєте, скільки всього він витягає щодня з потаємних хтонічних глибин на світло свідомості? (...) А потім приїздить Рожевий Мерседес і відво-

зить все кудись у перламутрове небуття. Наприкінці дискурсивного опису з'являється бездомний, котрий є не ким іншим, як тим самим духом Рожевого Мерседесу (І. Карпа. «Перламутрове порно. Супермаркет самотності»). Дискурс передбачає смислове ототожнення *смітника-мерседеса* з тропеїчною ситуацією, контекстом, що передає символічні показники самотності жінки, її занурення в довколишній *смітник*, який вивозить *Рожевий* (розкішний) *Мерседес*. Як зазначає Ю. Андрухович, «в цьому романі багато пронизливості – настільки багато, що сам він уже просто роман-пронизливість, суцільна пронизливість» [Андрухович 2005: 9]; конотації співпричетності до подій, співучасті, «духу очищення» визначають тональність тексту.

Апелювання до сучасного художнього дискурсу дає змогу засвідчити появу непередбачуваних смислів, полікодовості, моделювання ситуацій, які суттєво розширюють номінативно-характеризувальні функції слів-символів, активують суб'єктивно-об'єктивні конотації, поглиблюють когнітивні потенції образу. В орбіту текстотворення включаються компоненти, асоціативна природа яких не маркована словниковим значенням, узвичаєним слововжитком. У процесі активації тих чи тих семантичних, прагматичних і когнітивних параметрів символізованого утворення здійснюється процес сюжетотворення, забезпечується художній хронотоп, одновимірна тональність викладу. Символічний образ набуває підвищеної інтенційної спроможності, відкриває

перспективи декодування смислового нашарування не лише окремого словесного символу, а й глибинних структур, закладених у репрезентованому наративі.

Скажімо, на тлі іронічно-глузливого інтонування тексту роману І. Роздобудько «Ескорт у смерть» активовано внутрішню символіку на початку неприкметної номінації *світле волосся*, з поступовим посиленням позначення утриманців заможних жінок; за змістом твору, носіїв цієї прикмети вбивають одного за одним, після чого волосся зрізають. Порівняйте повторюване посилення на цю характерну однаку персонажів: *Легкий вранішній вітерець куйовдив короткі пасма світлого волосся; Здається, в Олексія було довге світле волосся, зібране під потилицю; Біляві, блакитноокі хлопці з довгим волоссям – яких замовляли найчастіше*. Наприкінці оповіді з'ясовано, що вбивства здійснювала жінка, котра ховала біле волосся в подушку на згадку про колишнього коханця: *Тієї ж миті на її [Ланині] коліна, просто перед його обличчям, як клубок змій, виповзло переплетене клоччя білявого чи рудуватого волосся*. Ефект естетизації тексту викликаний дискурсивним перегуком із ідіостилювою манерою, орієнтованою на відтворення образів-масок, карнавалізацію викладу; в ньому «поєднане низьке з високим, дозволене із забороненим, урочисте із сумним тощо» [Кондратенко 2012: 80]. Наведене порівняння чоловічого волосся із *клубком змій* посилює епатажність зображення; в наборі смислів символічного *біло-*

го волосся переважають ‘легковажність’, ‘неробство’, ‘дармоїдство’, ‘безтурботність’, ‘фальшування’, ‘омана’; на глибинному рівні виокремлено конотації ‘жіноча знедоленість’, ‘самотність’, ‘безвихід’.

Словесний символ як зображально-виражальний засіб може реалізуватися в різний спосіб, із залученням неоднотипного лексичного матеріалу, включеного в контекст у експліцитному вигляді, однак орієнтованого на сукупний імпліцитний продукт. Звернення до національно-культурного коду відкриває перспективу моделювання символічного смислу, когезії сучасного й минулого знання; пресупозитивні посилання, фонове тло, розширення інтенційних зв’язків різних, часом доволі віддалених позначень первинного й переосмисленого розуміння сприяють усвідомленому дешифруванню символічного вмісту. Прихований смисл постає на ґрунті формування семантичної прогресії, закладеної часом у самому заголовку художнього твору з розрахунку на те, що у процесі оповіді за покроковим принципом поступово виявляться конотативні нашарування, одержані як наслідок прочитання суцільного тексту з експлікацією символічного смислу. Схильність сучасних авторів до шифрування назви художнього твору можна пояснити прагненням розширити межі діалогічності відношень Автор–Читач, заінтригувати потенційного адресата, створити в його уявленні нереалізований асоціативний образ – передумову його включення в художній дискурс.

Смислова інтерпретація назви твору з орієнтацією на її символічну закодованість експлікує сюжетотвірні потенції тексту, забезпечує когезійну зв'язаність, художній хронотоп, когнітивний складник змісту. Як реалізацію інтенцій автора схарактеризовано функційно-семантичне наповнення найменування роману Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» із викладом історії поневірянь поета Б.-І. Антонича. Назва містить приховані смисли: лексема *обруч* передає переносне значення 'те, що сковує дії, перешкоджає здійсненню задумів', культурологічний символ *дванадцять* (додекада) асоційовано з сакральними позначеннями 'повний, завершений цикл, космічний порядок, число гармонії сфер' [Енциклопедія 2005: 79]; символічний уміст *дванадцяти обручів* – 'пригнічення', 'нескореність', 'прагнення волі'; імплікована синергетика словосполучки знаходить реалізацію в наративі: *«...» його [Антонича] роль набувала дедалі серйознішого і навіть трагічнішого виміру, аби врешті явити найуважнішим із нас катастрофу особистості, цілком і повністю приналежного до світового товариства «проклятих поетів»* (узагальнювальна експлікація подвійного імпліцитно-експліцитного смислу).

Абстрагування символічної назви активує логічні й алогічні судження, ускладнює декодування, водночас моделює філософічність викладу, асоціативну іллокутивну силу. Словообраз навіть за умов включення в відносно непоширений контекст забезпечує когезію зі змістом

повідомлюваного, об'єктивує власне поняттєве наповнення тексту, його спрямування в бік мотиваційного, декодованого смислу. Скажімо, реалізація абстрактно-узагальнювального сенсу субстантивованих атрибутів може мати наслідком утворення зашифрованого за значенням образу з ознаками символічності, що виявляє прихований смисл лише в корекції з поширеним контекстом, з опертям на ситуативні параметри. Приміром, субституція абстрагованого за смисловими зв'язками слова-поняття *червоне* розкриває своє синсемантичне наповнення на тлі поширеного словесного оточення, що забезпечує тлумачення кольоратива як полісема. Порівняйте: *Як шахіст бачить взаємовплив усіх без винятку фігур на дошці, так і я уявляв життя набором фігур-вражень, спряжених обставинами часу й місця (<...> Пригадуєте про «завжди буває перший раз»? **Червоне** (виділення автора. – В. К.) – це те, що трапилося вперше. Нова фігура, яку вивів суперник. Мій внутрішній шахіст ніяк не міг вписати її в попередню розстановку сил. І далі: Коли перший шок минув, я втямив, наскільки сильно **червоне** надихнуло мене. Щось у мені наче прорвалось, і я врешті дозволив собі повірити, що досвід **червоного** не був сном або маревом (Л. Дереш. «Намір»).* Попри інтенції утаємничення, кодування смислу, авторські розміркування експлікують символіку 'несподіване', 'визначальне', 'непередбачуване', 'неочікуване'. Як зазначено в тексті, *і тебе наповнює благоговіння перед нескінченною Таємницею,*

отож активація імпліцитного смислу, його закодованість, недоговореність переводять тлумачення символічного образу на рівень «пізнання непізнаваного», як наслідок комунікативної тактики.

У спектрі інноваційних пошуків образності сучасне письменство не нехтує зверненням до фантазмагорійних мотивів, уключенням у контекст посилянь на містифіковані постаті, картини трансцендентності, езотерійних ситуацій, часом із посилянням на художню сакральність, часом із зображенням диявольщини як ворожої людині сили. На ґрунті звернення до біблійної проблематики сучасний художній дискурс демонструє фігури й явища потойбічного, уявного, сфантазованого світу; водночас художні рішення цього штибу не є поверненням до фантазмагорій, відбитих у класичній парадигмі; нерідко за цими екзерсисами постає прагнення відтворити нову філософічність, досягти ефекту психологічного чинника. Декодування імпліцитних смислів ґрунтується на дискурс-аналізі, здійснюваному, за задумом авторів, у свідомості, передовсім ерудованого елітного читача.

Скажімо, у контексті фантазмагорійної за мотивацією повісті В. Шевчука постають образи-фантоми з орієнтованим на підсвідоме сприймання порівнянь як утілень символічного вмісту; пор.:

*На це моє досить звичайне слово всі обличчя за столом повернулися і стали **ніби олив'яні тарелі**: холодні та бездушні. Просто мене сидів*

зіроносій, зорячи на мене примруженим і, мені здавалося, підозрливим поглядом, а на вустах у нього зацвіла пісна усмішка <...>

*Навколо зависла тиша, я міг і не дивитися на своїх співтрапезників, бо й так знав: не обличчя на мене дивляться, а **олов'яні тарелі**. Очі з обличчя сіроносого знову проняли, я побачив більма: уста червоні й соковиті, як у жінки, заворушилися молячись (В. Шевчук. «Мор»).* Текст побудований на смисловій антитезі: уява про подібність облич на *олов'яні тарелі* (обличчя – *олов'яні тарелі*). Зміна смислових декорацій доповнювана протичленами: *підозрливий погляд протистоїть більмам, уста з усмішкою – вустам*, що, подібно жіночим, *заворушилися*. Символічний смисл ‘зловмисне’, ‘страшне’, ‘небезпечне’ сформований у контекстно замкненій рамці.

Процеси акумуляції й трансляції закодованих символів позначені моделюванням ускладненої семантичної структури тексту як одиниці вищого рівня узагальнення, у реалізації якого символічність складає лише компонент смислу, експлікованого у дискурсі. Задля забезпечення внутрішньої когезії символічне позначення знаходить спільні семантичні коди з компонентами смислу тексту в цілому, об'єктивує інші стильові показники, формує семантичну корекцію з контекстом. Постає полісемантична організація в системі образотворення цілісного конструкту. На ґрунті синергетичних зв'язків стають релевантними інші засоби тропеїчності, що знаходять вияв, зокрема, в системі обернення, поєд-

нання зображально-виражальних засобів – символу й порівняння, символу й метафори, символу й гіперболи тощо [див.: Кожевникова 1979: 217]; активується образотвірне тло, компоненти якого на глибинному рівні зберігають значення прототипу, моделюючи водночас комплексний смисл. Функційна позиція слів-символів у такому позиціюванні посилена їхньою властивістю прирощувати нові багатовимірні смисли, експлікувати полікодову інтенцію.

До прикладу розглянемо текст: *Час поглинає все живе мільйонами тонн, як гігантський синій кит мікроскопічний планктон, перемелює і пережовує до однорідної маси, так одне життя безслідно зникає, даючи шанс іншому, наступному в черзі <...> аж раптом гульк – і цей клетотливий час теперішнього став минулим, паща синього кита вже відкрита і починає засмоктувати <...> Кінець. Час переміг. Синій кит поплив далі.* В іншому контексті цього ж таки твору: *Я опинилася в самому череві синього кита. Проковтнута...* (Т. Малярчук. «Забуття»). На підґрунті алюзійних уявлень щодо біблійного кита – носія ідеї непоборної сили природи [Енциклопедія 2005: 924] авторські інтенції формують обернений символ-порівняння; саме психосоматичне спрямування викладу активує фіксацію таких «розмитих» смислів, як ‘невблаганність долі’, ‘жорстокість’, ‘немилосердя’, ‘неминучість поразки’ тощо. Символічне значення словосполучки передбачає включення в метафоричні контексти: *синій кит поглинає, перемелює,*

пережовує; паща синього кита вже відкрита, починає засмоктувати; синій кит поплив далі; опинилася в череві синього кита. Образ-символ синього кита, що поглинає довколишній світ, моделює подальший наратив про складну долю видатної особистості, ошуканої життям (ідеться про героя твору – Липинського).

У системі творення текстів на інтенціях оновлення ідіолектної метафоризації сучасне українське письменство знаходить мовно-естетичні засоби задля реалізації символічного бачення художньої дійсності з різним ступенем кодування смислу. На ґрунті кореляцій із новостильовими прийомами мовостилю в художній дискурс експліковано етносемантичний конструкт, амбівалентний у своїй вербальній компресії, об'єктивований і трансформований як когнітивний складник із окремим набором конотативних параметрів. Зовні зашифровані контексти зазвичай містять, з одного боку, компоненти архетипної глибини на рівні «колективного підсвідомого», з другого боку, соціокультурний продукт, набутий у процесі функціонування полісемантичних одиниць.

2.5. Асоціативний епітет: поетичний дискурс

У лінгвокогнітивній функції художній епітет виступає як облігаторна мовотвірна одиниця, носій вторинної номінації, складник смислу, у лінгвопрагматичному вимірі – як засіб мовно-виражальної експресії, мовно-естетичний знак.

Сучасні поетичні тексти, наповнені глибинними асоціативними зв'язками, сприяють утвердженню позиції епітета у творенні художньої дійсності з ускладненим, часом закодованим внутрішнім сенсом. Як зазначає М. Гайдеггер, «означення поезії – це мисляча двомова з поезією» [Гайдеггер 2007: 42]. У коло засобів атрибуції включено різноформальні утворення, які конкурують із традиційно фіксованими ознаковими словами. Епітет у його умовно-образній кваліфікації виступає як асоціативно марковане слово, яке нерідко перебирає на себе центрово орієнтований уміст, забезпечує експресивно-зображальну позицію.

В історії українського мовознавства відома теорія активації переносного значення слова як процесу його метафоризації: «Саме меті небуденного, нетрафаретного висловлення думки підпорядкований аспект формування образних засобів на основі розширення змістовного обсягу слова за рахунок виникнення в нього переносно-образних значень і підсилення експресивних властивостей, тобто метафоризація слова» [Сучасна українська 1973: 137]. Таке розширене трактування метафоризації має бути поточнено, оскільки «розвиток метафори в бік фіксації смисла, який виконує характеризувальну функцію, передбачає її тяжіння до позиції предиката» [Арутюнова 1990: 24]; з цих позицій можливе розмежування епітетів описових і метафоричних; асоціативний епітет має потенційне тяжіння передавати приховану метафору.

Скажімо, у висловленні *Запах Сходу – як крові: солодкий, тягучий і млосний* (О. Забужко) епітети *солодкий, тягучий, млосний* побудовано на ґрунті асоціативно осмисленого порівняння: запах Сходу – як запах крові, звідси їхня характеризувальна функція викликана уявленням про умовну подібність; це метафоричний слововжиток, підтриманий предикатними інтенціями епітетів. На думку Н.В. Слободи, метафоричні епітети забезпечують метафоричний смисл атрибутивного словосполучення [Слобода 2011: 4]; отож метафоричність епітета пов'язана зі спільним метафоричним сенсом сполуки; скажімо, як епітети – метафори визначено кольороназви в поетичному мовленні: *На сірім мури чорний кіт / Кризь білі вуса парно диха* (М. Вінграновський), які сприяють метафоризації тексту, однак не є асоціативно зумовленими. Асоціативність кольороназв має виявитися в образному слововжитку, зумовленому непрямыми уявними зближеннями логічно не сумісних понять. Порівняйте: *Міцно тримай у руках кольорове ганчір'я і скотч, / Якими стягнуто різані вени нашого героїчного часу* (С. Жадан), де *кольорове ганчір'я* входить складником метафоричного тексту, позначаючи, що суспільно вагомі явища можуть мати нікчемне походження (*ганчір'я*), а *кольорове* експлікує поняття іманентної, прихованої екзистенції.

Образно-метафоричний сенс експресивно активованого предметного слова формує порівняльний, символічний, гіперболічний і т. д. під-

текст, який утягує в орбіту своїх інтенцій атрибут описового тексту, як наслідок імпліковано образно-метафоричне спрямування цілісного комплексу, прирощення до атрибута додаткових семантико-стилістичних конотацій. Приміром, у тексті: *Була ти надто збагливе курвисько / І не одне дурне лицарське військо / Стягла на **грішні** свої **острови*** (В. Неборак) смислове тло, експліковане за участю сполук *збагливе курвисько* та *дурне лицарське військо*, дешифровано в утворенні *грішні свої острови*, метафоричний сенс якого забезпечено введенням уявного образу *острови*; епітет *грішні* здобуває семи 'примхливі', 'збагливі'. Епітети в словосполуках на кшталт *золота осінь*, *золото осені*, здавалося б моделюють традиційні образи мальовничої природи, однак асоціативно активованими постають такі епітети в текстах, які позначені дескриптивами. До прикладів: *вже й наче / осінь / **осінній** настрій / вже я / лагідний / мов щойно з ікони* (І. Калинець), де *осінній* семантично маркований як 'невеселий', 'сумний' (таке тлумачення не підтримує ознаки *лагідний*); *Дівчина з **осені!** Інно **осіння!** / Хоч осіяння, як не воскресіння / Прагне від тебе душа <...> / Зваживши силу і знаючи ціну, / Просто дивлюся на тебе, **осінню**, / Просто дивлюся – і все* (О. Ірванець), де можливе витлумачення атрибутів з *осені*, *осіння* як позначень пору року, однак інтерпретація ознаки в поетичному тексті передбачає інше декодування: вочевидь, ідеться про запізнілу зустріч, утрачену можливість кохання; нині

жінка *осіння*, чужа, залишається лише дивитися на неї.

Асоціативно позначений епітет у його метафоричній орієнтації не можна вважати винятковим явищем текстотворення, не показним для української поезії; до означень, побудованих на уявних ураженнях, зверталися українські майстри слова включно зі Шевченком; на його стилістичні знахідки свого часу звернув увагу І. Качуровський, навівши низку поетових епітетів *море невмите, заспані хвилі, море нікчемне* [Качуровський 2002: 684; див.: Кононенко 2014 а: 39]. М.П. Лесюк звернув увагу на поезії П. Тичини, в яких епітети постають як етносемантичні компоненти: *А України ж мова – / Мов те сонце дзвінкотаюче, / Мов те золото котюче* [Лесюк 2017: 25] (*дзвінкотаюче, котюче* виступають засобами акумуляції, трансляції культурного коду). Однак саме в інноваційно орієнтованих контекстах асоціативність епітета постає в його семантично трансформованих, незвично репрезентованих формах.

Кваліфікація словосполук з асоціативним епітетом активована тлумаченням понять смислового дисонанта, деформованого смислу. С.Я. Єрмоленко розглядає «сполучуваність несполучуваного» як асиметрію: «Асиметрію слід вбачати в навмисному порушенні лексико-семантичних, лексико-синтаксичних зв'язків, коли слова певної семантики займають у структурі речення незвичні позиції, відбиваючи авторське асоціативне мислення і відтворюючи метафори, що

дозволяють різнопланове тлумачення» [Єрмоленко 2009: 217]. Як зазначає І.В. Кононенко, «семантичні контакти одиничного невідокремленого атрибута з іншими компонентами речення виявляються з меншою / більшою мірою імпліцитності, створюючи другий змістовий план висловлювання» [Кононенко І. 2009: 218]. Реалізація вербальної компресії сполук із асоціативним епітетом вимагає декодування смислу, включення суб'єктивно-оцінних інтенцій автора в систему асоціативного мислення адресата.

Численні спостереження науковців над слововжитком комплексів із атрибутом засвідчують невичерпні потенції асоціативного моделювання образу, творення метафоричного світу. Прикметні, скажімо, розміркування А.К. Мойсієнка щодо епітету *захланний* у поетичних рядках С. Майданської *Спрагою п'єш ти ковтками захланними з велетенської чаші всесвіту, аж стікають на груди широкі прохолодні струмки зірок*: «Те чи те слово, потрапляючи в систему художнього твору, перестає бути «словниковою холодною», і читач має неодмінно сприймати його з урахуванням конкретної контекстувальної ситуації» [Мойсієнко 2008: 43].

Саме поняття асоціації в сучасному загальноонтологічному тлумаченні постає «своєрідним узгодженням суперечності між єдністю та різноманітністю» [Кононенко 2018: 40], втіленням динамічно-конструктивного світобачення, засобом зв'язку між уявленнями, одні з яких спричиняють інші. Асоціативний епітет не лише

поточнює семантичний емоційно-стилістичний потенціал стрижневого компонента, а й забезпечує вираження лінгвокогнітивних відношень між ним і атрибутом, відтак утворюючи загальний смисл семантико-конотативного комплексу. У семантичній організації комплексу смислове ядро складають спільні або зближені семні показники, відсуваючи на периферію відмінні. В асоціативно орієнтованій презентації художній епітет тяжіє до вираження набору різнобічних смислових і мовностилістичних конотацій, які опосередковано зміщують семантичну кваліфікацію предметного слова-поняття, забезпечують оновлений метафоризований сенс комплексного утворення. Внаслідок установлення образно-уявних зв'язків оновлений епітет нарощує, з одного боку, власний семантичний потенціал за рахунок включення семних показників непохідного слова; з другого боку, стрижневий компонент утягує в орбіту своєї семантики семні елементи епітета; структура комплексу постає як незнаний метафоричний зворот [пор.: Danielewiczowa 2020].

Як різновид асоціативного зближення віддалених за смисловою структурою компонентів у науковій літературі виокремлюють т. зв. семантичний асонанс – вживання «метафоричного словосполучення (виразу), заснованого на віддалених асоціаціях, унаслідок чого вірші мають неточний, приблизний смисл» [Квятковский 1966: 257]. Навряд чи беззаперечно можна прийняти положення щодо обов'язкового вираження такими словосполуками «неточного, приблизного

смислу», адже асоціативний підхід до їх кваліфікації передбачає досягнення глибинного, а не поверхневого зближення смислів, окреслення тих семантичних ознак, які єднають, а не віддаляють такі смисли одне від одного, однак «розмитість» смислу таких атрибутів часом доволі помітна.

Щодо асоціативних епітетів може постати питання їх приступності читачеві різного рівня освіченості й загальної культурності; з позицій комунікативної лінгвістики актуальним залишається розв'язання сутності «аномальної сполучуваності», «комунікативних девіацій (невдач)». Як зазначає Ф.С. Бацевич, «мовні девіації ґрунтуються на конфлікті між когнітивним і мовним, тобто гнучким, мінливим способом мислення і формалізованим, узуалізованим способом його вираження засобами ідіоетнічної мови» [Бацевич 2009: 239]; йдеться, отож, про вияви достатньої або недостатньої комунікативної компетенції. У свідомості конкретного адресата можливе нерозуміння семантичної «загадки» асоціативного епітета, однак таке вживання не є комунікативним «збоєм»; зрештою, майстер слова розраховує, що його поетичний текст сприймає підготовлений читач (не обов'язково елітний), звиклий до сприймання тропеїзованого мовлення. І навряд чи за таким підходом слушним виявляється порада «уточнити значення окремих слів, змінити тональність» тощо; поет виявляє своє світорозуміння в системі властивих йому художніх координат. Як зазначає Ю. Шерех (Шеве-

льов), «парадокс полягає в тому, що, заглиблюючися в себе, концентруючися на збагненності свого внутрішнього я, поет тим самим краще, ніж хто інший, досягає спромоги відтворювати світ, що йому протистоїть, в самій істоті цього світу атрибутів і проявів» [Шерех 1993: 238]. Науковець наводить цитату з поезії Д. Стуса: *Ряхтить у вогнях телевежа, / рубінові набризки лих, / за власні виходи межі / ти зможеш, мій любий, як зміг?* і подає коментар: «Телевежа щирить лиха, і не дурно тут з'являється образ набризоків, червоних набризоків, – може кривавих» [там само]. Асоціативний епітет *рубінові* переміщується на позиції ключового слова.

Вивчення авторських інтенцій через тлумачення лексем у словникові має бути скоректовано з урахуванням прирощення смислу, що його активує асоціативний епітет. Словникове значення постає за таких умов як семантичний першоелемент, що ініціює синергетику текстової організації, амбівалентні можливості дескриптиву. Асоціативний атрибут виступає засобом суб'єктивації авторських трансформацій, субституції смислової структури, забезпечення її смислової полікодовості. Розглянемо текст: *Моя невідбутна вербо / Натурфілософська діво / Самотній музика на бережечку / Грає тобі вовчий блюз / І накликає сторожу* (В. Цибулько). Порівняймо: *невідбутний* – ‘якого важко позбутися, від якого важко звільнитися, який не проходить’ [СУМ, т. 5, с. 262], у нашому контексті слово має додаткові смислові конотації – ‘дуже рідне’, ‘незабутнє’, ‘чому вклоняєшся’;

натурфілофія – ‘філософське уможгадне вчення про природу як цілісність’ [ФЕС 2002: 410], *натурфілософський* – ‘природний’, ‘пантеїстичний’, у поетичному контексті – ‘носій ідеї вічної природи, життєдайний’; *вовчий* – ‘той, що належить вовкові’, *вовчий (блюз)* – ‘сумний’, ‘протягнутий’, ‘природний’.

За зовні стертим асоціативним смислом, уміщеним в епітетові, може ховатися зашифрована «таїна» невираженого смислу. Інтерпретація багатьох верлібрових рядків вимагає напруження мовомислення заради досягнення прозорості смислу, однак дешифрування внутрішньої структури поетичного слова не завжди дає однозначне рішення, асоціативні уявлення, що їх викликають атрибути, часом ускладнюють досягнення мовно-естетичного ефекту; пор.: <...> *ворушиться мисль, мов рожевий язик розв’язує і розпростовує / **божевільно болючу** закрученість пелюсток троянди – / радій, радій, Маріє!* (В. Кордун) (епітет *божевільно болюча* щодо закрученості пелюсток викликає відчуття неоднозначності, складності розміркувань, проте не перешкоджає одержанню позитивного сприймання: *радій, радій, Маріє!*).

Відомо, що класифікаційні принципи, за якими групуються художні епітети, вирізняються у тематичному, семантичному, стилістичному вимірах; поширеним є підхід, за яким епітети прив’язують до стрижневого слова – предметної назви, інша таксономія ґрунтується на об’єднанні художніх означень у тематичні ряди, такі, як кольо-

роназви, ароматичні показники, позначення кількості, зовнішнього вигляду, духовного стану і под. Однак кваліфікація асоціативних епітетів у їхніх угрупованнях вимагає дещо інших критеріїв, адже високий рівень захованого в них глибинного смислу, «загадковості», сенс яких пізнається лише внаслідок установлення семантико-переносного наповнення комплексу «предмет + ознака», ускладнює пізнання метафоричного перенесення. Щодо асоціативних епітетів вірогідна класифікація, яка визначає семантичну близькість / віддаленість стрижневого імені й атрибута, з виділенням ступенів взаємовідношень і їх семантично прозорі сполучуваності. До прикладу: умовно виділений перший рівень семантичної прозорості – *життєвий вантаж* (С. Жадан), *гожа зоря* (А. Мойсієнко); другий рівень прозорості – *херувимська музика ніжна* (Ю. Андрухович), *довколишнє – в очікуванні, хиже, сухоребре* (В. Неборак); третій рівень ускладненого смислу – *одвічний джаз луна з чобітньої халяви* (В. Цибулько), *очі стали постельні* (І. Калинець).

У поетичній майстерні сучасного письменства зібрано чимало лінгвопрагматичних засобів надання епітету додаткових смислових конотацій, які, з одного боку, ускладнюють образне сприймання словосполук, з другого, включають нові інтенції, експресію незвичності, експлікують художню загадковість. У свідомості досвідченого читача прототекстовий складник смислу експліковано у вигляді додаткової художньої інформації; полікодове наповнення комп-

лексу корелюється з контекстом і ситуацією мовлення, ускладнюючи архетипний образ. Порівняйте: *усі скошені трави повернуться в луки / усі руки злодійські врочисто поносять украдене / **украдене щастя** як снасті рибальські / во ім'я рибин золотих / во ім'я причин / **елісейське залізо** спливе* (В. Цибулько), де на тлі поетично активованих оповідей на подолання суспільних негараздів постає образ *украдене щастя* – рецепція на назву Франкової драми, з прирощенням смислу: щастя вкрадене, але воно повернеться; *елісейське залізо* перелицьовано з *елісейських полів* ('чудесна країна вічної краси, вічного миру і благоденства') [СУМ, т. 2, с. 438].

Поетично виправданим засобом посилення експресивності асоціативного епітета є його ускладнене словотворення; індивідуально-авторський неологізм у функції атрибута вже внаслідок своєї незвичності, структурної неординарності привертає увагу читача, примушуючи відслідковувати смислові зв'язки на рівні «неологізм + узвичаєна предметна назва»; з'являються конотації посиленої поетичності словесних сполук. Скажімо, в поетичних рядках *І хай з нутра тобі димить / Сліпучий біль **тисячосвічний** – / Надсадний крик триває мить. / Прицільна ж точність слів – довічна...* (О. Забужко) [див.: Вокальчук 2004: 446] епітет-неологізм *тисячосвічний* додає слову поняттю *біль* додаткового метафоричного смислу: 'біль такий, що годі ставити тисячі свічок, як над труною померлого'; метафоризований сенс епітета «підтрима-

ний» іншими контекстними позначеннями: *надсадний* ‘такий, що тривожить, гнітить’, *прицільна* ‘така, що виключає відхилення’, *довічна* ‘така, що засвідчує високосні досягнення поезії’.

Вагомим стимулом посилення функцій поетичного епітета є його взаємодія з іншими епітетами – описовими й асоціативними, що забезпечує піднесення тексту на рівень ускладненої метафори; за таких умов кожен з атрибутів «перетягує» на себе частину семних показників свого супроводжувача, експлікуючи нову художню дійсність. Порівняйте: *негативна біла ворона / яку вже не піддуриш нічим* (В. Цибулько) (*негативна біла ворона* – образ має прихований смисл ‘ми навчені бачити, де неправда, нещирість’; *біла ворона* – символ людини мислячої, невідкореної, *негативна* – лише в очах недоброзичливців). Активованими стають побудовані за участю епітетів антитези; виникають супровідні асоціації за рахунок зіткнення пов’язаних між собою протичленів, поетизацію епітетів підтримують їхні метафоротвірні потенції; пор.: *Візьміть маленьке золоте щастя. / Лишіть велике кам’яне лихо* (О. Ірванець) (одна семантична лінія протиставлення епітетів – *маленьке золоте* з внутрішнім смислом ‘золоте, хоч і маленьке’, друга лінія – *велике кам’яне* ‘хоч і велике, але кам’яне’; на рівні «вертикального контексту» антоніми *маленьке* – *велике* усвідомлено як градація з повною перевагою *маленького* (йдеться про *золоте щастя*) перед *великим* (йдеться про *кам’яне лихо*).

Семантико-стилістична когезія комплексу з асоціативним атрибутом забезпечена на зіткненні логічно не сумісних смислів, на алогічному моделюванні, що й активує образну виразність словосполучки. Виявом логічно суперечливих зв'язків двох компонентів можуть слугувати утворення, які в онтологічному сенсі кваліфіковано як антиномія («суперечливість між двома судженнями, кожне з яких вважається однаковою мірою обґрунтованим в межах певної системи» [ФЕС 2002: 24]. Стосовно логічно суперечливих епітетних сполук ідеться про закодованість смислу, викликану зіткненням синсемантичних компонентів; у формуванні поетичного дискурсу антиномічні конструкції імплікують суб'єктивовані інтенції. Витлумачення, скажімо, поєднань двох смислоподібних слів зі знаками плюс і мінус вимагає з'ясування авторського глибинного смислу. Порівняйте: *Нація фуркація імена безіменні / часи безчасся крики вселенського мовчання / мовчання вселенського крику* (В. Цибулько) (побудовані за відомим принципом «хибного кола» (Б. Рассел) комплекси *імена безіменні, часи безчасся, крики вселенського мовчання, мовчання вселенських криків* у поетичному мовленні виконують функцію активації експресивності на ґрунті повідомлень про настання безладу, порушення норм співжиття); пор.: *Відкрито ланцями усі землі. / Усі скарби збито на брухт. / Сміття у **всеземнім** підземеллі / готує бунт! Прогнози – веселі* (В. Неборак) (в умовах руйнації природи, нищення скарбів

назрівають кризові явища, *бунт*; ці настрої охоплюють увесь світовий простір, що й передано апелюванням до *всеземного підземелля*).

Зрештою, асоціативний епітет ховає глибинну, до кінця не пізнану семантичну структуру, укорінену в підсвідомості; адресант пропонує свого роду неназване завдання – розгадати закладену в тексті «загадку», таїну. Порівняймо: *Незряче насіння / немудре насіння / щоразу росте, / як йому заманеться* (О. Жупанський), де асоціативні епітети *незряче, немудре* як найменування ознак, властивих живим істотам, із позицій семантичної сполучуваності не можуть поєднуватися з поняттям рослинного *насіння*, однак на рівні поетичного уявлення цей взаємозв'язок корелює з контекстом: ідеться про сприймання слова-поняття *насіння* як закладеної в природі людини екзистенції: якщо визначено недолуге, неприродне, то й формовано неприродне, дрібне, хибне.

За деформованим смислом асоціативних атрибутів можна побачити вияви мовної гри, культури масок, карнавалізації; поняття мовної гри не пов'язане з порушеннями мовних норм, а є розвитком мовної системи за рахунок створення нового мовно-естетичного знака. Порівняйте вживання асоціативних епітетів, що супроводжуються іронічно-глузливим тонуванням тексту, розрахованим на адресата з підвищенням відчуттям підтексту, прихованого насміхування: *Шляхетна панно, магнатська доню, школярко в джинсах! / Козак сарматський, бурсак довба-*

цький, хвилосоп львівський / у тебе, ясновельможна, так закохався, / що кинув співи і витрибеньки, і балярдраси (В. Неборак) (атрибути шляхетська, магнатська, сарматський, довбацький, ясновельможна створюють ефект сміхової культури, іронічної експлікації). Порівняйте: *І входять назавжди в солодку тінь / дівчата, смарагдові, мов капуста* (Ю. Андрухович); *У цьому світі, теж останнім, де й / Ми разом – одностайні, як у стайні* (О. Ірванець) (вислови з ознаками епатажу, гри, забави).

Концентрація асоціативних епітетів на порівняно обмеженому мовному просторі створює полікодовість, контекст із ускладненою когезією, об'єктивацією спільних відмінних образних ознак; активація атрибутивності відбиває нарізну концептуалізацію тексту, імплікує авторські інтенції. В таких наративах розширено культурний код, змодельовано оцінні характеристики; текст зазвичай включає набір асоціативних дескриптивів. Розглянемо приклади: *Безтямний розум гасне, а на дні / найглибших снів колишуться вогні / повстань жахних, пророчих промовлянь – тремкі свічки притихлих існувань* (В. Неборак) (смісл тексту знаходить неоднозначні інтерпретації: йдеться про обмежені можливості людської свідомості, отожд безтямний розум не виправдовує свого призначення (гасне), залишається сподіватися на підсвідоме, що його виявляють лише найглибші сні, просвічено картини жахних повстань, недобрих пророцтв, але це враження тремкі, як вогонь свічок, його об-

мірковуюють у ситуаціях *притихлого існування*). Порівняйте: **Чорне тло. Прямокутна / Світлобудова. І хрест. / І маячне безпробудна. / Закам'янілий жест** (В. Неборак) (номінативи, ускладнені асоціативними атрибутами *чорне, прямокутна, безпробудна, закам'янілий*; роздріблення текстової структури відтворює амбівалентний смисл мовної картини: уривчасті констатації експлікують екзистенційний зміст).

Семантична структура конструкту активує смислові зв'язки в разі відокремлення асоціативного епітета; набута ним пропозиційність репрезентує атрибут як центробіжний компонент; прагматичні ознаки моделюють художню дійсність як осмислену в системі дескрипцій. Іntenції автора експлікують суб'єктивно-оцінну цілісність висловлень. Порівняйте: **Життя струмує, щедре, марнотратне, / за так, за безцінь роздає дари** (В. Неборак) (асоціативно-оцінні атрибути *щедре, марнотратне* виконують номінативно-характеризувальну функцію; їхня смислова зближеність підтримана спільними семними показниками – 'не обмежене в своїх виявах', 'нестримне в роздаванні своїх щедрот'; висновок однозначний: потрібно цінувати життєві дари).

У складі розгорнутих метафоричних утворень функційно-семантичні інтенції асоціативного епітета ускладнено за рахунок розвитку в ньому синергативно спрямованих потенцій; утворюється стильовий конструкт у складі двох синтаксично пов'язаних імен із одним або кількома атрибутами; подібні побудови експліковані

в наратив індивідуально-авторського призначення. У внутрішньо вмотивованих словосполучках мають місце ознаки семантичної прогресії, імпліцитного смислу, в структурному вимірі – вербальної компресії. Поширена формула таких утворень – дуально-сміслові поєднання субстантивів із атрибутами полікодового смислу. Розглянемо приклади: **Червоні** троянди пристрасти, / **Білий** гнів ломикаменю, / **Колюча** шипшина зневаги, / **Сині** іскри втоми (Л. Костенко) (метафоричні вислови імпліковано завдяки вертикально побудованим епітетам *червоні, білий, колюча, сині*, кожне з яких активує метафорично змодельовані поєднання предметних назв *троянди пристрасти, гнів ломикаменю, шипшина зневаги, іскри втоми*). Порівняйте:

У селі – бужковий стовп води, / в повітрі – змії / вологих пахоців, за прірвою вікна / парує шоколад пільми й ностальгії (В. Неборак) (змії *вологих пахоців* уключають епітет *вологі*, який семантично не сумісний зі словом-поняттям *пахоці*, але активує метафору *змії пахоців*, у дескриптивній метафорі *шоколад пільми й ностальгії* асоціативно осмислений епітет-порівняння *шоколад* дає змогу відтворити ситуацію суму, втоми, незадоволення).

Функційно-семантичний потенціал асоціативних епітетів із метою створення поетичного наративу експліковано через численні авторські інтенції; за таких умов в епітеті активуються додаткові суб'єктивно-контекстні конотації, відбувається процес включення нових смислів. Дис-

курс відбиває наскрізні концепти, поточнений асоціативними атрибутами текст набуває ознак розширеної метафоризованої структури. Водночас уживання асоціативних епітетів може викликати у читача неоднозначні, часом суперечливі уявлення; частину таких атрибутів кваліфіковано через деформації смислу, частину можна віднести до полікодових структур; кореляція з контекстом не завжди дає доволі вірогідне прочитання. Можливим за такої мовленнєвої ситуації залишається подвійна інтерпретація комплексу завдяки нечіткості авторської інтенції; полісемне тлумачення таких утворень зазвичай не знижує художньої потенції звороту, додаючи смислу конотації приховуваності, навіть утаємничення. Порівняйте приклад, наведений у «Словнику епітетів»: *Ти – Вікторія, ти Суламита, вірна подруга вічних годин* (Є. Маланюк) [Бибик 1998: 81], де сполуку *вічні години* можна трактувати з різних позицій: чи йдеться про героїню, яка уславилася навечно, чи конкретна особа стала подругою назавжди. Осучаснене осмислення тропеїстики як складного процесу прирощення нових смислів, вияву закодованої образності, амбівалентного сенсу компонентів метафоричних комплексів постає в поетичному дискурсі як ідіолектне явище, ознака новостилію. Включення в систему образотворення асоціативне моделювання епітетів, з одного боку, дає змогу реалізувати авторські інтенції, суб'єктивізацію мовлення, з другого, – забезпечує творення художньої дійсності на ґрунті оновленого мовомислення.



Розділ 3. АВТОРСЬКИЙ ІДЮСТИЛЬ: ПОШУКИ ОНОВЛЕНОГО МОВОВЖИТКУ

3.1. Лінгвопоетика художнього дискурсу Сергія Жадана

Мовно-естетичний світ Сергія Жадана відкриває перспективи відстежити становлення новостилію постмодерністського художнього дискурсу. Вхідження прозаїчних і віршованих текстів письменника в коло постмодерністського письма передбачає, що його творча манера, маючи спільні риси з іншими текстами новостилію, залишається самодостатньою, з помітними ідіостильовими прикметами. Письменник опрацював складну систему текстотворення й образотворення, метафоризації, які засвідчують доволі високий рівень його художньої майстерності. Формування авторського мовостилію виявляє себе на різних рівнях мовностилістичного аналізу, у розмаїтті лінгвопоетичних засобів і прийомів.

Звернення до численних прозаїчних і віршованих текстів письменника дає можливість побачити нетрадиційність, незвичність організації словесного матеріалу. Вже композиційна стро-

катість, змінність інтонаційного малюнку викладу, набір багаторівневих мовних структур дають уявлення про «анархітектуру» (за висловом одного з критиків), мовно-естетичний деструктивізм його творчих рішень. Письменник рішуче переформовує текстовий матеріал. Прагнення змінити його звичайне розміщення на рівні ширших чи вужчих за площиною фрагментів, що змінюють, зрушують усталений словопорядок, знаходить реалізацію в експериментуванні, трансформації узвичаєного синтаксису. Скажімо, текст може бути представлений у вигляді відокремлених за участю тире текстових одиниць шляхом нумерації, інших засобів перерахувань (*по-перше, по-друге, по-третє*); це може бути обірваний «на півслові» текст, за яким іде не пов'язана з попереднім описом оповідь і т. д. Читаємо, скажімо:

«Тоді знадобляться:

1. Папір (можна дістати на пунктах прийому макулатури, деревообробних комбінатах чи виготовити власноруч (див. наступну брошуру серії «бібліотеки трударя»))

2. Цвяхи (довгі такі, металеві штуки)

3. Товста дротина (товста, товаришу!)

4. Клей (Товаришу! Використай свій клей з користю!)

5. Міцні нитки (!)» і т. д. («Депеш Мод»).

Ці «поради», пройняті іронічно-глузливою тональністю, привертають увагу незвичністю подання тексту на тлі звичного для сприймання художнього дискурсу. Частина тексту можуть

оформлюватися через такі, наприклад, назви: *Вступ № 1, Вступ № 2, Вступ № 3*, можуть ділитися на складники шляхом позначень числа, місяця й року, години дня, в які відбуваються події. Розділи можуть називатися в такий спосіб:

Частина перша

Кольору чорної жіночої білизни

Інший варіант назви частини тексту може набувати такого вигляду:

Розділ 3

НА ЗАМІТКУ ТРУДАРЕВІ:

***ЯК ВИГОТОВИТИ ДОМАШНЮ БОМБУ,
НЕ ПРИВЕРТАЮЧИ ДО СЕБЕ УВАГИ
АНТИНАРОДНОГО РЕЖИМУ***

Фрагменти тексту можуть розміщуватися на різних площинах сторінки, виділятися курсивом, набувати вигляду телефонних реплік:

*все скажу, алло, – говорить Вася, – алло
не спить такої пізньої пори. Говорить...*

*я цьому подару зараз все скажу, зараз-зараз
говорить-говорить, ви в ефірі («Депеш Мод»).*

Прикметні окремі мовностилістичні прийоми, до яких удається письменник, аби порушити звичний порядок поєднання словесного матеріалу. Наведемо приклад. В іронічно-глузливій манері подано автором промову «преподобного Джонсона-і-Джонсона»: спочатку «звучить» начебто мовлений ним текст, а далі – його перекручений переклад тією ж таки мовою: *Дорогі брати і сестри! (Дорогі брати і сестри! – перекладає тьотка в костюмі). Господь маніпуляціями своїх божественних рук зібрав нас тут до*

знаєте, це ми так спитали, що називається – для годиться, насправді нам все одно, хто ви і звідки, і скільки вас тут, ми вам ось що хотіли сказати: якщо ми вас тут ще раз побачимо – ми вас закопаємо десь між першою і другою платформами, так щоби щовечора над вашими могилами тривожно гудів київський фірмовий, але поки що ми цього робити не будемо (після цього переляканий Вася трішки попускається, переляканий Моряк – ні), тут загалом ми торгуємо алкоголем, це, якщо можна так сказати, наша земля, і ви нам тут не потрібні (там само). Текст виявляє ознаки «нанизування» нових і нових повідомлень, викликаних асоціативним мовомисленням.

Вільний стиль зламає послідовність викладу, створює свого роду суміш різних манер письма, непередбачуваність самої організації тексту: Маруся дістає якийсь записник, обтягнутий жовтою шкірою, щось у ньому пише, вириває аркуш і простягає мені. На, говорить, тільки там треба дзвонити довго, квартира велика, він може спати і просто не почути. Скажете, що від мене, а то він вас не впустить, зрозумів? зрозумів, кажу, спасибі тобі, ну все – валіть, каже вона і відразу ж про нас забуває (там само) (опис дій і прямих висловлень змішано в одному тексті, без відокремлення вміщено відповідь героя, пряму мову тощо). Форма подання матеріалу може різко порушуватися, тоді постають короткі репліки, подані як суцільний текст, без додаткового виділення прямої мови: Привіт,

кажу, що з тобою? Та, каже Вася, від потягу відстав. Де твої шнурівки? А, – кажу, – загубив. Ясно, каже Вася, – вип'ємо? Ага, – кажу, – тільки я без бабок (там само). Змінність організації художнього мовлення стає ознакою мовостилю, облігаторною загальною прикметою оповіді.

Помітною стає тенденція будь-що порушити традиційну систему графічного оформлення художнього тексту. Звернімо увагу, скажімо, на прийом розірвання суцільного тексту, поділу його на відокремлені одна від одної частини. Виклад постає як більш-менш короткі фрагменти, які пов'язані між собою радше асоціативним, аніж сюжетнотвірним зв'язком. Кожен такий фрагмент відділений від іншого перерваним полем й складає окрему текстотвірну одиницю:

– А ти, – сказав до мене, – йди сюди.

Я, більш упевнено, підійшов до бару. Чувак кивнув на вільний стілець. Я сів, чекаючи, що ж він скаже.

Був він десь одного зі мною віку («Ворошиловград»).

Такі умовно ізольовані складники часом стають закінченими, відносно самостійними текстами з насиченим глибинним смислом, окремими дискурсивними компонентами; їхній внутрішній підтекст не розкривається, але передбачається: *Комахи перебігали поверхнею води, наче рибалки взимку сірою кригою* (закінчена мовна картина довкілля) або *Вівчарка на прощання обнюхала моє взуття і теж рушила додому* (вербальні показники зміни ситуації) (там само).

Віршовані тексти письменника, у свою чергу, доволі різностильові: одні з них тяжіють до традиційної поезії, насиченої метафоричними зворотами, тропейчними засобами, інші – до «розхристаного» верлібру з закодованими асоціаціями, метаморфозами сполучуваності [див.: Кононенко 2014: 6], неоднорідним за складом лексиконом. Порівняйте:

*слухай але мовчи
це як вода уночі
глибоко під тобою
живуть холодні ключі <...>
здавалося б що за біда
ти слухаєш як вода
спочатку завжди підіймається
потім завжди опада*

(створено ліричний образ заглиблення у власні переживання, відчуття самозосередження, самотності дорівняно до занурення у водну стихію).

*Дотягну до кордону, думав я вчора,
затарюсь
бухлом в нон-стопі, буду їхати і мучитись
від усіх цих порожніх полів, де немає нічого,
крім металевих ангарів із фарбою*

(передано настрої спустошення, пригнічення, підкреслений посиленням на нікчемні дії, невеселий пейзаж).

*Кого не ламає клімат той витримає аби
писати в домашніх умовах історію боротьби
так що піди розберися поміж їхніх харизм
звідки у співгромадян цей вроджений
алкоголізм*

(іронічно-глузлива оповідь про те, як стан клімату начебто впливає на написання безглузких книжок, *харизми* поєднано з *вродженням алкоголізмом*; це свідоме змішування «праведного з грішним»).

Властива постмодерністському письму багатослівність як вияв прагнення радше переконати, дати змогу засвоїти мовлене, аніж його зрозуміти, в Жадановому дискурсі набуває ознак стилістичного прийому; це не стільки спрощення синтаксичної норми, скільки деструкція, елемент обігрування ситуації, іронічна словесна пошмішка: – *Ну, там, чупа-чупс, консервація, арабська біжутерія, х... всяка, знаєте, тут головне зрозуміти таку річ – адже наші школи, власне, школи, в яких ми провели частину свого життя, вони з того часу фактично не ремонтувались, так само піонерські табори, в яких ми відпочивали – вони ще й досі працюють, функціонують себто, і ось уся ця піонерська архітектура <...> Бойскаути, розумієте?* («Цитатник») (у тексті поєднані доволі віддалені словесні позначення, перехід від перерахувань до подальшого опису умовний, слова *головне зрозуміти, розумієте?* ще не приводять до розкриття смислу). Вся ця побудова – свідчення стилістично зниженого викладу. З іншого боку, орієнтація на розмовність, обірваність, незакінчення висловлень породжує еліптичність діалогічного спілкування:

– *Тобі тут добре?*

– *Тут?*

– *Вдома.*

– *Вдома добре («Ворошиловград»).*

– *Не їдеш?*

– *Не їду.*

– *Ну, не знаю. Сьогодні ти не їдеш, а завтра тебе шукай.*

– *Шура, сказав – не їду, значить не їду.*

– *Ну, не знаю (там само).*

Часом оповідь не тільки позбавлена марнослів'я, а й стає відверто скороченою, такою, що нагадує телеграфний стиль: *Слухав довгі гудки. Ніхто не відповідав. По обіді зателефонував Кочі. Так само без результату <...> Але Коча має бути на робочому місці. Набрив ще раз, знову без результату. Ввечері зателефонував батькам. Слухавку взяла мама (там само).* Поєднання, з одного боку, словесних нагромаджень, розтягнутих перерахувань, з другого, коротких реплік, кількаслівних висловлень утворює доволі різноплановий стилістичний малюнок, забезпечує ігровий момент.

Значний мовно-естетичний ефект викликає застосування такого типологічного щодо організації новостилю прийому, як уведення в загальний дискурс свого роду вставних новел, що, як на перший погляд, не пов'язані зі змістом основної оповіді ні тематично, ні стилістично, але насправді глибоко вмотивовані. Такі доволі поширені вставлені тексти зазвичай переносять адресата в інші світи – інші країни, інші часи; знайти їхній зв'язок із сутнісним нарративом не завжди вдається, однак його можна сприймати

як глибинну структуру. Звернімося, скажімо, до процитованого в романі «Ворошиловград» розлогого уривку із книги «Історія і занепад джазу в Донецькому басейні», що його зачитує герой: *Розвиток джазу в Донецькому басейні традиційно супроводжувався голосними подіями та скандальними подробицями і т. д.* «Читання» переривається репліками: *Американці нормальні. Вони джаз придумали.* Прикметно, що після розповіді про джаз і джазменів без переходу наводиться уривок іншого змісту й призначення:

*І все, що на нас чекає, – пустка і забуття,
все, що на нас чекає, – любов і спасіння.*

Ці додаткові тексти відкривають перспективи наведення роздумів щодо розмаїття життя, його виявів і внутрішніх рухів, зрештою, щодо мінливого, швидкоплинного й вічного, трансцендентного світу. В один ряд із цими розміркуваннями вишиковується, скажімо, фрагмент, у якому оповідається про спробу героя переговорити по мобільному телефону із загиблим другом: *Лише віддалений рівний шум заповнював собою потойбіччя* (там само). Ліро-епічні вставлення такого стибу не порушують, а доповнюють загальну доволі «різноголосу» манеру викладу.

Щодо жанрово-стильового виміру привертає увагу притаманне постмодерністській прозі тяжіння до есеїстичної манери викладу, наведення розлогих коментарів із приводу політичних подій, стану справ в економіці, бізнесі, культурі, дій офіційних осіб тощо. Ці розміркування входять у Жадановий художній дискурс часом

більш-менш органічно, однак подаються у властивій письменникові манері вільного стилю: *Ви можете скільки завгодно запускати свою контрпропаганду, яка, ясна річ, вигадана теж вами, говорити в так званій прогресивній пресі та незалежних ефемках про тотальний тіві-контроль, про зомбування, вироблення інформаційних рефлексів і тому подібну п..., очевидно, що й надалі більшість дезорієнтованого суспільства буде вестися на ваші лажові розкладки <...> («Біг Мак. Перезавантаження»)* (з одного боку, вжито суспільно-політичні позначення на кшталт *контрпропаганда, прогресивна преса, інформаційні рефлексі, тотальний тіві-контроль, дезорієнтоване суспільство*, з другого боку, введено просторічно-вульгарну лексику).

Нерідко Жаданові тексти перетворюються на філософські роздуми значущого змісту, викладені цілком унормованою мовою, зі зверненням до звичної метафорики: *Для дітей подорожі значать куди більше, аніж для дорослих. Подорожуючи, вони виходять з-під контролю, з-під батьківської опіки, оскільки досвід дороги робить нас усіх рівними. Діти ховаються по залах очікування, де час завмирає, а простір спресовується, де повітря пахне вогнями й землею, а жебраки дивляться на них очима демонів, намагаючись спинити й повернути назад, до батьків (там само)* (наведено метафори *час завмирає, простір спресовується, повітря пахне вогнями й землею, дивляться очима демонів*). Публіцистич-

ний стиль викладу в постмодерністській прозі є прикметою новостилу.

Провідним чинником організації текстового матеріалу стають часопросторові зміщення; події розвиваються не в лінійній послідовності, а за принципом «вертикального контексту» – з поверненням до ранішного опису, перериванням його, далі знову з поверненням до мовленого. Так, у «Ворошиловграді» подано текст про історію взаємин героя із приятелями із «великого міста», яка то стає центральною, то переміщується на периферію, розгортається в межах контраверси «друзі – не-друзі»; вчинки цих приятелів мають ознаки нетовариськості, що дає змогу героєві показати свою порядність. Інший приклад – передтекст і текст листа дівчини Каті, подані як епілог роману. Порівняйте: *За той час, що мене не було, тут нічого не змінилося. Скло, залізо й випалена трава на узбіччі. Вогні будинків далеко за дамбою. Тиша, що стояла довкола. Голоси й шепоти, що розчинялись у ній. Сторожкі тварини. Заснули риби. Високе небо. Чорна земля.* Далі: *P.S. Привіт, Германе. Вибач, що довго не писала і т. д.* (там само). Цей лист містить оповідь про минулі події й на глибинному рівні усвідомлюється як перехід до зображення майбутнього життя героїв.

У Жаданові тексти включено описи, спогади, що переривають основний виклад, сторонні коментарі, розміркування героя з приводу подій, що відбуваються, зазвичай, не пов'язані із ними. Загальна конструкція, однак, не руйнується, набу-

ваючи прикмет часом імпульсивного, асоціативного мовомислення. Такі, здавалося б, не обов'язкові фрагменти стають елементом руйнації тексту, але в них зосереджений смисловий підмурок дискурсу, його мисленнєва вісь. Текстові структури пропущено через вивірену тональність викладу – з переходами від серйозного до смішного, від сердитого до кумедного; стилістичні зрушення з наданням розмаїтої ритмомелодики, із вповільненням ходу оповіді і до її прискороеного руху; створюється картина строката, але зважена. Як пише критик А. Бондар, «найбільше зачаровує інтонація – фірмова ознака Жаданового стилю. Чудернацька суміш дотепності, скепсису, гіркої іронії, задержуватості й мудрості» [Бондар 2006: 754].

Композиційні перебіги, прийоми «оживлення» метафори, словесна суміш, прихована іронічність слугують засобами творення цього новостильового дискурсу. Порівняйте: *Пако дивним чином поєднував у собі цілком тверезу практичність із цілковитою «поетичністю вдачі», як про неї люблять писати літературознавці – себто в гіршому значенні цього слова (там само). Жаданові тексти пройняті іронією, сарказмом, їхня словесна розкутість дає змогу поєднувати різностильові елементи, нерідко складаючи їх у картину-«посміховисько». Порівняйте, скажімо, в описі співів, що до них вдаються роми: «Між вільними вільний, між рівними рівний, визнаний світовою спільнотою та комісією ОБСЄ з питань духовної та культурної спадщини малих народів Європи». Господь три-*

має тебе в своїх руках, тож слухай вібрації його гарячого серця!» («Ворошиловград»). У тексті поєднані натяки на гімн колишнього Союзу (*між вільними вільний, між рівними рівний*), на офіційні положення європейської хартії, а звідси перекинутий місток до молитовного звернення до Господа; глузлива інтонація створює враження комедійного дійства. Інший приклад:

– *Неформалів потрібно розстрілювати, – каже Вася.*

– *Троцький сказав? – питаюсь.*

– *При чому тут Троцький. Дивись – стоять, суки.*

– *Ну й що?*

– *Не люблю, – каже Вася і далі йде мовчки («Депеш Мод»).*

Текст побудований на недомовках, репліки виглядають як не пов'язані внутрішнім змістом. Дійсно, якщо й не подобається поведінка присутніх молодиків, чому виникає згадка про Троцького? Чому через те, що біля героїв стоять небажані люди, їх треба не любити? Образливе слово (*суки*) – вираження вкрай негативного ставлення до присутніх. Картина сповнена емоцій, нереалізованих реакцій.

Лексикон письменників-постмодерністів – інтелектуалів, ерудитів, есеїстів – найширшого діапазону. Взавши на озброєння весь арсенал осучасненого літературного словника, С. Жадан не лише не оминає периферійних мовних засобів, а й свідомо залучає в тексти увесь можливий сучасний словесний набір, включно з ненорма-

тивною лексикою, молодіжним сленгом, богемним просторіччям, регіоналізмами, численними англіцизмами тощо. Як одна з невід'ємних рис новостилію сприймається доволі майстерне поєднання в одному тексті різностильових мовних елементів, творення особливої манери мовлення, де інтелектуалізм поєднується з вульгаризацією, а естетизм – із примітивізмом у висловленнях персонажів.

Порівняймо, скажімо, такий виклад: *За таксівку погоджується башляти Вася, він, схоже, вкінець обламався робити бізнес на водярі, не такий він, очевидно, чоловік, не може робити гроші на святому, тому ми виходимо за Чапаєм – Чапай, Вася і я.* Паралельно наводиться текст: *Роми живуть на іншому кінці міста, за іншою річкою, в них там ціле поселення, харківські роми по-своєму втілили в життя давню римську мрію про священний ромський мегаполіс, вони не стали особливо задрочуватись і там, не знаю – воювати за незалежність, відбивати території, правити кордони, просто заселились масово, але разом з тим компактно, понад річкою <...> (там само).* У першому фрагментові наведено чимало сленгової лексики (*башляти, обламався, водяра*), іронічне *гроші на святому*, загальна тональність розмовна. У другому відтворено наукоподібний стиль (*давня римська імперія, священний ромський мегаполіс, воювати за незалежність, заселитись компактно*), але й цей текст не оминуло вульгарне *задрочуватись*.

Англiцизми входять у Жадановий дискурс як поширенi, принаймнi серед молодi, найменування, адже його тексти й розрахованi на елiтну «публiку» зi знанням англiйської. Англiцизми не завжди транслiтерованi, не перекладенi; передбачається, що їх усi розумiють: <...> *аж водiй не витримав i врубав на повну якiсь жахливi записи, якихось **ей-сi-дi-сi** 84-го року <...>; Дивно, подумав, брат може просто не брати слухавку, в нього **роумiнг** («Ворошиловград»); пор.: *Кантри енд вестерн* (назва вiрша); часом це мовний пасаж на кшталт *Anarchy in the U.K.R.* (назва книжки). Подiбне включення англiкомовних компонентiв стає ознакою новостилю; його носiї мають на увазi, що читати їхнi тексти мають тi, якi їх сприймають як приступне для спiлкування мовлення, хто вживає цю лексику у повсякденнi. Автор може собi дозволити навести англiйською мовою назву синглу колективу *I feel you* з додаванням: *що приблизно перекладається так: «Прости менi, мамо, блудному синовi <...>» («Депеш Мод»).**

Росiянізми зустрiчаються зрiдка, передовсiм як належнi мовi персонажiв невисокої культури: – *Понiмаєш, Гера, – вони ж дикi. Вони один одному не довiряють* («Ворошиловград»). Зазвичай це окремо вжитi слова, не зумовленi контекстом (скажiмо, доволi частотним є розмовне *да*); стилiстична негачiя такого слововживання звичайно не виявлена. Зрiдка росiянізми можуть поставати як чужорiднi компоненти з прихованим смислом, їхнє функцiйне навантаження визначається украiномовним контекстом; пор.:

родіна залажала надовго і по-дорослому

вже не відмити ці гасла ці написи і криптограми, де під найменуванням *родіна* виступає позначення колишньої держави, яка користувалася ідеологемами.

У лінгвопоетичному вимірі Жаданові тексти претендують на словесний епатаж; така вседозволеність стає свого роду візитною картою постмодерністського нарративу. Йдеться про свідомо зважене порушення смислових зв'язків, необмежене втручання в текстову стабільність, докорінні значеннєві зсуви, що мають забезпечувати потужний мовно-естетичний ефект. Численні зрушення, переплетення, накладання смислів одне на одне стають ледве не визначальною рисою постмодерністського художнього дискурсу. Скажімо, в самій назві роману «Ворошиловград» закладений стилістичний виклик: адже міста з такою назвою давно не існує й всі пов'язані з нею розміркування – лише смислова деструкція, алогічність, фантом, однак створює нові мовленнєві ситуації. Порівняйте:

– *Тепер уже й міста такого немає* <...> І далі: – *Ну які могли бути пам'ятники у **Ворошиловграді**? Мабуть, **Ворошилову**. Я вже не пам'ятаю, якщо чесно* <...> *Ворошилов міг бути на коні, а міг бути й без коня* <...> *Я у **Ворошиловграді** жодного разу не був. Та й немає тепер ніякого **Ворошиловграда**. І знову: – Я є. А **Ворошиловграда** немає. І з цим потрібно рахуватись.* Мотив неіснуючого *Ворошиловграда* має символізувати остаточний розрив сучасної

України з колишнім Союзом, його «вождями» й ідеологемами. Стилiстичний прийом із перейменуванням виявився вдалим. Зрештою, мовленева всеїдність відкриває можливості зображення будь-яких сцен, включно з відверто інтимними, описів будь-яких огидних дій, розкладених трупів і т. д.

Метафорика Жаданових текстів не розрахована на створення стилістичної прикрашеності зображуваного, автор обмежено вдається до традиційної тропіки. Образне мислення письменника ґрунтується на неочікуваних асоціаціях, які сприймаються як несподівані, неправдоподібні, але принаймні оригінальні, такі, що різко виокремлюються на тлі тропеїчних засобів класичної літератури. Відмова від словесних стереотипів, якими б дійовими вони не видавалися в минулому, постає як ознака новостилію; поняття «свіжа метафора» стає зайвим, оскільки вся метафорична система виглядає оновленою.

Читаємо, скажімо: *На початку жовтня дні короткі, як кар'єра футболіста, маслянисте сонце протікає над головою, обтяжуючи тіні на землю, освітлює траву і гріє розбите серце асфальту* («Ворошиловград») (висловлення переобтяжене тропеїчними засобами: *як кар'єра футболіста* – порівняння зумовлено асоціацією з оповіддю про гру в футбол; *маслянисте сонце* – епітет-порівняння: сонце на вигляд схоже на вершкове масло; *сонце протікає, обтяжуючи тіні, гріє серце асфальту* – метафори дії;

розбите серце асфальту – ускладнена метафора з подвійними смисловими зв'язками: *серце асфальту, розбите серце*).

Система порівнянь ґрунтується на включенні предметних і абстрактних образів, узятих із екзистенційних уявлень, алюзійних паралелей тощо. Переобтяженості уподібненнями не відчутно, оскільки база порівняння так чи так пов'язана зі змістом оповіді. Чимало порівнянь має в підґрунті зв'язок із описуваними реаліями, повсякденним життям: *повітря було чорним і кам'яним, як вугілля; жовток сонця плавав у воді, наче в киплячій олії; жовтень був сухим, ніби порошок; небесна поверхня розкололась, як порцеляна* (там само). Незвичність порівняльного образу часом настільки разюча, що за мовно-естетичним ефектом «витісняє» на периферію основну частину висловлення: *Дорога була розбита, мов хребет пса, що потрапив під фуру; <...> намагались не дивитись одне одному в очі й розглядали тріщини на асфальті – глибокі, як зморшки на обличчі в клоуна* (там само). У пошуку незвичних асоціацій автор звертається до екзотичних ситуацій: *Розтягнувшись, ми зайшли в пил і тепло, ніби африканські мисливці, що виганяють із трави левів; Над усім цим розривалась індійська музика, тріскотлива, наче згряя колібри* (там само). Неподібність образного порівняння з класичними тропеїчними засобами очевидна.

Як елементи образотворення сприймаються стислі метафоризовані сполуки, які входять у контекст, стаючи його ключовими визначення-

ми; у межах таких формул взаємно перетинаються значеннєві показники слів-складників, утворюючи нові узагальнені смисли. Порівняйте: *стигми трофейного сифілісу*; *танго солдатської трупарні* (назва вірша); *Господня арматура*; *лінзи Богородиці*; *срібні монети луски*; *атрибути колишніх стосунків*; пор. у контексті з ускладненими смисловими зв'язками: *Але ось вим'я його серця / стікає молоком болю* (компонент *вим'я* перегукується зі словом *молоко*, *серце* здатне відчувати *біль*). Прагнення створювати незвичні сполуки, «синтаксичні несподіванки» взято на озброєння письменників-постмодерністів; вони стають одним із виявів «метаморфоз сполучуваності» [див.: Кононенко 2014: 6].

Не менш виразні в мовностилістичному сенсі парадоксальні за внутрішньою логістикою короткі висловлення, що нагадують часом вияви молодіжної «бравади»; письменник немов декларує своє право на незалежні тлумачення, філософічність на свій кшталт. Порівняймо, скажімо, початкові слова роману «Ворошиловград»: *Телефони існують, аби повідомляти ними різні неприємності*; або: *Життя значить померти* («Історія культури початку століття»); *У мене було більше ніж достатньо підстав, аби не любити це життя* («Капітал»). Складна метафорика, зашифрованість смислу віршованих текстів постають у вигляді словесних видозмін, зрушених значень, переформованих текстів:

*Померши одного разу, ти продовжуєш шлях
через нічні двори і помічаєш як*

смерть тримає в руках м'ятні цукерки

і роздає їх дітям на привокзальних пустищах,
де йдеться про трагічне в житті людини, яке змінюється на оновлене буття, але присмак утраченого не зникає, не відступає: лише діти одержують *м'ятні цукерки*. Драматизм позначений словесними зміщеннями.

Як і інші письменники-постмодерністи, Жадан – майстер творення розгорнутих метафор, які включають порівняння, доволі частотні гіперболи, несподівані епітети, що своїм загальним складом змальовують мовно-естетичні картини, нерідко такі, що поширюють свій перенесений сенс на предтекст і посттекст, являючи окремий, але важливий текстотвірний компонент. Розглянемо фрагмент дискурсу «Ворошиловград»: *Небо вночі схоже на чорні поля. Повітря, ніби чорноземи, наповнені рухом і насінням. Безкінечні площини, які розгортаються вгорі, живуть своїм ритмом, своїми законами. В небі заховано зірки й сузір'я, у землі – каміння і корені. В небі лежать планети, у землі – покійники. З неба витікають дощі, із землі витікають ріки. Дощі, впавши, течуть на південь, наповнюючи океан. Небо весь час змінюється, спалахує і згасає, набухає вологою і виповнюється серпневою спекою. Ґрунти виснажуються травами й деревами, лежать під пласкими небесами, наче худоба, про яку забули.* Зображення небесних дійств передане набором метафор, земне показано поза тропами, у тексті являє єдину картину світового руху, неперервних змін;

паралельно оповідається про оновлення життя героя, він по-новому побачив минуле, сприйняв навколишню дійсність.

Інший приклад: *Велике жовто-червоне сонце проповзло над нами, черкнувши дах, перевалилось за сусідній пагорб і повільно потяглось на захід, волочачи за собою проміння, ніби водорості у відкрите море* («Ворошиловград») (сонце наділено якостями діючої істоти: *проповзло, черкнувши, перевалилось, потяглось, волочачи*; порівняння *ніби водорості* побудовано за віддаленою асоціацією). Порівняйте віршовані рядки:

*Вода тепла мов ксероксний порошок
риби ніби зірки зависають у ній
Ісус іде по мінному полю наче по хвилях
рибалки лишають свої човни,*

де в образний ряд із водою входить ксероксний порошок, з рибами – зірки, Ісус іде не по хвилях, а по мінному полю, а рибалки «невідомо чому» лишають човни.

У системі мовомислення, що його виявляють аналізовані тексти, окреслено смислові константи, поняттєві категорії, що дає змогу назвати авторські орієнтири. З тією чи тією вірогідністю виділяються такі поняттєві одиниці, як *молодь, бізнес, дружба, вірність, зрада, футбол, музика, транспорт* тощо. Ці константи реалізують свої функції не стільки у формуванні конкретних контекстів, скільки як мовно-естетичні знаки культури широкого призначення. Частотного повторення словесних виявів цих понять зазвичай

не спостерігаємо, однак на глибинному рівні їхня присутність достатньо вагома.

В організації тексту автор не спирається на слова-символи, традиційні для класичного українського письменства. Жадановий образний світ включає символіку як додаткове, похідне мовно-стилістичне явище, що виокремлюється на тлі розгортання оповіді з нечітким, але можливим для осмислення обрисом. Скажімо, не випадково образ вівчарки, яка рятує людину, але сама гине від руки вбивці, займає почесне місце в смисловій структурі роману «Ворошиловград». Слова-роздуми про порятунок і взаємопідтримку, які мовлені під впливом історії собаки, доволі симптоматичні: *Ми змушені рятувати тих, хто нам близький, не відчуваючи іноді, як змінюються обставини і як саме починають рятувати близькі нам люди.* У символічному сенсі образ *собака* передає смислові компоненти 'вірність', 'душевна близькість', 'відданість', 'людяність'. У текстах письменника з називанням або з умовчанням постає один улюблений постмодерністами образ-символ *равлика* – носія ідеї поступовості, невпинності руху, просування вперед.

Спостереження над Жадановим художнім дискурсом дає змогу відслідкувати розмаїття стилістичних засобів і прийомів використання мовної гри, поняття якої у текстах постмодерністів нерідко виходить на перший план. Відомо, що система організації мовної (мовно-інтелектуальної) гри забезпечує «карнавалізм» художнього дискурсу, його умовність, що не-

рідко межує з порушенням літературних норм. Створення ігрових ситуацій у прозі С. Жадана здійснюється різними шляхами, а сама гра стає неодмінним засобом текстотворення. Звернімося до окремих виявів ігрового експериментування письменника. Один із відомих у класичній літературі прийомів – поєднання в одному ряду назв неоднорідних предметів і явищ – набуває в текстах постмодерністів місця одного з провідних, такого, що за своєю сутністю відповідає принципу парадоксальності мовомислення, створює враження нестандартизованого бачення світу. Порівняйте: *З автобусного нутра повіяло смертю і никотином* («Ворошиловград»); *Сонце серпневих базарів і мух* («Цитатник»); зіткнення логічно не поєднуваних компонентів лягає в основу синтаксичної деструкції.

Прикметна риса Жаданової гри – надавати зображуваним особам вигаданих, непривабливих власних імен-прізвиськ, часом непристойних, часом із натяком на ті чи ті їхні прикмети, але завжди з підтекстом, із викликом. Порівняйте: – *Да, – говорить Маруся, – лажя. А як ти кажеш його звати? – Карбюратор. – Дивне ім'я («Депеш Мод»); – Мені вчора телефонував ваш знайомий, цей, такий повний, брудний. – Какао, – кажу. – Що? – Звати його так – Какао. – Кошмар, – каже вона (там само); – Ти де ж живеш? Гоша – це редактор нашої наймоднішої газети. Ця ж ось скотина, здається, у нього працює. – Маруся показує на сонного Собаку (там само).* Дійовими особами є, наприклад, *Чанай, Вася*

Комуніст, вівчарка Пахмутова. Ім'я й прізвища можуть подаватися як невласні імена, з малої літери: – А я думав, що Степан галябарда сам співає. – Це хор. – Що хор? – степан галябарда – це хор, – каже Вася (там само) (іронічне сприйняття співу музиканта передане через порівнювання з предметною назвою). Мовна гра продовжується.

В дусі схильності до карнавалізму, театру масок на тлі цілком, здавалося б, реалістичної манери письма можуть з'являтися фантазмагорійні образи, причому, судячи із предтексту і з посттексту, потреби в таких словесних пасажах зазвичай немає, пояснити їхню доцільність утруднено. У словесній реалізації картина появи різного роду фантомів може бути представлена, наприклад, як марево, видіння у сні: *Я ліг на нижню полицю й провалився в зелені ями сну. Здавалось, ніби тварини проходять за вікнами, темні звірі з ліхтарями на черепах, покриті колючою шерстю, проходять видихаючи теплий нічний пар, зазирають до вікон, засліплюючи й залякуючи («Ворошиловград»)* (певною мірою ці привиди відтворюють тривожний стан героя). Порівняйте: *На верхніх малюнках зображені були якісь дивні чоловіки зі зброєю в руках та тваринними масками на головах. Вони винищували цілі міста, рубали високі дерева й вішали на балконах домашніх тварин. Вони відрубували торговцям вуха й виколювали очі, приводили із пусток важких бойових слонів, що видихали струмені вогню й мали складчасті, мов у*

кажанів, крила (там само) (ідеться про малюнки колишніх піонерів, аби показати їхню жорстокість). На тлі мовлення героя такі вставлення сприймаються як спроби урізноманітнити мовностилістичний ряд, як ігровий компонент.

Алюзійні паралелі у письменників-інтелектуалів, отож і в Сергія Жадана, стають прихованішими, доповнюються й видозмінюються, помітними лише для «обраних». Скажімо, читаємо верліброві рядки:

*тобі залишаються мінні поля їм залишаються корти
все тому воїни що україна це велика ріка
перетнути яку обламуються навіть птахи
долітаючи лише до середини
і в цій річці лише самотня риба спливає*

за водою,

де перегук із Гоголівським (*рідко який птах долетить до середини Дніпра*) переданий через розгорнуту порівняльну структуру з вихідними визначеннями: *Україна – ріка, ріка – велика, птахи – перетнути яку обламуються, риба – спливає за водою*. Зрештою, на алюзійних уявленнях виникли назви творів письменника «Біг Мак» (назва пісенного хіта), «Депеш Мод» (назва музичного гурту). У своєму відгуку «Весела безтурботність?» П. Загребельний згадує про письменників, творчі пошуки яких наслідуює С. Жадан, проте вбачає в цих перегуках більше пародійного, аніж запозиченого складника [Загребельний 2000: 227–228], отож спостерігаємо відгомін мовно-інтелектуальної гри.

Сергій Жадан доволі послідовно дотримується основних тенденцій творення постмодерністського новостилію; в багатьох мовностилістичних рисах його публікації зближуються з манерою письма інших представників цієї течії в сучасному українському письменстві. Тексти письменника за мовостилем, синтаксисом і лексиконом часом важко виокремити на тлі загальнохудожнього дискурсу постмодерністів. За такими ознаками, скажімо, використанням прийому додавання інформації, «нанизування», що має наслідком об'єднання в одному висловленні різностилістичних фрагментів, відчутний вплив європейської традиції. Як письменник-постмодерніст С. Жадан – один із творців новостилію з властивими йому мовно-естетичними засобами й прийомами, майстер неповторної манери письма; вивчення його творчого доробку відкриває перспективи визначення рис оновленого текстотворення.

3.2. Мовно-естетичні параметри новостилію в прозових текстах українських письменниць

Мовно-естетичні особливості творчості українських письменниць минулих часів і сучасності неодноразово ставали об'єктом дослідження науковців; визначено специфічні риси письма, особливості «жіночого» мовомислення, тяжіння до використання своєрідних прийомів мовлення жінок [див.: Єрмоленко 2009: 187–200]. Водночас на небосхилі сучасної літератури го-

лосно заявила себе група письменниць-постмодерністок, які вносять ідіолектні напрацювання в становлення новостилію сучасної прози, в оновлення системи текстотворення, переорієнтування лексики й синтаксису на розмовну й сленгову практику, суттєво змінюють традиційну стилістику за рахунок новаторських прийомів письма в проекції на взаємодію на шкалі Адресант–Адресат.

Поява «нової генерації» українських письменниць, творча манера яких так чи так відбиває типові ознаки постмодерністського напрямку в літературі, попри творчі здобутки авторів чоловічої статі, дала змогу виокремити їх як окрему ланку володарів слова з властивими їм мовно-стилістичними характеристиками. Звернення до текстів письменниць-новаторів відкриває перспективи опрацювання сучасного письменницького ідіолекту, додають нові можливості опрацювання концепту «жіночість», відбиття гендерних процесів у літературно-мистецькій сфері.

У прозових текстах популярних українських письменниць постмодерністського спрямування Ірен Роздобудько, Ірени Карпи та Тані Малярчук відбилися риси новостилію, в яких, поряд із типізованими для цього напрямку мовно-естетичними параметрами, окреслились прикмети власне жіночого мовостилію. Визначити межу між відтворенням прийнятих сучасними авторами модерної образності й мовного світобачення у прозі окремих письменниць не завжди доцільно, оскільки ці відмінності здебільшого виявляють

себе не стільки в наборі мовних засобів, скільки в супровідних конотаціях, у смисловій структурі тексту як сукупного художнього продукту. Розглянемо найбільш прикметні характеристики авторського письма близьких за мовностилістичними уподобаннями письменниць – носіїв новостилію.

Концептною сферою, яка лягає в онтологічне підґрунтя оповіді жінок-письменниць, виступає система опозиційного протиставлення на вісі «жінки–чоловіки», подана з залученням численних мовностилістичних конотацій – від гендерно орієнтованих постулатів до іронічно-глузливої тональності. У прозі авторок постмодерністської прози образи чоловіків як представників протилежної статі сприйнято в критичному вимірі, часом з елементом жартівливості, однак саме настійне повернення до цього мотиву дає змогу зазначити цю мовно-естетичну рису як тенденцію. У трактуванні відмінної природи чоловіків і жінок чимало елементів награності, часом спроб похизуватися своїм вільнодумством, звідси й посилення уваги до теми інтимних зв'язків, сексу, подружніх зрад і т. д.

Водночас константною одиницею, що виявляє глибинно усвідомлене ставлення до гендерної проблеми, визначено поняття жіночої *самотності* як стрижневого пріоритету художнього мовомислення. За визначеннями самотньої жінки зазвичай вимальовується постать незадоволеної своїм становищем, психологічно самотньою особистості з її нездійсненими сподіваннями.

Порівняйте, зокрема, напівжартівливі висловлення: – *Знаєте, що страшніше за пораненого тигра? **Самотня жінка!** <...>; **Самотня жінка** – то монстр, здатний на все* (І. Роздобудько. «Ескорт у смерть»); пор. у контексті, позбавленому конотацій глузування: *Вона [Дана] ніби відчула потреби та вагання прекрасних та **самотніх жінок** світу від середньовічних маркіз, закутих у панцирі корсетів та комплексів, пов'язаних етикетом, – до своїх клієнток (там само); пор. відтворення відчуття самотності як вселюдської трагедії: *І тоді вона почала думати про велетенську **самотність**, яку час від часу відчуває кожна людина, навіть якщо живе в оточенні близьких їй людей* (І. Роздобудько. «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних для життя»).*

Розлогі розміркування про *Супермаркет самотності* містить текст роману І. Карпи «Перламутрове порно», в якому ідея самотності в гущі великого магазину виходить за межі власне жіночого світосприймання; текст містить натяк на те, що «скиглення» з приводу самотності – вияв передовсім жіночого ества: – *Коли ти один, тебе не дратують. Точніше, коли ти одна. Ти мене не дратуєш. Тебе просто НЕМА. І все... Тебе тут нема. (Він дійсно ДУЖЕ мовчить, поки я це кажу)*. Загальні висловлення авторки про самотність часом утрачають ознаки оригінального мовомислення, стандартизуються: ***Самотність** – це дар. Але, як і будь-яка коштовність, вона має потрапляти у правильні руки.*

Тому, хто здатен її витримати, пройти через її випробування і витягти з її серця камінь самотності. І далі: – Мені самотньо. Тупо самотньо <...> Він мовчить.

За текстом роману Т. Малярчук «Згори вниз» її героїня усамітнюється в горах із невідомих життєвих обставин, лише тут почуває себе доволі комфортно й за будь-яких обставин не прагне покинути своє місце перебування. Порівняйте: *Тут я сама собі готую їсти, сама собі співаю, сама собі пан* (на початку оповіді); – *Слухай, припини ці ігри. Я вже втомився. Від чого ти тут ховаєшся? – Я не ховаюся. Я просто тут живу* (наприкінці оповіді). За словами героїні, – *Мені тут подобається. Я хочу тут бути далі* проглядається відчуття втоми, розгубленості з перебування серед людей; вона лишається на самоті і серед горян. Жіноча самотність постає вже не як відтворення гри в пошуках чоловіка-друга, а як визнання ідеї самотності людини серед собі подібних.

Обміркування позиції бути самотньою, бо в такому стані затишно, спокійно, має в підґрунті можливість з'ясувати глибинне, підсвідоме в психиці людини; філософічна тональність відбиває водночас претензії на винятковість, самодостатність героїні: *Я приїхала сюди, щоб втекти від видимої самотності у самотність абсолютну. Раніше, дуже давно, ще в попередньому житті, навколо мене було багато людей, так що неозброєним оком важко було роздивитись самотність. Я залишила попереднє життя, бо*

мене дратує видимість («Згори вниз»). Привертають увагу визначення *видима самотність* та *самотність абсолютна*, першу потрактовано як стан перебування серед людей, другу – як усамітнення людини в світі, але позбутися чуття деякої надуманості, штучності відтвореної ситуації в дусі екзистенційних екзерсисів авторці навряд чи вдалося.

Мотив засудженої маскулинності реалізується в образах нікчемних вторинних персонажів; їхня поведінка і вчинки зазвичай огидні; водночас виявляє себе елемент гри, карнавалізму. В тексті детективного роману І. Роздобудько «Експорт у смерть» *біляві довговолосі красені* виглядають як маски, манекени, добровільні іграшки в руках заможних жінок; пор.: **Котик** уже тричі супроводжував цю пані до різноманітних злачних місць, завжди отримував щедрі чайові, з'їдав чудову вечерю та куштував екзотичні напої (прикметне прізвисько *Котик*); <...> у глибині «Серйожинового» ества прокинувся жорсткий **альфонс**, улесливий, послужливий, ласий до подарунків та грошей, із м'якою котячою ходою; Клятий білявий **бовдур** муляв їй очі, заважав спокійно жити та працювати. Численні позначення цього типажу на кшталт *справжній денді*, *маленький Кен*, *хлопчик за викликом*, *золотоголовий янгол* (там само) засвідчують свідому ігрову заангажованість авторської позиції, неприховану іронію, що не залишає місця для серйозного мисленневого аналізу.

Посилання на жіноче несприйняття чоловіків, здійснене у напівжартівливій формі, часом досягає вищих реєстрів; пор.: ***Не можу бути з жодним чоловіком. Усі ви – убивці свободи. Чи то пак, я стаю убивцею свободи, як тільки-но заприсягаюся жити разом із чоловіком. Кохані й некохані, справжні й помилкові – від усіх вас просто хочеться втікати*** (І. Карпа. «Фройд би плакав») (вочевидь, мовлено не без кокетування); пор. також: *Мені швидко **набридають красені. Просто вони дійсно розпечені. Скачуть з одних обіймів у інші, від більших цицьок до менших. Їм наплювати... Тут уже наплювати мені: красунчики на те і є, щоб ними втішатися*** (підкреслення авторки. – В. К.) (І. Карпа. «50 хвилин трави») (передані конотації дещо награної зневаги, презирства). Описи чоловіків із позиції їхньої здатності бути коханцями продовжено в грайливо-іронічному виконання: *Ймовірно, що Етна розмірковувана над тим, що зрілі коханці цінніші за молоденьких **кобеликів*** (там само). Порівняйте розгорнутий монолог-«лекцію» під назвою *«Чи всі чоловіки суки (гади, недолюдки)»* із посиланням на ***найпершу заповруку добробуту жіноцтва – Чоловічий Статевий Орган*** («Фройд би плакав») (іронічна тональність оцінок перевищує межу припустимого).

У текстах наших авторок визначено конотативні параметри опису сексу та інтимних сцен: це водночас і вияв іронічного споглядання збоку, і виклик смакам можливих читачів, і розміркування з претензією на не обмежену пристой-

ністю відвертість. І. Карпа, наприклад, прагне з'ясувати своє ставлення до *сексу*, возводячи цей образ до рівня ледве не концептного поняття абсолюту: *А я ненавиджу секс. Я ненавиджу? СЕКС?* («50 хвилин трави»), тобто не тільки ненавидить, а й дуже вітає; те саме твердження з ознаками грайливості повторено в ще більш категоричній формі: *Далі Етва: – Ненавиджу секс. Маркіян: – Секс помер.* І далі: «...» *Треба вилучити зі свого кровообігу слово секс* (там само) і подібні міркування. За цими обговореннями сором'язливої теми постає образ насмішкуватої, іронічно налаштованої зрілої жінки-оповідачки.

На виконання концептних задумок, що їх окреслили жінки-«філософи», залучено систему мовно-естетичних засобів, до яких удаються авторки. Тенденція до створення «свіжої» метафорики, неповторних образних утілень, побудованих на оригінальних, часом штучно притягнутих асоціаціях, доволі характерна до представників цього напрямку. Однією з типологічних ознак такого мовостилю є тяжіння до розгортання метафоричних побудов, що охоплюють цілісний фрагмент тексту більшого чи меншого протягнення. Такого штибу образний ряд може ставати рушієм сюжетної лінії, стрижневим компонентом смислової структури в цілому, призначення якого – внести в текст нове бачення мовленнєвої ситуації. Поширені метафоризовані вкраплення мають вразити адресата незвичністю авторського мовомислення, задекларувати нестандартність асоціативних зближень.

Скажімо, І. Роздобудько будує характеристику одного з персонажів – закоханої жінки, порівнюючи її поведінку з собачою вдачею, всіляко обіграючи визначення *Стефка-собака*; в основу цього уподібнення покладено мовностилістичний прийом образного перевтілення: за автором, ідеться вже й не про жінку як таку, а власне про собаку: *Стефка народилася собакою* <...> *Таких можна довго шукати, а знайшовши – вити вервиці, прикладати до рани, використовувати, як туалетний папір, як попільничку* <...> («Зів'ялі квіти викидають») (прикметне глузливе перерахування дій, до яких удатна така особа, образливе уподібнення її до туалетного паперу). Цих тлумачень авторці видалось замало, й вона посилається на нездатність будь-яких звірів зрозуміти *тонкощі та нюанси* складних людських стосунків, переносячи цю властивість на героїню.

В одному ряду з «собачими» асоціаціями в тексті того самого роману постає сентиментально забарвлений образ *зів'ялі квіти* як символу швидкоплинної жіночої молодості й краси; метафора розгортається завдяки введенню поняття *запаху*, що позначає такі квіти: *Але запах!* *Я завжди прискіпливо ставилася до запахів.* *Коли вперше його почула, подумала, що десь поруч стоїть букет із зів'ялими квітами* <...> І далі: <...> *Я почула цей страшний, огидний, неможливий запах* (у цьому описі вимальовано сприйняту жінкою картину світу).

У Т. Малярчук образ *гір* у тексті роману «Згори вниз» репрезентований як символ високості духу, усамітнення [див.: Кононенко 2013: 147–148], як вимір випробування, що тяжіє над людиною, притягує й відштовхує водночас, навіює думки про життя і смерть: *Гори завжди готують випробування. Не треба думати, що смерть – це кінець. В горах смерть – таке ж випробування, як і багато інших. В горах може забракнути води, може почати блискати, можна втратити стежку і не повернутись, можна скотитись у прірву, можна замерзнути.* Через образ утаємничених гір передано зіткнення різновекторних почуттів: *Стало темно, як на дні криниці. В горах таке порівняння раптом розсмішило мене і я голосно зареготала. Дуже голосно. Неправдоподібно і апокаліптично. Вітер підібрав мій регіт і поніс його далі коридорами.* Попри відомі паралелі з текстів інших авторів, Т. Малярчук знаходить мовностилістичні засоби оновлення образу гір, їхнього олюднення, зближення їхнього існування з внутрішнім світорозумінням героїні: *Кожній горі я придумала ім'я та історію хвороби. Кожній визначила **стать**. Час від часу гори навіть **розмовляють** зі мною* (гори набувають рис живих істот, хворіють, мають **стать**, розмовляють).

Розкидані в текстах наших авторок порівняння часом настільки несподівані, що сприймаються як засоби виразної характеристики, розраховані на мовностилістичний ефект. Скажімо, І. Роздобудько порівнює поведінку вишуканої

«леді» з властивостями *актинії*, *водорості*, в те-
нета якої затягнуто все живе: *Варто лише супро-*
тивнику доторкнутись до щупальців актинії, як
він сам стає її жертвою («Ескорт у смерть»)
(отож чоловіки – жертва). Пов'язані між собою
за смисловими асоціаціями образи утворюють
комплексні ряди образів-символів зі своїми
внутрішніми залежностями і взаємодією між
складниками; такі лінгвопоетичні фігури можуть
ставати засобом сюжетотворення, який забезпе-
чує сукупний концептний продукт: *Він схожий*
на сфінкса. Чи на троля. Так чи так у нього
прекрасне тіло. Зелено-сині неправильні очі. По-
смішка Мефістофеля. Егоїзм гарненької гімна-
зистки (І. Карпа. «50 хвилин трави») (і сфінкс, і
троль, і Мефістофель водночас; тональність
в'їдливо-саркастична, оцінка зневажлива).

Вияви категорійних ознак мовної гри на-
стільки органічні для прози наших авторок, що
присутність цього прийому більшої або меншою
мірою проймає всю дискурсивну площину кож-
ного роману; елементи цього засобу можуть вер-
балізуватися часом «відкритим» текстом, часом
опосередкованим посиланням, натяком, часом –
і це особливо симптоматично – через конотації
іронічності, глузливості, зовнішньої «несерйоз-
ності» викладу. Реалізація ігрового підходу до
відтворення подій і фактів особливо помітна в
разі опису безпосередньої карнавалізації дії, одя-
гання на героїв тих чи тих промовистих масок.
Прикметно, що оскільки оповідь у письменниць
здебільшого здійснюється від імені першої осо-

би (частіше героїні, зрідка героя), виявляє себе можливість відтворити ставлення наратора до дій персонажів-масок, зокрема й тоді, коли оповідач – теж маска. Скажімо, І. Роздобудько вводить в текст роману «Ескорт у смерть» помітний мовно-естетичний компонент насмішкування, глузування, який нейтралізує відтворення детективних подій (одного за одним убивають молодих чоловіків-красенів). Порівняйте зображення сцени маскараду, карнавального дійства; через образи-маски авторка натякає, що її герої живуть в оточенні людей-масок: *Орест повернувся до дійсності, яка також скидалась на марення: з різних кутів зали йому плескали Олені та Ведмеді, Імператори та Куртизанки, Відьми, Мавки, Колібри* (...) і т. д. (набір масок не випадковий, за кожним постає відмінна типізація).

У тексті роману І. Роздобудько «Дванадцять...» подано історію оповідей психічно хворих осіб; а на закінчення відтворено майже казкову ситуацію: героїні купують острів у теплих краях, куди вона збирається вивезти всіх дванадцять своїх пацієнтів: *Квитків має бути дванадцять* (чом не гірка посмішка?). Прикметна мовностилістична деталь: герої «Ескорту у смерть» не *говорять*, а здебільшого *посміхаються*, їхні дії супроводжує *сміх, регім* (сміховий компонент теж складає елемент ігрової ситуації).

На тлі засобів карнавалізації виявляє себе тенденція до використання позначень таємничого, містичного, трансцендентного; авторки вводять у тексти зображення фантазмагорійних

ситуацій, засвідчують відхід від реалістичних традицій. На ґрунті звернення до надприродного побудована, наприклад, мовна картина наближення подоби й поведінки героїв до стереотипів звірячого життя. В тексті роману Т. Малярчук «Згори вниз» смисл підзаголовку «Книга страхів» розкрито через картини зіткнення з *вовками*; лінія розвитку цього мотиву пролягає через відтворення появи вовка (*вночі під вікном завивав вовк*), зустрічі з вовками на полонині (*у вовків дуже мудрі, хоч і хижі, очі відлюдника*), усвідомлення близькості до вовків (*ці вовки – мої найкращі друзі*), зображення перетворення героїв на вовків: *За мить він [Іван] вже біг не на двох ногах, а на чотирьох. Тіло покрилось сірим хутром. Очі зробились круглі блискучо-сірі – справжні очі відлюдника* (прикметне позначення нелюдськості: *відлюдник* ‘той, хто тримається або живе осторонь від інших людей’ [СУМ, т. 1, с. 603]).

У текстову тканину романів входять оповіді про сни, в яких здійснюється перетворення звірів на людей, чоловіків на жінок, отожд набуття нових масок (*я була не собою, а кимось і навіть чимось іншим*. «Згори вниз»). Невипадковим є спостереження Ю. Андруховича над художнім світовідчуттям, «коли до тебе раптово доходить, що найтяжчим із проклять може стати вічний напівсон – не сон і не ява, не життя і не смерть, вічне «напів» і «поміж» [Андрухович 2005: 11]. У тому ж таки романі через сцени снів відтворено розмови котів із героїнею; пор. сповнену символізмом картину гонитви за *щуром*: – *Ми*

*женемо його [щура] просто до тебе, – кричали мені **коти**, – дивись, не дай йому проскочити.* Порівняйте образне перевтілення чоловіка в жінку уві снах із «50 хвилин трави» І. Карпи: *Я був жінкою. Блудницею, як і більшість тих, що носять золото й коштовне каміння у кучерях. Ні, я не був **відьмою** <...> і т. д.* (показано відворотне ставлення чоловіка до жіночої статі). У текстах наших авторок постають образи чортів, відьом, відьмаків тощо, що відповідає народнопоетичній традиції відтворення чортівні: *Якась **чортівня** навколо, – я заплакала* («Згори вниз»).

Типологізована прикмета постмодерністських текстів – усвідомлене поєднання на одній мовній площині різностильових лексичних шарів – від слів високого звучання, власне інтелектуального мововжитку, наукових позначень до просторічних і сленгових елементів, діалектизмів, численних англіцизмів, беззастережного введення вульгарного висловлення. Таке змішування слів і висловів різного стилістичного призначення відбиває прагнення постмодерністів, з одного боку, наблизитися до побутового, розкутого мовлення, властивого передовсім молоді, з другого боку, відтворити особливості «внутрішнього монологу», розмови «про себе», що у вигляді монологів від першої особи стає провідним прийомом текстової організації. Порівняйте жартівливу відповідь на звинувачення у зловживанні ненормативною лексикою: <...> *як сказав герой одного комедійного фільму, коли тобі на ногу падає цеглина, ти навряд чи станеш підшукову-*

вати слово для вигуку (І. Роздобудько. «Одного разу...»). Введення численних вульгаризмів (особливо багато їх у текстах романів І. Карпи, причому як у мовних партіях персонажів, так і у власне авторському переказі), можна пояснити прагненням відмовитися від солодкого «слово-блуддя», максимально відобразити живе мовлення адресатів.

Особливого пікантного присмаку набувають брутальні слова, наведені в оповіді зазвичай більш стриманих у їхньому вживанні представниць жіночої статі. Близьке за мовностилістичним забарвленням відтворення сцен здійснення фізіологічних актів, відправ людського організму, наявності смердючих запахів тощо; створюється враження, що авторки свідомо вдаються до подібних зображень, аби задирливо роздратувати, викликати почуття незадоволення у вимогливого читача. Скажімо, в тексті Т. Малярчук описано, як *рештки мого внутрішнього травлення швидко скочуються в долину* («Згори вниз»); не менш неестетичний опис дій дядька в маршрутці, який *усю дорогу колупався у вухах* з наведенням деталей його поведінки (І. Роздобудько. «Одного разу...»). Виклик громадській етиці запрограмований засадами постмодернізму з властивим йому «синтезом «високого» і «вульгарного» [ФЕС 2000: 501].

У наборі мовно-естетичних засобів фігурує чимало позначень історично-культурологічних фактів, прізвищ митців, назви модного одягу й косметики, видів розваг і т. д., що, з одного боку,

засвідчує віднесеність бачень авторок до масової міської культури, з другого, – їхню освіченість, належність до кіл інтелектуалів. На тлі сленгових висловів, богемної риторики, вульгарної лексики такі словесні вкраплення на диво органічно входять у мережу новостилю, забезпечуючи створення образу представників тієї генерації інтелігентів, котрі не дотримуються узвичаєних норм співжиття.

Прикметно, що в доборі найменувань культурологічного спрямування перевага віддається тим, які відповідають маркуванню «модно», «престижно», «вишукано», тим, які «на слуху», що теж є показником іронічного ставлення до сучасних форм інтелігентського спілкування; пор., скажімо: – *Але навіщо тобі Фройд – зараз це вже не модно. Візьми Ніцше. Це Мефістофель за плечима людства* («Ескорт у смерть»); пор. «промовисту» в цьому сенсі назву роману І. Карпи «Фройд би плакав». Звернімо увагу на наведення фактів мистецького життя, що не супроводжуються коментарями, отож у розрахункові на елітного читача. Наприклад, підкреслено невідповідність поведінки героїні (*Стефки*) вчинкові французької жінки з її трагічним коханням до художника Модільяні: *Але піти НОВОЮ дорогою – доля обраних. Такою, можливо, була Жанна Ебютерн – її останній крок на короткому шляху був незвіданим <...> Скажемо відверто, Стефка не була з їх числа* («Зів'ялі квіти викидають») (між іншим, доволі віддалена, зважаючи на характер героїнь, паралель).

Використання інтертекстових включень, посилян на твори тих чи тих письменників підпорядковано інноваційному постмодерністському баченню. Скажімо, І. Роздобудько наводить цитати з поезій авторів близького їй напрямку – В. Цибулька, В. Герасим'юка, серед українських художників згадує І. Марчука і под. І. Карпа звертається до алюзії на *квіти зла* (попри те, що багатьом читачам може бути невідома збірка поезій під цією назвою французького модерніста Ш. Бодлера): *Садила всюди **квіти зла**, гедоністично відслідковувала їхні молоденькі парості, кохала їх і в слушну мить блискавично зрізала гострими ножицями («Фройд би плакав»)* (прикметна руйнація метафори французького поета: *квіти зла* мають *парості*, їх можна *кохати* і *зрізати*). Невипадковими є називання імен новомодних латиноамериканських авторів: *Думала: тепер він нарешті наговориться зі своїми улюбленими «латиносами» – **Кортасаром, Борхесом, Астуріасом*** («Одного разу...»); в інших контекстах згадано імена «модних» митців (*Тулуза-Лотрека, Шопенгавера, Гемінгвея, Ахматової* і т. д.).

У текстах наших авторок із різним ступенем поширення вводиться англломовний матеріал; якщо, скажімо, в дискурсі Т. Малярчук таке слововживання лише поодиноке, то в прозі І. Карпи англліцизми розміщуються в одних сполученнях з українськими словами, включаються в один контекст, часом без стилістичної потреби. Для індивідуально-авторського мовлення І. Карпи англломовна стихія настільки переплетена з україн-

ським текстом, що мимоволі створюється враження, з одного боку, навмисності, запрограмованості такого слововжитку, з другого, – його органічності для авторського мовомислення. Подані нерідко без перекладу, суцільні англійські тексти сприймаються як усвідомлений виклик «неосвіченим» читачам.

Водночас російський текст авторками вводиться як свідчення недолугості, малограмотності, міщанських настроїв російськомовних носіїв; такі включення передані по-різному (частіше за допомогою транслітерації, інколи російським письмом, з елементами суржика). Ця тенденція відтворення російських текстів, нерідко доволі поширених, сприймається як опосередковане вираження громадянської позиції авторок, хоч за такими пасажами часом відчутний брак смаку; пор: *Боже, які дурні діалоги веде якась маман з дитиною: «Ряску кушают кури, уткі», – «А гриби вабще палезни?», – «Вся еда палезна!», – «Даже мухамори?!», – «Для животних – да ...» Самі ви животні («50 хвилин трави»); пор. багатослівний монолог: *Много лет назад я сидел на подоконнике многоэтажного дома <...> і т. д.* (І. Карпа. «Перламутрове порно»).*

Організація мовного матеріалу в текстах наших авторок виразно виявляє риси постмодерністського новостилю, її основне призначення – багатьма засобами порушити звичну послідовність, завершеність і логічність викладу, внести інноваційні зміни в розміщення словесних висловлень, строфічне оформлення. Ознакою тако-

го подання тексту є «поєднання непоєднуваного», переривання оповіді вставленими елементами, прямою мовою, однотипними побудовами, в ширшому вимірі – застосування принципу додавання нових і нових одиниць вираження. Часом складається враження штучності, запрограмованості порушення синтаксичних норм задля досягнення зовнішнього ефекту. Водночас мовнолітературна практика письменниць відбила ознаки відмінного авторського відтворення новостильової системи текстотворення.

В цьому сенсі показова типологічні засоби подання тексту в романі Т. Малярчук «Ендшпіль Адольфо або Троянди для Лізи». Перша його частина нагадує стиль «потоків свідомості», репрезентованого як асоціативне коло нерідко непослідовних повідомлень; розділові знаки (окрім тире на позначення відокремлення відрізків тексту) відсутні; друга частина зовні наближена до оповіді з дотриманням синтаксичних правил, але стилістично теж нетрадиційна. Порівняйте фрагмент першої частини: *сьогодні має все вийти – матушка стиха цілує мене в губи і я чую на них запах забороненої дії – карти сьогодні скажуть найправдивішу правду ти їм сподобалася хоч зовсім з лиця негарна я бачу що негарна можеш не ховатися сьогодні багато хто негарним народжується і то не їхня вина – взагалі немає ніякої вини – візьми вина і пий поки не почувеш як у животі щось проростає – я бачу що хочеш бути гарною <...> і т. д. (загалом більше тисячі слів суцільного монологу); пор. змінений*

малюнок другої частини: *І ти думаєш – що це з тобою сталося? Чого ти живеш в ілюзіях? Чого ти заінтриговано торкаєшся своїх рук? Що ти хочеш ними відчути?*

Його нема ані в тобі, ні поза тобою.

Так, ніби він умер.

Так, ніби вмерла я.

Так, ніби хтось із нас умер, а хтось залишився жити.

Минає багато часу (<...>

(єдність оповіді досягається завдяки відтворенню інтонації самовираженням, багатозначущості мовомислення, добірному лексикону).

Структурування художнього дискурсу І. Карпи вирізняється винятковою строкатістю навіть на тлі інших постмодерністських текстів; порушення мовностилістичних норм оформлення письма досягає найвищого щабля; на вітвар досягнення зовнішньої ефективності викладу покладений довгий набір можливих і, здавалося б, неможливих відхилень від узвичаєного мововжитку. Прикметою такого мовостилю слугує, зокрема, незвичне членування тексту на окремі відрізки з підзаголовками або без них, переривання оповіді, зміни в графічному вигляді словесних утворень, графічні новації тощо. Порівняйте, скажімо, фрагмент тексту:

*Просто, вигадуючи, долучалась до
великої
лісової
духовної
галюцинативної*

(автентичної? Гротескної?), (Боже, перегруз!)

e-лев-since-KOI

містерії, ім'я Якій («50 хвилин трави»).

Власне стилістичної мети в такому викладі немає, це елемент мовної гри; в умовах збільшення подібним манером поданих текстів виникає відчуття перевантаження, привикання, отож потреба в такий спосіб зацікавити читача знижується. У стильовій манері І. Роздобудько новації в поданні тексту мають обмежене поширення, але окремі риси новостилю часом виявляють себе повною мірою, зокрема, авторка час від часу вдається до подовжених перерахувань, однорідних рядів, компоненти яких у смислового вимірі слабо пов'язані між собою, тим самим досягаючи актуалізації суттєвих позначень; пор.: *«...» у мене зникло бажання читати. А воно зникло останнім після багатьох інших – наприклад, ходити в театр, їсти солодке, мати мобільний телефон, спілкуватися в ліфті з сусідами, купувати продукти, заводити коханців, брати участь у презентаціях і вечірках, лікуватися, плавати в басейні, крутити педали велотренажера, носити бюстгальтер, фарбувати губи «...» (разом 41 дієслівний зворот) («Дванадцять...»); Вони [перехожі жінки] й не здогадувались, що десь на теплому березі, повз яких вони курсують, як покинуті командою човни, є казіно, боулінг, сауни, тренажерні зали, косметичні салони, шейпінг, шопінг, дан-*

синг, мартіні «Б'янка», Лазурний берег, соки «фреш», піца з ангоусами, парфуми «Кендзо», коньяк «Мартель», лангусти, мідії, шкампії й нарешті – чоловіки < ...> («Ескорт у смерть»).

Зрештою, частина текстів наших авторок, зокрема в стилі біографічних оповідей, розриває зв'язок із деструктивним синтаксисом, стає прозорою за організацією, послідовною за викладом; спрощено саму манеру подання художнього матеріалу. Порівняйте, скажімо, описи І. Роздобудько: <...> *Старий закрив очі. Його дихання стало спокійним, як уві сні. Панотець Михайло потер скроні, аби вгамувати біль від безсонної ночі. За вікном у сірому серпанку кружляла заметіль* («Прилетіла ластівка») (використана традиційна метафорика: *дихання стало спокійним, як уві сні, у сірому серпанку кружляла заметіль*); Т. Малярчук: *Насправді про його смерть із деяким запізненням повідомила всі без винятку українська преса. Умер В'ячеслав Липинський. Липинський помер. Яка втрата. Нарешті. Всі знали Липинського. Без нього стане тяжче. Чи легше?* («Забуття») (представлена розповідна інтонація, імітація реплік).

Ідіостильові риси художнього дискурсу письменниць «нової генерації», з одного боку, засвідчують можливості опрацювання спільного мовно-естетичного продукту, орієнтованого на засади постмодерністського письма, з другого боку, в окремих мовно-стилістичних параметрах демонструють особливості індивідуально-авторського мововжитку. Спостереження над мово-

стилем авторок оновленого дискурсу дають змогу зафіксувати поступове поширення явищ нового сучасного письма, яке знаходить відбиток у творчих пошуках передовсім молодії зміни українського письменства.

3.3. «Під чужими іменами»: засоби образотворення

Традиційне для світового, зокрема й українського, письменства практика виступити автором художнього твору під чужим прізвищем (згадаймо Лесю Українку, Марка Вовчка, Панаса Мирного) має на меті не стільки обрати більш звучне ім'я, аби притягнути увагу читача, скільки створити образ наратора, промовисте ім'я якого характеризує його як харизматичну особистість, не схожу на інших – гомодієгенетичне «Я». Такий автор свідомо вводить нас у власну систему образотворення, а звідси й імплікує неоднозначні відношення з адресатом-читачем, складники яких підпадають під вплив авторської гри зі своїм іменем. Чим більш незвичний, нестандартний обраний письменником псевдонім, тим своєрідніший зв'язок автора з наратованим, «залежним» від нього читачем.

У цьому колі можливих засобів ігрової організації дискурсивного спрямування незвичне ім'я, вигадане прізвище може перебирає на себе і автор художнього твору, і його персонажі. Незвичним іменуванням привертають до себе увагу, засвідчують свою претензію на оригіналь-

ність, що можна кваліфікувати як приховану тенденцію заявити про себе як творчу постать, закликати незримого читача: моє «Я» неподібне на інших, є окремим, виключним, не таким як інші. Мовостильовими параметрами такого текстотворення Любка Дереша й Люко Дашвар наближене до творчої манери представників різних напрямів українського письменства, має свої відмінні риси, які підлягають окремому лінгвопрагматичному аналізу; прикметно, що в одних ознаках ідіостиль цих письменників має спільні вияви й характеристики, в інших – вирізняється доволі помітно.

* * *

У творчому доробку Любка Дереша – художні тексти різної стильової манери, однак у своїх вихідних мовно-естетичних позиціях орієнтовані на експеримент, пошук новаторського нарративу, своєї читацької аудиторії – це передовсім молодіжні групи, переважно з міського населення, освітньо-культурним рівнем, достатнім для сприймання сучасного «інтелігентного» мовлення. В ідейно-естетичному сенсі проза Любка Дереша відбиває погляди патріотично налаштованої молоді, що сформувалася в роки незалежності України й відбиває риси переважно західноукраїнського ментального типу. Водночас автор доволі послідовно дотримується поетики постмодернізму, навіть посилається на те, що належить до *постмодерністів, андеграунду, неформалів: А неформали, знаєте, не звикли жити*

за нормами. Радше навпаки: мають дурну манеру їх порушувати («Поклоніння ящірці»).

Одна з помітних ідіостильових прикмет Дерешеві прози – використання численних, нерідко надлишкових засобів підвищення експресії оповіді, спроби «згустити барви» настільки відверто, що виклад нагадує мовну гру – один із засобів постмодерністського письма. Автор усвідомлює, що вдається до перенасичення тексту мовностилістичними засобами впливу, що вони зазвичай не додають нового смислу, стають інформаційно порожніми. Порівняйте: *Дзвінка мусила ходити коло бабусі, як біля малої дитини. Урешиті-решит стара пердуниха представилася: спочила, здохла, відкинула лещата, померла, пішла до Бозі гайтю, врізала дуба, простягла ноги – називайте це, як вам завгодно. Суті ви не змінити й радість від її смерті не приховаєте* («Поклоніння ящірці»): цей авторський текст варто, вочевидь, сприймати не як вияв жорстокості, немилосердя, адже йдеться про рідну героїні бабусю, а як жартівливий пасаж у дусі молодіжного хизування.

Оцінно-характеризувальні позиції, що їх відтворює Дереш, часом передбачають викликати ефект несумісності з позицією адресата; фрагменти, що передають, приміром, риси жорстокості, крайньої неприязні, ледве не здичавілості персонажів, як видається, мають сприйматися як елементи гіперболізації, вияви молодіжного максималізму, що в художньому сенсі відтворює ігровий сенс. За змістом роману «Покло-

ніння ящірці» молоді герої через знуцання над ними без жалю вбивають «поганого» хлопця, лякаються цього вчинку, але виправдовують себе, вважають, що вчинили справедливо: *Ми таки зробили. Ми позбавили життя скотину <...> Звичайно, мені не шкода того покидька і, як наразі, я не шкодую, що він здох.* І далі: *Чи я шкодую за накоєним? Ні. Чи мене якимось чином це зачепило? Ні! Мене це абсолютно не гребе* (доволі суперечлива позиція, навряд чи може знайти виправдання).

Позиціонування автора як творця постмодерністського дискурсу знайшло відбиток у системній організації мовного матеріалу. Діапазон лексико-семантичних засобів, до яких удається письменник, виключно різноманітний, неоднорідний у мовностилістичному вимірі, вирізняється свідомим порушенням норм сполучуваності – змішуванням в одному тексті лексичних елементів відмінного призначення й неоднакової оцінності. Тексти, розраховані передовсім на свою, доволі освічену читацьку аудиторію, насичено численними словами «інтелігентського» вжитку – запозиченими термінами з різних галузей знань, не-транслітерованими англіцизмами, причому до такого способу обміну думками звертається і автор, і його персонажі. Введення цього набору слів вузького ходження дає змогу відтворити атмосферу культурного середовища, передовсім міського, в якому існують герої, ситуації їхнього спілкування, зрештою, спосіб їхнього мовомислення.

Порівняйте: – *Лис – екстраверт там і взагалі, дуже красочна лічність* («Архе») (прикметне поєднання «наукового» слова *екстраверт* і росіянізму *лічність*, що засвідчує невисокий рівень мовної грамотності); – *Я – це парабола, сяюча крива крізь натовп точок, рух догори, way up* (там само) (свідоме ускладнення смислу науковоподібної думки); *У мене перший раз був такий малімон, ніби очі стали завбільшки з два сонця* (там само) (автор подає в посиланні глузливо-сатиричне пояснення значення слова *малімон* – ‘причандали’). У палітрі запозичень широко представлено найменування зарубіжних клубів, поп-груп, відомих музикантів, «модних» письменників – показники молодіжної поп-культури: *Плейлист на медіаплеєрі комп'ютера перейшов від Армстронга «Let my people» до Пола Моріата «El Condor Paza»* («Намір»). Тексти містять непоодинокі алюзії на прочитані книжки, відверті ремінісценції: *Однак не все в порядку в Данському королівстві* («Поклоніння ящірці»); *Афрікан Сімон виспівував коронне «кукарелла», що посилює сюрреалізм ситуації* (там само) (у багатьох із цих висловлень відчутний присмак іронічного смислотворення).

Авторське мовлення, яке нерідко ведеться від першої особи, та висловлення персонажів заповнено сукупно з уживанням словесних запозичень – численними сленговими позначеннями; створюється враження, що письменник свідомо йде на змішування стилів. На ґрунті зниженого молодіжного слововжитку, добряче насиченого

ненормативною лексикою, відвертою «матерщиною», формується стильовий конструкт цілісних фрагментів тексту. З одного боку, така насиченість сленгом і вульгаризмами створює типологічну однорідність тексту, з другого, – являє свого роду виклик суспільному мововжитку. Судячи з послідовного дотримування подібного стилю оповіді, автор розраховує на взаєморозуміння з молодіжним середовищем читачів. Серйозні застереги викликає, зокрема, натуралістичні описи з наведенням фізіологічних подробиць, «блатної музики», як це має місце в зображенні ситуації гвалтування в романі «Поклоніння ящірці».

Загальносленговий слововжиток, поширений серед міської молоді, органічно входить у словесне тло оповіді, відтворює мовомисленнєві стереотипи персонажів, відбивається в авторській оповіді. Порівняйте. – *Хіпні допоміг мені піднятися й розправив плаття, мені самій на той момент їжа була всьо **пофіг*** («Поклоніння ящірці»); – ***Ти гониш!*** – він підносить долоню до окулярів, вивчає її й зітхає з видимим полегшенням («Архе»); *Терезка, тепер уже нічим не переймаючись, струсила попіл на килим і **лигнула** пива* (там само); *Він тепер під ідіота **косить*** (там само); *Та ще й **тьолок** своїх привели, які, того й гляди, **відірвуть** їм **яйця*** («Трохи пійми») і т. д. Напрошується висновок, що подібний слововжиток настільки поширений у текстах письменника, що вже втрачає присмак зниженого мовлення, стає узвичаєним, для такого тексту – нормативним.

У пошуках оновленого слова Л. Дереш удається до відомого з історії світової літератури засобу використання в художніх цілях власних імен персонажів, які в авторському виконанні набувають додаткових смислових і стилістичних конотацій. Письменник полюбить прийом обігрування власного імені персонажа, «на очах читача» образ із заміненним найменуванням одержує нову подобу, трансформуючись у той чи той інший типаж, переміщуючись на осі «своє–чуже ім'я». Порівняйте, скажімо, жартівливе обігрування імені *Юрко Банзай* (перші рядки роману «Культ»): *Багато хто запитував його, чи він, бува, не той Юрко Банзай. Ні, відповідав Юрко Банзай, посміхаючись. Ми навіть не родичі – відразу ж випереджував наступне запитання* (поставлено під сумнів саме існування героя з таким незвичним прізвиськом, що дає змогу вносити зміни в трактування його образу; прикметно, що в тексті роману його кличуть по-різному: *пан Юрій, Юра, Юраша*).

У текстах Дереша під чужими іменами-прізвиськами – а відтак у змінених іпостасях – постають образи-«фантоми» *Гагарін, Дмитро Менделєєв*. Порівняйте: *Кілька слів про Гагаріна. Він був досконало збудований, як у фізичному значенні, так у психічному <...> Колись Гагарін шукав себе у космонавтиці, звідки й виніс, окрім фіаско та непересічних навиків, своє поганяло («Намір»)* (цей прийом відкриває перспективу вимальовувати стереотипи поведінки новоявленого «космонавта» із його *поганялом*); в іншому

тексті: – *Дімка Менделєєв. Джим. Хімік* <...>
– *Ти що, таке цікаве прізвище, певне, всі казали,
щоб ти на хімію йшов!* <...> – *Це, взагалі-то...
прі-і-ізвисько, – я навмисне розтягував слова,
даючи підсікача його скоромовці («Архе»)* (вже
саме поєднання слів *Менделєєв і Дімка, Джим,
Хімік, прі-і-ізвисько* викликає мовно-естетичний
ефект). Письменник уводить у коло героїв і са-
мого себе – *Дереша*, створюючи образ автора-
персонажа, репрезентуючи себе як Творця Текс-
ту: *Письменство – мистецтво розставлення
силець, але воно внутрішнє. Це полювання, де всі
питання вирішуються тет-а-тет – ти і Текст.
Тому-то я змушую Дереша на секунду заплю-
щити очі* <...> («Архе») (письменник наче прагне
відокремити самого себе від вигаданого ним
Дереша).

Прикметне для художнього стилю *Дереша*
відтворення мовлення персонажів не в діалогіч-
ній формі, а через переказ змісту монологів, що
відкриває можливість внести авторські комен-
тарі, оцінити не лише смисл, а й особливості чу-
жого слововжитку, відтак схаразивуючи самого
мовця. Фрагменти тексту, що містять ремініс-
центні виклади чужого монологу, набувають
ознак невластне прямої мови, супроводжуваної
сторонніми поясненнями, вставленими словами
тощо. Порівняйте:

*Пан Андрій незадоволено плямкнув губами,
наче йому було **впадло** розповідати якомусь там
Юрасикові (курсив автора. – В. К.) про філігран-
ні справи коледжу. Нарешті пан Андрій зітхнув*

*і почав розказувати. Він вирушив у довгу мандрівку, часом торкаючись моменту заснування, нагадуючи про устав коледжу, про те, що його писали, порівнюючи з уставами різних **допотопних** гімназій, включно з тією, де навчався Пушкін; торкнувся нетрадиційного підходу до дітей, нетрадиційного способу викладання, сказав, що його, **Юри** (курсив автора. – В. К.) не традиційний вигляд буде сприяти нетрадиційно високому рівню успішності і цілком пасуватиме до їхніх **нетрадиційних традицій** у коледжі («Культ»)* (фрагмент містить перерахування тем, якими по-слуговується директор, введено елементи гумористично сатиричного зображення: *впало, допотопних, нетрадиційних традицій*; загальне враження від цих настанов – стандартність мовомислення, примітивізм).

Звернення до внутрішнього мовлення як одна з ознак постмодерністської прози стає рисою Дерешевго ідіостилю; в такий тест входять різного роду авторські вирази, вигуки, відступи, коментарі тощо. Приміром: *Його [П'явки] лицем чітко замерехтіли стежини, котрими полилися думки на кшталт: я от хотів з ним поговорити, можливо, дізнатися щось цікаве, можливо, ця людина якась цікава, можливо, я йому сподобаюся, можливо, ми станемо друзями, можливо, будуть якісь нові знайомства, а тут він не хоче відповідати, змовчав, он як, відкритих людей тепер ніде не люблять, ох-ох-ох ...* («Архе»); привертає увагу введення в текст першої особи (я), однак мовлення подано у вигляді не-

власне прямої мови, ознаки прямого висловлення – повторення вставного слова *можливо*, вигуки *ох-ох-ох*).

Одна з поширених конструктивних моделей, до якої послідовно вдається автор як до засобу «згущення» смислу, прийому прискорення темпу оповіді – введення номінативів; зазвичай це поєднання кількох окремо поданих субстантивів, які можуть починати розповідь, повторюватися, відділяти один фрагмент тексту від іншого, займати ініціальну позицію тощо. Порівняйте: *А вісім – це чотири, побачене у дзеркалі. – Затяжка. Свист. Видих* (виділення автора. – В. К.); і далі:

Затяжка. Свист. Видих;

Затяжка. Свист. Видих;

Затяжка.

Свист.

Видих.

Памороки в голові та пальцях («Архе») (зосереджено увагу як супровід філософських розміркувань); *Я заніс лопату над головою. Спалах блискавки. Удар грому*; і далі: *Спалах блискавки. Грім; Спалах блискавки. Страшений грім* («Поклоніння ящірці») (повтори засвідчують тяглість, неперервність дій); пор. також: *Ніч і вітер. Ніч і вітер. Вуха от-от луснуть від свисту. Реве ніч і вітер. Із напівзаплющеними (ніч і вітер) очима маєстро біжить (ніч і вітер) до краю даху, пробивається крізь (ніч і вітер) туге живе пір'я і стрибає* («Архе») (створено враження ситуації неспокою, тривоги).

Загалом повторюваність, нагромадження одних і тих самих позначень як засобу напруження викладу часом стає нав'язливим стереотипом. Можна, звичайно, багаторазово повторити написане великими літерами слово *ШОК*, щоб передати відчай героя, якого прагнуть повісити на ремні, однак «оригінальність» такого прийому викликає сумнів. Порівняйте нагнітання колоративного позначення *чорний* як відтворення тривожного настрою, передчуття біди: *Ворони влітають під дах і перед очима стає чорно, чорно-чорно, чорно-чорно-пречорно від чорного вороння, від чорних лискучих живих очей, від сотень вологих нічних очей, від чорних воронячих пар, чорного шуму, чорного шрифту, чорних-чорних літер, і маестро відчуває, як він чубиться, топиться в чорному* <...> («Архе») (вороння постає в тексті образом-символом страху, нереальності дії, а нагромадження колоратива *чорний* посилює це враження).

Метафорична парадигма Дерешевого дискурсу вибудовується на нестандартних принципах і підходах, своєрідних образних рішеннях, незвичному асоціативно-оцінному мовомисленні; часом простежувано поєднання логічно не поєднуваних мовних елементів, що викликає мовно-естетичний ефект несподіваності, змінюваності смислів. Деякі рішення в організації тропеїчної системи зовні виглядають як штучні, неприродні, далекі від традиційних норм класичної літератури, однак у своїй сукупності являють картину завершеного художнього мовотворення.

Індивідуально-авторські метафори часом сприймаються як смислові «загадки», які вимагають додаткових тлумачень; пор., скажімо: *Речі ламаються, виходять із ладу й танцюють*; і далі: *Речі ламаються і танцюють, і з року в рік усе більше й більше <...>* Це характерно для Мідних Буків. У цьому сутність міста: *занепад* («Поклоніння ящірці») (слово-образ *речі* сприймається як носій узагальненого значення ‘все навкруги’, предикат *танцюють* – як позначення ритмічності, нетривкості, зашореності).

Асоціативні дескрипції автора вирізняються підвищеною несподіваністю самих зіставлень, прагненням зламати стереотипну образність, побачити явища і факти по-новому, не повторюючи «заяложеної» метафоричності попередників. Скажімо, в тексті *Сонце хилилось до заходу. Тіні у лісі поруч нагадували колекцію відтінків щонайрідкісніших татунків високогірного гаю та якнайделікатніших порід шоколаду* («Архе») введення асоціатів, далеких від уявлень, викликаних природою, можна пояснити хіба що тим, що саме через такі відчуття сприймає довкілля молода героїня твору. Порівняйте також: *П'явка простягнув спітнілу долоньку. – Буба. Я потисцю в'язанку розпарених медуз і відрекомендувався <...>* (там само).

Порівняльна семантика автора відбиває ускладнену структуру мовомислення; переважна більшість порівнянь має об'єктами позначення, доволі віддалені від порівнюваного поняття; прикметно, що звернення до незвичних асоціатів

засвідчує спосіб сприйняття дійсності через ціннісні орієнтації молодіжного середовища, про яке йдеться в творі. Порівняйте: *Жах, викристалізований, наче гранула кокаїну, всепроникаючий, мов гелій, тік моїми порами замість лімфи. Я підняв лопату напереваг, тримаючи її, як алебарду* («Поклоніння ящірці») (як виглядають гранули кокаїну, як поширюється гелій, що таке алебарда – розраховано на молоду людину, котра одержала немалу освіту, мабуть, вживала наркотики, ці порівняння виконують номінативно-характеризувальну функцію). Об'єктом порівняння виступають позначення медичних препаратів, технічних засобів тощо: *Як боляче, роз'їдає буквально, наче пірогель на голий м'яз, як боляче; <...> біль сильний, як ін'єкція напалму внутрім'язево* («Поклоніння ящірці»). Звернімо увагу на порівняння, що вимагають коментарів знавців молодіжних «ідолів»: *Утрачаючи надію, я закутувався в безвихідь, немов черговий безумний ампакетаж Христо Явашина* (там само). Частина порівнянь виконана в межах зниженого мовлення: *Дуже далеко розташоване, їхати дві з половиною години, та ще й потягом, який зупиняється біля кожного стовпа, наче пес спаніель* («Культ»).

Дотримання новостильової манери постмодерністів із більшою або меншою послідовністю простежено в різних виявах мовостилю Л. Дереша. Одна з прикмет письма цієї генерації письменників – пошуки нових засобів графічного відтворення тексту – відбилася в наративі письмен-

ника. Якщо, скажімо, тексти романів «Культ», «Намір!», «Трохи п'ятьми» та інші мають лише окремі новації в графічному представленні оповіді, то зовнішній вигляд наративу романів «Архе», «Поклоніння ящірці» відбиває барвисту картину докорінних змін в оформленні тексту. Зміна графічного малюнку не призводить до суттєвих відмінностей у поданні повідомлюваного, якщо й ідеться про вплив «новаторського» оформлення, то це швидше можливість додати внутрішній експресії викладу. Скажімо, майстерне оформлення наративу роману «Архе» чорно-білими графічними рисунками «милує око», але навряд чи сприяє кращому розумінню авторських настанов. Незвичне розміщення текстового матеріалу, відсутність або незвичність у використанні розділових знаків повторює стереотипну практику подання прозових «постмодерністських» текстів. Як зауважує Н.В. Кондратенко, «пунктуація в художньому мовленні неокласичної парадигми слугує елементом мовної гри» [Кондратенко 2012: 273]. Порівняйте, скажімо, експозицію до чергового розділу:

всі зібрались?

всі зібрались,

всі зібралися?

церемонія от-от розпочнеться

або:

шукаємо двері виколюємо очі блукаємо сліпі відчуваючи шкірою присутність ящірки («Поклоніння ящірці»). Мовна гра продовжується:

Стилістика текстів Люко Дашвар має помітний відбиток її художньо-естетичних уподобань, прагнень активізувати виклад у дусі сучасних тенденцій у творчості українського письменства, зрештою, опрацювати систему мовно-стилістичних засобів, не втрачаючи ознак авторської індивідуалізації. Характеристика мовностилю письменниці має спиратися на такі вихідні положення: орієнтація на масового читача, популярність викладу, забезпечувана гострою сюжетною лінією, драматичний зміст оповіді, власне мовнолітературні знахідки. З іншого боку, в мовно-естетичній парадигмі простежувано риси, що відображають прагнення йти у фарватері класичної української літератури у відтворенні, скажімо, мелодраматичних ситуацій, картин, що покликані зворушити читача. Від народницької традиції Люко Дашвар взяла на озброєння народнопоетичну творчість, заглиблення в життя «пересічних» людей, у побут тощо. Попри заковане ім'я, доволі виразно виявляють себе риси «жіночого» викладу, розрахунок на емоційний вплив тексту, отож і її читач – передовсім жіноцтво, принаймні це молодіжна аудиторія. Ознаки авторського письма суттєво вирізняють тексти Люко Дашвар на тлі новостилю, творчих пошуків «постмодерністів» з їхнім бажанням знайти елітного, високоосвіченого читача.

Елементи ідеологізації тексту забезпечено посиленнями на реалії життя українців, життєві ситуації, що визначають процеси утвердження

державності; міркування з цього приводу часом відбивають романтизовані уявлення, не завжди помірковані і стримані; пор., наприклад: – *Я виберу ділянку близько від міста, з романтичним, майже шевченківським краєвидом, оповите легендами, піснями <...>* («Молоко з кров'ю»). Доволі наївно виглядає начебто народне сприймання багатіїв, бізнесменів, представників влади як ледве не шахраїв, «жирних»: – *У нашій країні нереально бути водночас багатим і шанованим <...>* Ці два поняття взаємовиключені; – *Взагалі всі багаті поділяються на розумних і жирних. Розумних поки менше, але вони є;* – *Контакти з жирними можуть бути корисними <...>* Гоцик усіх багатих вважав жирними, але блювати від того не збирався; – *Наша влада – одна величезна вонюча Мартазавра. Притисла нас своєю масою і дрючить з ранку до ночі без передиху* («РАЙ. центр») (наведені слова належать студентам-гуманітаріям); *Ідіотські телефонні розмови: «П'ятсот тисяч баксів на шопінг – цілком пристойний подарунок <...>»* (там само) (характеристика багатії «пані»).

Лексикон Люко Дашвар загалом тяжіє до включення слів питомого походження; запозичена лексика, номенклатурні назви зустрічаються порівняно рідко, причому здебільшого в мовленні персонажів із негативною характеристикою, тих, хто хизується «інтелігентними» висловами. Порівняйте приклади: <...> *пані як побачила дочку в задній кімнаті клубу на підлозі серед десятка візуальних неформалів, так у неї*

щелепа й відвалилася («Молоко з кров'ю») (пор. зіткнення антитез *візуальні неформали та щелепа відвалилася*); – *Було село. Та скоро перетвориться на котеджне містечко* <...> *Дуже перспективне місце! Ви ж тільки подумайте: Зробити гольф-клуб – клієнти поряд!* (там само) (слова належать негативному персонажеві – агентові з нерухомості); *У свої шістнадцять вони теж хворіли на максималізм і любов до Батьківщини* (там само) (глузливо-сатиричне зображення персонажів).

Авторка використовує розмовну й просторічну лексику, не цурається «модної» в сучасному наративі ненормативним слововжитком; водночас слова діалектного походження, місцеве койне (поширене в письменників західного регіону) використовуються лише зрідка; тексти письменниці важко закріпити за тією чи тією місциною. Порівняйте окремі словесні включення з західноукраїнських говірок: – *Йой, бісів син! Уже й спати часу нема*; – *Ти хто такий, щоб мою хату чіпати, йо* <...>; – *Шануймося, бо ми шанівські!* («Село не люди»); – *Голото! Вар'яти!*; *Ох і файну ж забаву Господь Всевишній умислив – щоби християнський світ на кшталт Києва впроваджувати* («РАЙ. центр») і под. Водночас у текстах Люко Дашвар панує стихія знижено-розмовної мови, нерідко з ознаками сленгового вживання, впливу молодіжних висловів. Порівняйте: *Лопаять піцу, книжки гортають і в ноутбук заглядають*; – *Дурне діло – нехитре*; – *Ти – це той виняток! Хрест на пу-*

зі!; – *Макаре, наша Люба злигалася з метросексуалом*; – *Щоб я здох!* – *затявся Гоцик* («РАЙ. центр»).

Стильове розмаїття досягається введенням елементів народної творчості, ремінісценцій на ґрунті опрацювання пісенних мотивів, нерідко герої через пісню, тематично близькі ситуації передають свої емоції, виражають почуття суму, туги; такі фрагменти тексту допомагають створити ліричну тональність оповіді, хоч умовність подібного самовираження очевидна. Порівняйте: *На ліжку сіла [Катерина], під ніс шепоче такої:*

- *Ой летіли дикі гуси,*
- *А за ними і Катруся.*

Ой летіли голготали,

Тільки щастячка не дали... («Село не люди»).

Приєм звернення до народної пісні як до засобу передавання внутрішніх почуттів повторювано, що забезпечує єдність загального настрою стривоженості, внутрішнього неспокою: *Катерина голову опустила й шепоче:*

...Люблять Катю парубки,

А Катрусі то не треба,

Заховай мя, любя-нене.

Мамка брови звела, руку до грудей приклала. «*Оце такої!*» – *вразилася* (там само) (прикметно, що донька з матір'ю наче перемовилися через пісню: мати стривожена станом дівчини). Порівняйте, однак, доволі стандартизовані судження про народну пісню: – *Пісні у народі породжуються тільки під час славної доби. А українська*

славна доба – це козацтво і т. д. (там само); цитування у романі пісень навряд чи вимагало подібних міркувань.

Динамічний сюжет прозових творів Люко Дашвар знайшов доволі органічне втілення в синтаксичній організації багатьох текстових фрагментів, позначеній індивідуально-авторським ідіостильовими рішеннями. Прагнення вдаватися до скорочених, елементованих речень, ввести парцельовані висловлення, обірвані, часом незакінчені рядки сприяє створенню враження напруженої дії, швидкої зміни мізансцен, переходу від факту до події. Відсутність коментарів до змінюваних ситуацій, урізноманітнені засоби прискорення дії, начебто незалежної від волі автора, ледве не приреченої відбутися, формує своєрідно подану семантичну прогресію, синергетичну настанову. Поширено поданий стильовий конструкт, основу якого складають утворення за принципом темо-ремного устрою, зв'язок між частинами якого лягає на інтонацію (на письмі завдяки знаку тире).

Один із поширених прийомів прискорення викладу в авторському виконанні – опущення дієслова, створення еліптичної конструкції, в якій функцію позначення дії виконує прихована інтонація; подібні висловлення здебільшого непоширені, затиснуті в коло таких самих непоширених речень. Порівняйте: *Катерина – пакет у руки, ноги – в гумові чоботи; Катерина – мамці в ноги; Алька – до свого кутка. Аж – гостя в неї; А мамка – і не мамка зовсім! Краса!* («Село не

люди»). Прагнення максимально прискорити відтворення руху експлікує дещо спрощений характер викладу, організації тексту як цілісної, розгорнутої оповіді: *Мамці – руки трусяться. Озирається. Аж не видно. Темно. Здається, вулиця порожня; А тут – Нечипориха. Як завис: – Горить... Хати горять!* (там само). Парцельований текст стає нав'язливим прийомом: *Чисте поле <...> Змерзли. Напилися. Знову змерзли* (там само). Задля посилення експресії викладу авторка вдається до засобу повторень, зосередження уваги читача на одній і тій самій художній деталі: *І вітер. Вітер ходить. Із хати – на сарай. Корова заревла. Свині верещать; І знову: А вітер ... Вітер ходить. Із сараю – на сусідню хату. Із сусідньої – далі <...>; І вітер. Вітер ходить! Темно. Зовсім не видно* (там само) (помітне «перевантаження» однотипною метафорою).

Прикметна ідіостильова ознака текстів письменниці – численні приклади заміни дієслівних форм розмовними вигуківно-дієслівними утвореннями, «ультрамиттєвим видом», за визначенням О.М. Пешковського, на кшталт *стук-грюк*, що передають надшвидку дію, миттєву зміну ситуації. Для авторки такий слововжиток – прийом відбити динаміку руху, звукових явищ, прискорення процесу, що супроводжується окличною інтонацією. Набір подібних форм у текстах Люко Дашвар набуває значного розмаїття, можна сказати, письменниця репрезентувала невеликий глосарій таких односкладних виявів;

їхнє введення характеризує власне авторське мовлення. Порівняйте: *Глянув на мамку спідлоба, дверима – **грюк!** Свиням те грюкання – бальзам на п'яточки. Татко – **грюк**, вони у відповідь – **рох-рох**, мовляв не барися, мерщій до нас <...>; Сергій – **зирк** на Сашка, мов ляпаса дав. Сашко Катерину за руку – **цап!**; Мамка наче схаменулася. По щоці Катерину – **лясь!**; Дверима – **грим!**; Денис очима – **кліп, кліп...** («Село не люди»); Курка без зволікань дзьобнула знахідку – аж **квок** від болю <...>; Язика прикусила і на ліжку – **зирк!** чи не розбудила донечку часом; І намистинки на нитку і **клац-клац-клац**; І намисто на животі – **хлось!** («Молоко з кров'ю»); Люба **скік** Гацику на спину; Тільки чути, як хвиля на берег – **хлюп**; – Прощавай, куме Свиря, – Микишка йому. І – **шубовсть**; Свиря очі витріщив. Микишку в бік – **штрик**; Двері відчинити, а я – **хрясь!** У пику! («Мати все»). Однак нав'язливе, одноманітне нагромадження цих форм стає стереотипним і вже не сприймається як новація мовостилію.*

На тлі динамічно організованого синтаксису розгорнуті побудови з однорідними членами, підрядними частинами, вставленими конструкціями, пов'язаними сполучниками чи інтонаційно, виглядають як не власне стилетвірне мовлення; такі фрагменти тексту зумовлені потребами відтворити експозицію, започаткувати розповідь про життя героїв, обставини подієвості. До поширених висловів письменника вдається за для зображення прикмет міста, зокрема Києва,

характеристики його вулиць, зовнішнього вигляду будинків, мостів тощо: *Облуплені стіни, дерев'яні веранди, персональні сходи-драбини до помешкань на другому поверсі, сарайчики з поламаними дверима, огірки упереміш зі страшенно красивими ружами під єдиною на увесь двір вишнею («РАЙ. центр»)* (перерахування без позначення руху, подій); *Крім незручностей спати разом і різних розмірів одягу: взуття, що вважається нездоланною перешкодою для спільного студентського проживання, бо нащо такий сусід по кімнаті, коли ти в його джинси не влізеш, хоч обом було по двадцять, вони обидва четвертий рік навчалися у столиці, любили однакові пиво і музику, шалено вболівали за київське «Динамо», дуже поважали кросівки «Nike» і коменданте Гевару, ненавиділи метросексуалів, а не вбивали їх тільки тому, що купили одну на двох туалетну воду «СНІС for men» від Кароліни Геррера (там само) (вкрай насичене інформацією повідомлення в дусі газетно-нарисового мовлення, що, зрештою випадає з площини розмовної оповіді, на яку орієнтована в своєму мовостилі авторка).*

Описи сільської місцини, природного середовища у текстах Люко Дашвар обмежені, це, скажімо, позначення обставин дії (холод, тепло, дощ і т. д.). Деталізована фіксація зовнішніх прикмет життя зазвичай підпорядкована досягненню мовно-естетичного ефекту від емоційного стану героїв: *А далі глянеш – пунктиром прориваються з бур'янових хащ остови покинутих*

хат, колишня шанівська школа, розтягнута по цеглині, глибоченна яма, яку колись вирили, аби шанівським дітям басейн облаштувати, бетонні стіни будинку культури й магазину. Катерині чомусь особливо магазину шкода («Село не люди») (перерахування втрачених «принад» села – хат, школи, ями під басейн, будинку культури, магазину – підпорядковано ідеї руйнації села, що викликає жаль героїні, авторське сумування; опис перегукується з подальшою розповіддю про зусилля відновити покинуте село).

У стилістиці Люко Дашвар помітне відтворення подій і фактів без постійного авторського коментування; система оцінювання складається опосередковано, через зображення дій і вчинків, через репліки персонажів, що зазвичай доволі емоційно реагують на поведінкові стереотипи. Письменниця створює своєрідну мовно-естетичну картину прихованої взаємодії на рівні Автор–Читач, в якій авторські інтенції виявляють себе в діалогічно трансформованому моделюванні. Відображення внутрішнього мовлення як засобу оцінювання (як, скажімо, в текстах О. Забужко чи І. Карпи) замінено симбіозними «він (вона)» – «я (ти)», коли авторську позицію імпліковано через словесні партії героїв. Порівняйте, приміром: *Тамара слухала і зайвий раз переконувалася: **ох і діловий мужик** цей Ванька Запусківський! **Ох і діловий*** («Село не люди») (авторські інтенції містяться в невластивій мові героїні: ця зовні позитивна оцінка передбачає засудження занадто спритного *Ваньки*); *Баби дочека-*

тися не можуть, коли ж він, **аспид**, уже **наклюкається**, бо після того дідько Степан хапається за акардеон і таке виробляє, що сльози самі котяться (там само) (елементи прямого мовлення – **аспид**, **наклюкається** – не є однозначно негативною характеристикою, адже йдеться про можливе виконання героємлюблених пісень).

Метафорика, що нею послуговується авторка, ґрунтується на узвичаєному традиційному образному світорозумінні, зазвичай без «відчайдушних» спроб створити неповторні тропеїчні фігури. Передовсім використовувано узвичаєний принцип звернення до антропологічних зіставлень, порівнянь, узятих із природного середовища, селянського побуту. Концентрація метафоричних висловів – явище доволі поширене, яке не створює враження штучності узагальнень; пор.: *Небо **порвалося**. Чорні кишки дощу. Доц-кров фонтаном. Вітер із дощем **грається**: у жменю його та й **кидає** – на тобі косяк, на тобі горизонталі («Мати все»); Шиллер нервово глянув на годинник, **пробив** у Марті **дірку** гострим оком («РАЙ. центр»); див. порівняння: – *Йди ... наче **батогом** хто («Село не люди»); <...> у вітальню ввалилася панечка Ангеліна – кругла, як **гарбуз**, сорокап'ятирічна стара дівка («Мати все»); <...> **штовхонули** його, наче якусь **дохлятину**, і зникли («Молоко з кров'ю»); Катерина розсміялася, а в Романа – наче **крила** («Село не люди»).**

Прикметною ознакою відтворення концепту села, сільської ідилії постає образ **сонця** – носія

ідеї щастя; зі сходом сонця селяни прокидаються, сонце припікає їх під час жнив, метафоричне *сонце* позначає спокій, радість життя, кращі вияви людської вдачі. Порівняйте: *Тим часом удова Оріся з мискою в руках вийшла на танок, усміхнулася ранковому сонцю* – тихо <...> *П'ятий рік тихо, нема війни, а вона оце кожного ранку виходить на танок і прислухається, наче раптом світ потьмянює від димних згарищ і битиме чорним в очі <...>* («Молоко з кров'ю») (*сонце* засвідчує тишу, світ, антиномія *чорне* – потьмарення, дим згарищ); *Баба Килина перехрестила дівча у спину, мовила: – Як те сонце* («Село не люди») (порівняння в народнопісенному дусі).

Прикметна риса ідіостилю письменниці – введення в текст стрижневих елементів романтизованої оповіді – символічних позначень і фігур, здебільшого орієнтоване на традиційну народнопісенну практику. У кожному з великих за обсягом творів Люко Дашвар здійснено використання образної символіки як засобу метафоризації тексту, виділення стрижневого стимулу «охудження», підвищення експресії, емоційної тональності, зрештою, організації самого наративу. Для тексту «Село не люди», скажімо, таким зв'язковим компонентом постає образ-символ *курган*, який набуває ознак ледве не діючого персонажа. Образ не вирізняється оригінальністю тропеїчного бачення. Згідно з текстом, основні події в творі відбуваються біля цього кургану: сюди героїня ходить на прогулянку, на побачення з коханим чоловіком, той сторожує біля кур-

гану, його розкопують приїжджі «археологи» і т. д.; але образ кургану набуває і рис символу не-вмирущості, непереможності, незламності духу селян, що не підпускає до себе «чужинців»: – *Не пустить вас курган. Дарма час згаяли; пор.: – А ти що думала? – Думала. Курган для того, аби... – Що? – До неба ближче. І весь світ роздивлятися. Аби не порушили його скарбів, курган починає оновлюватися, на його місці росте новий пагорб: – Новий курган росте ... а старому – час умирати. І все своє із собою забрати; пор. помітні перегуки з образом-символом собору: Все тут проходило перед ним [собором], як перед свідком і перед суддею (О. Гончар. «Собор»).*

У тексті роману «Молоко з кров'ю» наскрізним образом-символом, який об'єднує оповідь від початкової частини до заключних рядків, постає символічне коралове *намисто* – типологізований народнопоетичний символ на позначення 'краси', 'щастя', 'долі' [Кононенко 2013: 278, 326]. У стилістиці Люко Дашвар ідеться про знайдену *намистинку*, потім про бабине *намисто*, зрештою, воно стає принадою героїні: *Задорожено – на коробку відкриту, а там – розсипані червоні коралові намистинки*. Поступово формуються уявлення про *намисто* як утілення щастя жити в рідній країні, служити людям, зрештою, як носія ідеї долі, спочатку ледве не втраченої, але нарешті знайденої: *Одного року нитка розірвалася, вони [намистинки] й розкотилися, погубилися. Наче щастя відібрали; Бабуся казали – у кого коралі біля серця, того вночі*

зірка зігріє. Наприкінці оповіді – не без сентиментальної наївності – оповідається про зустріч юнака з героїнею з намистом на шії: *Він [Степан] хотів сказати щось одне, але раптом побачив червону **намистинку** на Руслановій шії*.

У пошуках художнього втілення образного світу авторка часом удається до невиправданих стереотипів, штампів, зайвої «красивості» викладу, що засвідчує мимовільну втрату смаку, хоч зовні такі «пасажі» і виглядають як традиційно прийнятні. Елементи сентиментально-мелодраматичного нарративу на кшталт оповіді: – *Катю, донечко! Вставай, сонячна красуне <...> – Мамо, я не спляча красуня. Я Русалонька* («Село не люди»); пор. численні приклади слововжитку в «жіночому» стилі: – *А ти серце слухай; Скарби серця не зігріють; Хто рахувати звик, тому важко щастя прийняти* (там само); – *Треба щастя назад докупи збирати* («Молоко з кров'ю») і под.

* * *

Текстова структура оповідей письменників Любка Дереша й Люко Дашвар дає змогу бодай на обмеженому фактичному матеріалі засвідчити багатоплановість стильової манери сучасних творців художнього слова, обрії різних напрямів і художніх шкіл у письменстві незалежної України. Дискурси двох авторів можна розглядати як типологізоване втілення різностильового, цілісного в своїй основі ідіолекту доволі високого художнього стибу. Мовностилістичні відмінності, що їх являють тексти двох письменників, дають

підстави стверджувати, що розмаїття художніх засобів і прийомів, до яких удаються автори, відтворює багатогранну мовну картину світу, красу, досконалість української мови в її національно-художньому втіленні.

3.4. Химерні образи в стилістиці Валерія Шевчука

Тексти фантазмагорійної прози Валерія Шевчука відтворюють авторське тлумачення лінгвокультурологічної категорії *жах*, репрезентованої образами-символами химерного світу, в якому діють самодостатні або дискурсивно значущі постаті потвор. Письменником створено художньо розгорнуту систему химерних образів, об'єднану єдністю мовностилістичних контекстів. Окреслити домінантний і підпорядковані образи страховиськ немає сенсу, оскільки їхнє смислове наповнення має спільну вісь – відтворення ситуацій жаху, а їхні індивідуальні відмінності лише доповнюють загальну мовно-естетичну картину гнітючості, огиди, відрази. Загальна аксіологічна кваліфікація дій химерних потвор виключно негативна, хоч деякі з них вдаються до перевтілень у цілком добропорядних персонажів. Творення образів жаху відбувається із залученням широкого арсеналу засобів метафоризації й має наслідком досягнення високої експресії, емоційного сплеску, конотацій підвищеної чуттєвості.

У Шевчуковому художньому дискурсі маніфестації константи *жах* і її образних репрезен-

тантів займають місце ледве не визначального чинника текстотворення; змінність образів-страхів лише підтримує ідею їхньої всевладності, обов'язкової присутності, облігаторності. Через образний світ письменника утверджується провідна думка: жахи, страхи народжуються в душі людини, відтворюючи внутрішній стан тривоги, загрози, передчуття небезпеки; за цими переживаннями стоять вияви відлюдності, самотності, втрати душевної рівноваги. Відтворення страхітливого відповідає загальній ідеї нетривкості людського існування, це реалізація архетипного, глибинного, підсвідомого, позамежового в свідомості. Мовомислення письменника прийнято відчуттям приступності проникнення в найтонші сфери людського самопізнання.

Шевчукових героїв в усіх їх діях і вчинках, у різних життєвих позиціях і за різних обставин переслідує, не відпускає відчуття жаху, страху. Особливої уваги в описі душевного стану персонажу автор віддає зображенню картин, які викликали ці переживання, причому його герої не лише не прагнуть подолати в собі страх перед життям, а й зазвичай начебто культивують його в собі, втішаючись ним. Один із них, наприклад, наче нав'язливу думку, кількаразово, з різних приводів повторює: *Ось він, початок мого жаху* («Початок жаху»), тим самим наголошуючи, що цей жах належить саме йому, а не комусь іншому, що це внутрішнє, приховане самовідчуття. Порівняйте, скажімо: *Мені стало важко дихати. Туман довкола, **жахливий** туман. Чутко*

було стукіт молотків, наче кров цього дня пульсувала, і вискіт пилок; мені здавалося, що молотки б'ють мене по тімені, а пилки розрізають моє тіло навпіл <...> А може, мигнула думка, що розігрується ще одна інтермедія, тільки не в світі, а в мені, **в душі моїй**? (там само) (прикметно, що, попри те, що йдеться про вбивство, героя більше турбує, що розіграно інтермедію в його душі, отож це породження стану самого героя, а не зовнішніх обставин). Слово-поняття *Жах* постає як смислотвірна й образотвірна одиниця тексту.

Розуміння *жаху* як онтологічної, екзистенційної категорії пов'язане в Шевчуковому дискурсі з усвідомленням неминучості непримиренної боротьби між добром і злом, божеським і диявольським, високим і низьким у їхніх мисленневих вимірах, причому перемога добра не декларується; навіть більше, всіляко наголошується, що *добро* й *зло* не від'ємні одне від одного, що в душі людини живуть супротивні сили, не здатні забезпечити перемогу того або того визначального чинника. В мовленневих партіях персонажів час від часу звучать твердження щодо невід'ємності, неподільності, взаємозалежності в існуванні добра й зла як якостей, властивих людській психосоматиці: – *Не наваж сагану, бо тим Бога наважиш, його всесилу і всюди-суцність, у добрі і в злі* («Початок жаху») (йдеться про зіткнення протилежних порухів у свідомості людини).

Сама ідея жаху як світовідчуття ґрунтується, за думкою автора, на таких поняттєвих окрес-

леннях, як ‘дивне’, ‘незрозуміле’, ‘невідворотне’, ‘не підвладне усвідомленню’, тобто йдеться не про природний переляк, викликаний тими чи тими життєвими обставинами, передовсім близькою небезпекою, а про явище надприродне, логічно не пояснюване. Ідея загадковості, непізнанності *жаху* як екзистенції повторюється, посилюється, нав’язується читачеві; це теж художній прийом, який відкриває перспективи перевести оповідь про реальні події в опис фантазмагорійних марень. Порівняйте: <...> *я відступив набік і раптом – диво дивне! – раптом завмер, скутий хвилями незрозумілого жаху* <...> («Місячний біль») (підкреслено неочікуваність виникнення відчуття жаху); *Жах* заповз мені в душу, і знову віддався молитві, нестримно б’ючи поклони <...> *Але це заспокоїло мене тільки на короткий час: жах убив-таки зачарування, яким я так довго жив* <...> (там само) (*жах* знищує відчуття зачарування, людина прозріває, в неї відкрилися очі на страшне, гнітюче). Константа *жах* відтворює тривожний психологічний стан людини, позбавляє її душевного спокою, робить світ незбагненим.

Химерні образи письменника відтворюють цей надприродний шар за участю образів-символів зі складною, неоднозначною, мінливою смисловою структурою; вони видозмінюють свою подобу, часом ховаються за абрисом добропорядних осіб, отож людське й сатанинське, реальне й фантазмагорійне поєднуються, являючи різні іпостасі однієї й тієї самої природи. Чис-

ленні авторські страховища мають різне позатекстове походження, зазвичай це міфологеми, хоч їхні дії часто нагадують одна одну, бо мають спільне призначення – породжувати жах, розуміння нетривкості людського єства. Джерельною базою втілення письменницьких фантазій слугують міфи, легенди, казки, християнська символіка, українська народна творчість, народна словесна символіка, зрештою, образна системна організація, в підмурку якої лежать поняття *sacrum* і *profanum* [див.: Zambrzyska 2015].

У Шевчукових текстах постає довга низка образів-фантомів, що втілюють сили зла, біди, загибелі; притаманні їм поведінкові стереотипи подібні; постає проблема виділення мовностилістичних засобів, до яких вдається письменник, аби розрізнити їх за зовнішнім виглядом, діями, злодійством; завдання ускладнюється у зв'язку з постійними видозмінами, що їм приписано в тексті: ці постаті можуть набувати вигляду і людей, і потвор, зникати й з'являтися знову. Перелік химерних образів можна розширювати й звужувати залежно від визнання / невизнання їхньої чудодійної сили, втрати ними людської подоби, тому набір символів зла постає як внутрішньо перехрещуваний за задумом. Ідеться, зокрема, про позначення постатей, взятих із біблійних оповідей (*сатана, диявол, біс, чорт, апокаліптичний звір*), інфернальних осіб (*Чорний Чоловік, Чорна кума, відьма, сотниківна, чарівник, характерник*), тварин (*чорний кінь, кіт, лисиця, пес*), птахів (*чорний птах, ворон, пугач*), ссавців,

плазунів, земноводних, комах (*змія, вуж, полоз, жаба, павук*); функцію носіїв жаху виконують міфічні істоти (*страховище, проява, сновίδα, вовкулака*), невизначені істоти (*він*); вияви фантасмагорійності приписано предметним поняттям (*око, рука, нога, рот, хвіст, зуб*) тощо. Такий поширений набір найменувань фантасмагорійних образів не випадковий; з одного боку, це спроба утвердити необмеженість дій сил зла, що оточують і переслідують героїв, позачасових у своєму існуванні, з другого боку, це мовностилістичний прийом, мета якого – посилити емоційний вплив на свідомість читача, довести йому невідворотність впливу ворожих сил, утвердити ворожість і зловмисність як екзистенційної категорії.

У функційно-семантичному вимірі найменування химерних образів набувають змінених смислів, ознак дискурсивних слів [див.: Бацевич 2014: 1], творять метафоризований контекст, формують загальне змістове тло оповіді. Як слова-символи ці одиниці полівалентні, багатошарові в конотативних розгалуженнях, причому той чи той їхній смисл може виялятися, зникати, трансформуватися в інший; таке «мерехтіння смислів» стає одним із їхніх прикметних параметрів. У наборі семантичних показників об'єднувальною категорією виступає константа *жах* із властивими їй спільними мовно-естетичними ознаками: 'ворожість', 'загрозливість', 'злодійкуватість', 'підступність', 'нелюдяність', 'гріховність'. На думку Ю.С. Степанова, йдеться

про концептне поле Страх–Страждання–Пристрасть, невід’ємним смисловим складником поняття *страх є ненависть* [Степанов 2004: 892]. Загальна аксіологічна вісь усіх цих позначень – вираження крайньої негації, осуду, аж до вираження огидності. Слово-поняття *жах* в ореолі численних смислових, аксіологічних, асоціативних конотацій являє спільний мовно-естетичний продукт – культурний концепт.

Формування образної структури слів-жахів відбувається в умовах творення фантазмагорійного дискурсу, наповненого посиленнями на чудодійність, надприродність ситуацій і станів, що підлягають описові. Включення в текст зображень постатей-страхить підпорядковано загальнометафоричному тлу оповіді, відтак фігури потвор не випадають із мовно-естетичної картини, що її створює автор, навпаки, нерідко стають провідним чинником становлення таких контекстів. Мовностилістичні засоби організації дискурсу, в який включені образи жажів, можуть бути різноманітними. Це, зокрема, посилення на нелюдські зовнішні ознаки образів, їхнє зображення як звірів, птахів, комах тощо; уподібнення їхньої поведінки діям «нечистої сили», представлення їх у вигляді відьом, чародіїв, характерників; надання їм вигаданих сатанинських рис. Важливим компонентом образотворення є супровід називанню потвор додаткових атрибутивних прикмет на кшталт *страшний, дивний, чудний, чорний, зловмисний*, приписування їм властивостей, що дають змогу виконувати надпри-

родні дії (*літати, з'являтися, зникати, перетворюватися* в інших істот).

Шевчукова оповідь побудована на ґрунті творення символічних мовних картин, частково зашифрованих і закодованих, не завжди прозорих за глибинною структурою, зміщених із реальності в фантазмагорійний світ, зі свідомого самовідчуття в несвідоме, із правди в кривду й у зворотному напрямі; в цих картинах висвічується темне, приховане, а тим самим страшне, часом незрозуміле. Символічний сенс Шевчукових образів виявляє себе через метафоризований дискурс, тропеїзований контекст, у якому вербалізується, розкривається прихований смисл: *Він ішов туди, де б'ються вічним боєм світлий лицар з чорним туром – на дев'ять рогів: тур чорний – печаль людська, а світлий лицар – радість і натхнення його* («Птахи з невидимого острова») (символи *світлий лицар* і *чорний тур* постають як архетипи, що втілюють ідею вічного бою добра і зла). Шляхи й засоби символізації зображення відкривають можливість досягти мовно-естетичного ефекту.

Один із лінгвопоетичних прийомів відтворення сил зла полягає, за Шевчуковими текстами, у відтворенні нетривкості, трансформованості діючих образів: вони на початку зазвичай мають один обрис, потім інший, знову повертаються в первинну подобу; за цими перетвореннями щоразу постає їхня хижацька сутність, причому самі ці видозміни мають метафоризований сенс: адже ще страшніша, ще підступніша

постать, що може набувати прихованого вигляду добропорядної людини. Один із можливих виявів страхітливого – позначення несподіваної зміни в зовнішності чи діях істоти, що засвідчує її «потойбічність». Такі семантичні трансформації, зрештою, відтворюють процес переродження людини в не-людину. Скажімо, на місці ченця, що вмовстився в ліжку, раптом з'являється *страховисько*: *Я повернувся у той бік і раптом відчув, що волосся подерлося в мене вгору. На моєму ліжку лежало **страховисько**. Було воно безлике, тобто без носа і рота, але з палаючими мідними очима, тіло мало шарудяве, лускаче, але поблискувало вогниками, а з ліжка на підлогу звішувався довжелезний, схожий на пацючий, тонкий і голий хвіст («Початок жаху»)* (звернімо увагу: *страховисько* мало *пацючий хвіст*, це ще один образ жаху).

Скажімо, перетворення юнака на *вовкулаку* відбувається начебто непомітно для героя; сам процес появи звірячих рис супроводжений для нього *жахом*: *Мені здалося, що з тілом моїм щось відбувається несусвітнє: воно скорчилося, задубло, спина вигиналася, а ноги ніби всихали <...> Я закричав, але то був не крик, а щось схоже до **вовчого виття** («Сповідь»)* (перетворення у *вовкулаку* відбулося поза волею героя, вжахнуло його, проте в його подальших діях позначилось *вовче, хижацьке нутро*). Порівняйте: *Інколи в тому просторі проявлялися напіврозмиті постаті – не було в них ані голів, ані кінцівок. Йшов повз ті постаті, і мені здавалося, що*

дивляться на мене, хоч не існувало в них очей. Тоді я спинився. Перетворився на одну з тих чудних істот без голови і завмер, облитий смагдаковим перламутром (там само) (ідея зміненого вигляду є позначенням перетворення «людського» в «нелюдське», в ширшому тлумаченні – відтворенням подвійності людського існування, наявності прихованої «злої сили», неприродного, гріховного).

Зовнішні ознаки химерного, фантазмагорійного можуть бути репрезентовані зображенням хижацтва, а можуть бути приховані; тим самим утверджується думка, що центробіжна трансформація не зовня, а внутрішня, вона може бути під маскою, може ховатися, а тому стає більш небезпечною. Порівняйте, до прикладу, зображення діда, що виявляє риси водночас і людини, і звіра: *На галявині сидить дід. В нього замість обличчя **пацюча морда**, але він читає книгу («Місячний біль»)* (те, що дід *читає*, викликає сильний емоційний ефект). Під виглядом звичайної людини може ховатися істота з потойбічного світу, провісник загибелі, носій ідеї скінченності людського життя. Порівняйте зовнішній вид незнайомця, котрий несе людині смерть: *Був це розкішно вбраний пан в одезі тонкого сукна, в жупанці, підбитім дорогим хутром, і в новеньких лискучих чоботях.* Подальші ознаки незвичності пана – *трохи засиніле обличчя*, від його усмішки по тілу *пройшов трем*, отож виникло відчуття жаху, далі прозвучали слова з алюзійним натяком: – *Мушиш умерти й ти, Хароне*

(Харон, за грецькою міфологією, – перевізник померлих через річку) («Дім на горі»).

Шевчуковий дискурс будується на засадах взаємодії реальних персонажів і «нечистих» – *відьом, чародіїв, ворожок* і т. д., причому ворожі сили відтворені як образи мінливі, не застигли, вони виявляють ознаки людської подоби, перетворюються одне в одне, в предметні об'єкти, в звірів, птахів і под. Вже сама їхня здатність трансформуватися засвідчує не лише їх чудодійні властивості, а й саму їхню нетривку, змінну сутність. Порівняйте, до прикладу, текст: *Він [домовик] заплющив очі і простяг до неї [відьми] руки. Враз щось холодне обпекло йому пальці, і він злякано скочив. Перед ним лежав, розкорячивши корені, великий, трухлявий, що поблискував мертвим сяйвом світляків, **пень** <...>* («Дім на горі») (*відьма* – образ мінливий, невизначений, а від того ще страшніший (*щось холодне*), вона перетворюється в трухлявий *пень*, отож ілюзорна за своєю сутністю). Враження нетривкості, невизначеності самого існування *відьми* посилюється засобами уподібнення її силам природи, що відтворює думку: страшне, жахливе міститься в самому оточенні людини, зіткненнях із життєвими негараздами. Порівняйте: *Від того дивний **жах** заколисав і запастив її [відьмову] душу, вона побачила, що її **тіло** – суха гіллячка, що її **руки** – хмиз, а **ноги** – поламані **пагони*** («Дім на горі») (*тіло* – гіллячко, *руки* – хмиз, *ноги* – пагони – це не уподібнення, а відтворення процесу перетворення, наслідок «відьмовства»).

Мовна гра через представлення страхітливих потвор стає прийомом неоднозначного тлумачення антитези: що є добро і що зло. В цьому сенсі прикметна поведінка *юного чорта*, котрий «був пущений на землю». Земне життя здалося чортові надміру привабливим: йому навіть захотілося плакати *від радості й надмірного розчулення*. Юний чорт постійно перетворюється на когось іншого, видозмінюється: стає *конем, парубком, білим хортом*, і кожне його нове єство викликає в ньому інші відчуття. Юний чорт розважається, а його лякаються, він закохується в панну, але надаремно, й, зрештою, на землю впало його роз'ятрене, закривавлене серце («Дім на горі»). Створено символічну картину існування химери в її хитаннях і пристосуванстві до обставин; жахливе може виявляти себе в різних формах, а часом і гине.

Фантазмагорійний світ Валерія Шевчука представлений через систему лінгвопоетичних антиномій: образи-двійники постають у різних іпостасях: з одного боку, як жахливі потвори, втілення жаху, передчуття загибелі, фантастичності самого їх існування, з другого, – як носії ідеї боротьби в людині сил зла, гріха й визволення від влади «лукавого»; при цьому репрезентація цих прихованих смислів може переходити з тексту в текст, виявляти себе в різних мовленнєвих ситуаціях, бути представленою на одній чи на віддалених текстових площинах. Водночас химерний сенс такого образу залишається єдиним, подільним на складники лише умовно,

адже фантазмагорійний дискурс письменника являє суцільне лінгвостилістичне явище.

Один із визнаних засобів творення химерних образів як антиномічних фігур полягає в представленні їх у вигляді комплексів із атрибутами *чорний (темний) / білий (світлий)* із переваженням негативних чи позитивних характеристик за умови відразливого чи нейтрального оцінювання. Носії цих мінусів і плюсів постають як антиподи, хоч і зберігають первозданну предметну єдність і конотації мінливості, перетворювальної потенції; пор.: *чорний птах – білий птах, чорний кінь – білий кінь*; часом представлений лише один із протичленів (*Чорний Чоловік*), що дає змогу домислити існування іншого (*чоловік*). В окреслених контекстах глибинні відмінності цих протилежностей частково усуваються, атрибут втрачає свою смислотвірну функцію.

В узагальненому вираженні ці антиномії ґрунтуються на протиставленні понять *чорного, темного* ('жахливого', 'ворожого', 'зловісного') й *білого, світлого* ('доброго', 'радісного', 'порядного'), але неподільних між собою, здатних переходити одне в одне, причому здебільшого перемагає саме *чорна, темна* сила. Порівняйте: *І от зустрів людину світлу між чорних, і це його неймовірно стурбувало. І це його тяжко вразило, бо як же це так: він темний від власної печалі, а хтось поруч є мудрий і світлий? Як це так: хтось різниться від таких темних, як він?.. Це значить, що чорне для нього біле, а*

біле чорне <...> («У череві апокаліптичного звіра»). Отож *чорне*, негативне в людині визначальне, хоч відділити його від *світлого* важко (*чорне для нього біле, а біле чорне, чорне* – це печаль, *біле* – це радість).

Ідея перетворення *білого* в *чорне*, страшно, відразу продовжує набувати нових ознак, дискурсивно уточнюється: *Прірва твориться тоді, коли людина перестає бачити біле – білим, а чорне – чорним, а починає біле звати чорним, чорне – білим, любов називає ненавистю, а ненависть – любов'ю* («Око Прірви») (бачити світ як жах або радість залежить від внутрішнього самовідчуття людини, коли *біле* видається *чорним*, а *чорне* – *білим* – це гріх, *прірва*, однак такі переходи відповідають суперечливості життя, *любов* і *ненависть* взаємозамінні). Розуміння *чорного* й *білого* як фундаментальних констант буття відповідає, за В. Шевчуком, таким поняттєвим категоріям, як печаль і радість, ненависть і любов, нещастя і щастя, жах і відвага, зло і добро, причому негативні здебільшого відіграють провідну роль у системі текстотворення й образотворення. На авансцені оповіді з'євляється образ *демона печалі* як утілення темних сил: *Демон печалі мучив його чи страхом смерті, чи острахом нещастя, які мали статися* («У череві апокаліптичного звіра»); *Хвороба тіла чи духу, а буває, що хворобою стають заражені всі люди, – отоді демон печалі сміється* (там само). Звідси настання печалі, втрата віри, це наслідок «гріховних» дій людини, що зазнає жахливих відчуттів.

У Шевчуковій стилістиці зле, гріховне по-стає в образному вияві як нелюдське, хижацьке; автор вводить читача у світ звірів, птахів, плазунів, примар, аби довести провідний сенс боротьби людського й тваринного, химерного у межах парадигми світовідчуття. Саме зображення відлюдного – чи в його зовнішніх прикметах, чи в сфері злодійкуватих дій – створює загальне мовностилістичне тло присутності «звірячого» як антитези людяності, добра, світла. Скажімо, засобами відтворення реальної картини появи на шляху, що його долають люди, *рудоді лисиці* (атрибут *рудий* закріплює розуміння відрази, неприйняття в різних контекстах) втілює ідею передчуття загрози; *лисиця* лише супроводжує людську ходу, але її присутність бентежить, страшає, викликає бажання усунути цю перешкоду: *В цей момент ми й побачили лисицю. Рудий клубіть, що невідь звідки узявся, впав, наче добра ранкова данина того сонця. Лисиця тікала від нас, метляючи в траві вогняним тілом <...> – Гей, дивися! Вона, бісове створіння, все-таки прийшла! Вбий її, на Бога! Скоріш, друже, вона втече, втече!* («Місячний біль») (відтворено символіку *рудого: рудий клубіть, вогняне тіло*; одержано характеристику звіра як *бісового створіння*, лисиці – як втілення віроломства, небезпеки, підступності). І далі: *Мене проймає жах. Кидаюся чимдуж бігти, серце шалено калатає в грудях, а лисиця мчить за мною по придорожній траві. В неї криваві очі, і я відчуваю, що ніколи вже не звільнюся від її*

переслідування (там само) (*лищиця* – носій жаху, викликаного загрозою, без позначення її можливого настання; *криваві очі* входять в смисловий ряд із *рудим, вогнистим*).

Один зі складних за структурою Шевчукових образів – (*чорний*) *птах* – втілення різноманітних смислів: неволі, що не дозволяє злетіти, позбутися жаху, прагнення розправити крила. Фантазмагорія птаства ґрунтується на осмисленні перелетів як руху самого життя, чорної окраси – як передчуття загрози, крил – як марева смерті і под. Образ-символ *птахів*, котрі заповнили «невидимий острів» і не дають героєві вирватися з клітки, в яку він потрапив, посилюють уявлення про неможливість злетіти: *Десятки птахів з людськими головами повсідалися на безлистому дереві, дерево те обплутане срібними струнами, як осінньою павутинню* («Птахи з невидимого острова») (*птахи з людськими головами* обплутують оманом, затягують у свої тенета). *Птахи* водночас – передвісники смерті: *Але то був тільки мент, бо над ним закружляли раптом великі птахи, що мали крилами ніч, а тілом – небо* («Дім на горі») (фантазмагорійні образи-видіння, сила яких охоплює *ніч і небо*).

Як носіїв, виразників ідеї жаху письменник обирає образи потвор у вигляді *гаддя* – змії, вужів, полозів, жаб; вони втілюють найгірші людські риси – підступність, зловмисність, жорстокість, гріховність і викликають огиду як крайній ступінь неґації. Символіка гаддя відтворює душевний стан людини, котра відчуває

неспокій, біль, страждання; ці відчуття пригнічують, переслідують, залякують. Порівняйте: *Але вранці цирульник відчув **страх**, що вповз йому в груди слизьким **вужем**. Навіть здалося: тут, серед майдану, осілося безлік **гаддя**, яке обплутало його тіло, сичить ув очі, мов кам'яний, сидить серед нього, даремне розклавши струмент. **Гаддя** холодне й гидке, а він сповнений здивуванням та болем <...> – Був один хлопець, – шепотів його сухий язик, начебто оповідав дітям, – який скликав **гаддя** <...> «Повелитель **гаддя!**» – подумав він («Дім на горі»)*. Спочатку наведено порівняння *вповз вужем*, далі вже здалося, що осілося *безліч гаддя*, виявлено його ознаки – *холодне й гидке*; як уособлення темних сил виступає хлопець – *повелитель гаддя*; відтак створено мовну картину поступового нагнітання вражень від появи *гаддя*. Символіка різного роду плазунів як утілення жаху, гріховності, огиди посилюється, набуває супровідних мовно-естетичних ознак, змінюється від тексту до тексту з додаванням смислових і стилістичних конотацій, але зі збереженням фундаментальної константи ворожості темних сил.

Ускладненим у своїй смислотвірній структурі постає химерний образ чорного *павука*, у характеристиці якого переважає посилення на *павутиння* – ознаку підступності, здатності обплутати, завести людину в глухий кут, взяти в полон і водночас – викликати *жах*, застрашати. В символіці *павука* й *павутиння* з'являються водночас позначення 'сладісного, жаданого

полону', який насправді є ще більш мерзотним, хоч зовні й привабливим. Отож дискурсивно виправданим виступає образ золотого павука як виразника примарного щастя: *З'явилися золоті павуки на довгих тремких лапах, вони сплітали між сонцем і землею золоте павутиння, яке облутувало дерева, як струни бандуру («Дім на горі»)* (отож облутувало, наносило шкоду, примушувало до чогось). Порівняйте в тексті, де негативний вплив золотого павука виявляє себе на повну силу: *Розкидало, розгорнуло золоту сітку, а сонце було мов золотий павук. І, як мухи в тинні, билися невеликі грудки жайворонків, доки в них не розривалося серце і не падали бездоганно. А сонце вимагало нових жертв, з полів рвалися нові жайворонки, плутались у сонячній сітці і співали, доки не розривали серця й собі («Останній день»)* (сонце – символ зовні привабливого, але шкідливого чинника, золотий павук – символ оманливого, підступного діяння, жайворонки – символ радощів, життєдайності, приреченої на нищення).

Образ зловмисного павутиння знаходить розвиток у химерній постаті пані Павучихи, її дії підступні, можливості заповонити душу людини ілюзіями безмежні; вона страшніша за інші постаті, бо ховається під виглядом доброзичливої особи: *Двері, про які тільки-но згадував, було відчинено, і в них загойдалася тонка постать пані Павучихи. Протер очі – всю кімнату засновало яскравою й срібною павутиною. І далі: – Я вам сплету оцю сітку, – вона [Павучиха]*

хитнула на тонкий, тремтливий шовк вигадливо сплетеної мережі, – щоб вас не мучили домовики («Птахи з невидимого острова») (метафоризований опис на позначення спроб зробити з героя слухняного підлеглого).

В описі застрашливих об'єктів можуть брати участь слова – назви частин тіла, надання їх смислів страхітливого зрозуміло: адже *очі* слідкують, *зуби* можуть загризти, *руки* – вбити, *ноги* – наздогнати; отож у метафоричному вимірі вони можуть діяти підступно, загрозливо. Стилістично виразним образом-символом на позначення нищівного впливу на людську свідомість постає ірраціональний образ *Ока Прірви*, що його вводить письменник як відправний, пріоритетний у текстотворенні, за яким приховані глибинний смисл, відбиток підсвідомого, гнітючого. Зі словом-символом *око* пов'язані «уявлення про око як про дзеркало душі, як про орган, що найповніше відбиває внутрішній стан людини» [Кононенко 2013 : 261]. За думкою Л.І. Білецького, за «словом *вікно* ховається його первісний образ «Око» [Білецький 2015 : 14–15], отож *Око прірви* усвідомлено як символ художнього бачення наче «через вікно», зі сторони, але через те воно не менш страхітливе.

У широкому вимірі сприймає символічний сенс *Ока Прірви* В. Шевчук: *Тоді-то і являється до мене **Око Прірви**, воно, те **Око**, привиджується як жахне видиво, бере мене у свій приціл; воно ніби напнутий лук зі стрілою, котра щомиті може із тятиви зірватися і зі свистом*

полетіти в моє серце; воно є місяцем серед ночі, що розсипає проміння, і кожен промінь, ніби ота стріла; воно і сонце серед дня, що пронизує моє бідолашне тіло золотими списами; воно – відстежувач моїх справ і дій, бо пливе за мною, чатуючи кожен крок; воно – павук, що розкинув павутиння й готує труту, щоб упирснути тому, хто в сіті потрапить <...> Воно дивиться, те **Око Прірви**, із жіночих та чоловічих очей, і я починаю боятися їхньої урекливості («Око Прірви»). Отож **Око Прірви** – містичний знак, фантом, передвісник людської долі, володар душ, звідки й страх, упередження, звідси й прагнення подолати ці відчуття.

Цей образ поданий через мовну картину ситуації: <...> вразило мене, що **Око Прірви** не тільки мені являється, а й іншим людям в іншому часі, отже, в своїх гризотах не перший і не останній (там само). Зрештою, **Око Прірви** – таїна, яку не можна пізнати: – Це те, чого ні ви, ні ми збагнути не можемо <...> – По-моєму, це Божий остережний **дух**, що бере нас, безпомічних, перед злом світу (там само); в ньому начебто живе водяний звір, вуж-полоз (автор повертається до ідеї уподібнення страхіть хижачьким істотам). Образ-міфологема залишається загадковим, непізнаним об'єктом: *прірва* – в близькості, в непевності, неправедності пізнання світу, коротко сказавши, – невідчутті власної душі (там само).

Образ-символ *рука* позначає частину тіла, яка має здатність діяти злодійкувато, погрожува-

ти, наводити жах. Порівняйте: <...> вона [дівчина] приснула зо сміху, червона рідина потекла їй на підборіддя, а мені здалося, що із ночі, через темні вікна простяглася раптом **довга й прозора рука**, увійшла в груди і міцно стисла серце («Місячний біль»), ця **довга й прозора рука** набуває ознак зловмисної діючої істоти; рука начебто покинула людське тіло й перетворилась на химеру (**довга, прозора**). Паралельно з'являється видовище чудодійних ніг: **Йому стало страшно від того мороку, що наповзав звідусюди <...> Він наче плив над землею, не торкаючись землі ногами**, – біля **ніг** коливалася папороть, між якої спалахували дивні, схожі на оброслі пелюстками таляри квіти. Птах над головою ліг на верхівки дерев, і мав він **сто ніг**. **Ноги** його й були ці жовті стовбури, між яких він чи йшов, чи летів, так само, як стовбурами ставали **ноги корів** («Місячний біль») (нав'язливе явище таємничих ніг пов'язане з відчуттям **страшно**).

Химерні образи можуть набувати вигляду фантастичних постатей із властивостями казкових героїв, зі стилістично визначеними ознаками їхньої міфологічності, вигаданості. Приміром, *проява*, за авторським задумом, спочатку демонструє прикмети людини, лише окремі риси засвідчують її чудернацькі риси: *І тут ми побачили **прояву**. Біля дороги, на горбку, впустивши босі ноги в канаву із зеленою водою, сиділа **чудернацька постать**. На ній був вицвілий і потріпаний, навіть подраний хітон, аж годі було взнати, якої первісної барви він був; на*

голові стриміло щось на зразок чернечого куколя, але вже без ніякої форми, той кукіль обрамлював неприродно довгобразе обличчя, яке складалося із системи чітко означених під брунатною шкірою кісток, ніби це була одна із печерських мумів, котра встала із вічного ложа і пустилася в мандрівку подивитися на світ («Око Прірви»). Дивацтва цієї істоти виявляють п'явки на її ногах, які то з'являються, то зникають: *І я раптом жахнувся: п'явок у нього на голих литках вже не бачив, але стали вони червоні від крові (там само) (п'явки теж входять у коло образів-носіїв страху).*

В образі-символі *прояви* в різних дискурсах відтворено потворне, надприродне, страшне, що переслідує людину; її погрози передбачають неминучу загибель: *Проява* сміялася. *Сміялася бридким, вкритим лускою тілом і біла об підлогу лискучим хвостом <...> – І вихід є, якого бажаєш. Він зветься просто й зрозуміло. Він зветься – с м е р т ь!* («Останній день») (*проява* постає тут в іншому зовнішньому вигляді: це вже страховисько; її призначення – пророкувати загибель); пор.: *проява* – 'незвичайна на вигляд, фантастична істота; потвора' [СУМ, т. 8, с. 356].

Образ *сновиди* теж набуває загрозливих рис; це носій диявольських сил, зла, загибелі; вигляд його оманливий, віри йому немає; він такий самий небезпечний, як і *проява*; *сновида* лише діє подібно до людини: *Молодий Сокольський тремтів коло мене, як у пропасниці, – сновида молився місяцеві, і цю молитву прийняв від нього*

пугач, який знову з'явився у повітрі. – Он він, *диявол!* – прошепотів я на вухо Сокольському <...> *Сновида* в цей мент ворухнувся і вмотив ногу на виступі стіни («Місячний біль») (*сновида* молився не Богові, а *місяцеві*; його молитва супроводжує страшний *пугач*; ідеться про представника диявольських сил: *он він, диявол!*); пор.: *сновида* – 'те саме, що лунатик' [СУМ, т. 9, с. 428].

Зрештою, *жах* як категорія екзистенційна, трансцендентна може не передаватися через ту чи ту назву-символ; це узагальнення, в авторському тлумаченні – надсила; *жах* невідворотний, вселюдний. Не називаючи його, письменник відтворює в тексті душевний стан людини, що відчуває небезпеку; створюється ситуація, в якій не назване явище постає як щось невідворотне, невимовне, але від того ще більше страшне, небезпечне. Задля створення такого мовно-естетичного ефекта Шевчук вдається до позначення він: *А він* *приходить до мене все ближче й ближче. Іде, важко ступаючи пудовими чобітьми*, і від того поступу здригаються стіни моєї келії. Я знаю, що *він* уже близько, зараз я почую рип моїх дверей, і він постане в процілі в усій *незбагненності* своїй («Початок жаху») (*жаху* не видно, чути лише його тяжку ходу (*ступаючи пудовими чобітьми*), а сутність його не піддається опису: *в усій незбагненності*). Коло замкнулося, настання *жаху* неминуче.

Письменником створено лінгвопоетичну систему засобів нагнітання страхів із послі-

довним уведенням дискурсів на позначення химерного, фантазмагорійного, з орієнтацією на гидке, зловмисне; у цій системі провідне місце відведене образам різного призначення й гатунку зі смисловим компонентом ‘засоби навіювання жаху’. Мовностилістичні прийоми використовуються для посилення впливу жахливого, позасвідомого на хід зображуваних явищ і подій; мотивація включення у дискурс концептного поняття *жах* впливає зі звернення до фантазмагорійних мовних картин. Умовний зміст оповідей вимагав незвичних мовно-естетичних знаків; традиційна реалістична аналітика замінена стильовим шаром, що нагадує, на думку дослідників, барокову прозу [див.: Павлишин 1997]. Зображення страшного, жахливого ґрунтується на засадах символізації тексту як стилістичного підходу, що відкриває можливості вводити в дискурсивне коло химерні образи й за їхньою участю створювати символічні фігури.



ПІСЛЯСЛОВО

Процеси оновлення й удосконалення всіх сфер функціонування української мови, яка здобула статус державної й переживає нині масштабні перетворення, позначаються на всіх рівнях мовної системи, відбиваються в практиці повсякденного життя українців. Вагомі зміни охопили все стильове розмаїття української мови, набули виразних динамічних змін передовсім у галузі художньої писемної творчості та публіцистики. Йде помітний рух оновлення лексики, зокрема шляхом повернення питомого слововжитку, повернення до усталених, але призабутих граматичних форм. Ці тенденції знаходять реалізацію в текстах сучасних українських письменників, зокрема нової генерації.

Сутнісні зрушення на мовному просторі мали наслідком розширення меж літературного слововжитку; йдеться не стільки про внесення змін в українську літературні норми, тим паче про її руйнацію, скільки про збагачення її лексики, мовностилістичної палітри, новації в організації тексту. На цьому шляху виникли контраверсійні обставини, суперечливі рішення, зумовлені, зокрема, потребами наблизити літературний стандарт до потреб живої розмовної прак-

тики; у цьому рухові не виключеним стало визначення обсягів і різновидів просторічного слововжитку, аж до включення, принаймні на рівні художнього текстотворення, згрубілої, часом ненормативної лексики, численних англіцизмів тощо. Ці новації в сфері художньої творчості мали, як видається, позитивні наслідки: були подолані обмеження на мовне самовираження, а зрештою, й розсунуто саму нормативну базу українського літературного стилетворення.

Сучасний український художній світ являє собою досить різнобарвну картину співіснування стильових течій, напрямів і спрямувань; залишається на традиційних позиціях література, орієнтована на реальне відтворення художньої дійсності; паралельно виявили себе тенденції до модернізації письма; виникають нові художні жанри, частково зникають межі між власне художнім і публіцистичним і науковим викладом. В умовах неоднорідного в мовно-стилістичному та ідіолектного розмаїття увага дослідників сучасного письменства зосереджена, по-перше, на вивченні різних мовнолітературних тенденцій і процесів; по-друге, на виявленні мовно-естетичних новацій модерністського й постмодерністського штибу задля розуміння особливостей новостилію; по-третє, на встановленні взаємодії стилів, засобів і прийомів відтворення часопросторових парадигм у літературному процесі як цілісності, системного явища.

Вивчення текстів сучасного українського художнього дискурсу відкриває перспективи

узагальненого бачення тенденцій розвитку літературної мови, розширення стильового розмаїття, окреслення новаторства авторського образотворення. Українське письменство перебуває нині в стані пошуку нових мовно-естетичних засобів відтворення художньої дійсності, появи нових напрямів слововжитку, нових письменницьких імен, які стали на шлях перегляду традиційних народницьких парадигм у літературі.

Розгляд нових підходів і принципів у характеристиці понять ідіолекту й ідіостилію має на меті не лише визначити розвиток загальнолітературних й індивідуально-авторських пошуків у системі текстотворення, а й розкрити конкретику авторського мовомислення, розвою новаторських ідей у письменницькій практиці, винайдення мовностилістичних потужностей для посилення авторських інтенцій. Поєднання в одному тексті різностильових елементів відкриває можливості урізноманітнити виклад, осучаснити сприймання суб'єктивно-об'єктивного світобачення наратора як носія Я-концепції.

Звернення до закономірностей творення тропеїчних засобів дає змогу відслідкувати змінений погляд сучасного автора-новатора на використання всього розмаїття лінгвостилістичних прийомів, з можливим порушенням меж між окремими художніми засобами, їх переплетенням, з відмовою від стереотипного метафоричного слововжитку. Особливо помітний перерозподіл в системі метафоричного опису відзначено в текстах модерністського й постмодерніст-

ського спрямування; часом вирізняються спроби штучного відхилення від усталених норм образотворення; спільні риси у використанні зрушених традиційних рис далеко не завжди забезпечують індивідуалізацію текстотворення.

Опис мовностильової манери письма яскравих представників сучасного ідіолекту засвідчив зростання художнього рівня творчості, переважно представників нової генерації письменників, що засвідчує загальнолітературну концептуалізацію дискурсивного поля, імплікацію авторських інтенцій. Фіксація різного роду деформацій смислу, кодування, заглиблення в умовний світ образів, фантасмагорійські мотиви, властиві сучасному новостилю, зрештою, створюють особливі умови взаємодії на рівні Автор–Текст–Читач, однак ці труднощі зазвичай долаються, передовсім з урахуванням авторського розрахунку на більш підготовленого до такого спілкування читача.

Окремого розгляду вимагає характеристика процесів подолання традиційних усталених норм слововжитку, орієнтованого на класичну літературну парадигму. Можна стверджувати, що сучасний художній дискурс загалом відійшов від сліпого наслідування стереотипів літературної творчості минулих часів, не відмовившись, однак, від набутого впродовж століть письменницького досвіду; бодай частково, не в усіх текстах, але прикметним залишається використання народнопоетичної мовотворчості.

У перспективному аспекті постають завдання дослідження великого обшину текстотворення, що його репрезентують письменницькі сили, що суттєво поповнилися за останній період новою генерацією авторів – вихідців із різних регіонів, у тому числі носіїв місцевих говірок, котрі несуть у літературу нове живе слово, новий образний світ. Мовностилістичні тенденції, що формують новостиль, заслуговують на подальше вивчення мовознавцями, які зосереджують свої зусилля на опрацюванні різних сфер мовної системи, – лексикологами, дериватологами, граматистами, стилістами, істориками мови, оскільки на кожному ярусі структури виявляють себе новації, що мають на меті розширення норм, засобів і прийомів використання національної мови в різних сферах її державного функціонування.



ЛІТЕРАТУРА

Аверинцев 1999 – Аверинцев С. С. Софія-Логос. Київ, 1999.

Алефиренко 2002 – Алефиренко Н. Ф. Поэтическая энергетика: Синергетика языка, культуры и сознания : монография. Москва, 2002.

Андрухович 2005 – Андрухович Ю. Переломні модельки світосприйняття. *I. Карпа. Перламутрове порно (Супермаркет самотності)*. Київ, 2005. С. 5–12.

Андрухович 2006 – Андрухович Ю. Слово про Сергія. *С. Жадан. Капітал*. Харків, 2006. С. 746–749.

Андрухович 2007 – Андрухович Ю. Апологія блазенади (двадцять тез до самих себе). «Бу-бабу». *Вибрані твори : Поезія, проза, есеїстика*. Львів, 2007. С. 23–24.

Арутюнова 1990 – Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. *Теория метафоры*; отв. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журавской. Москва, 1990. С. 5–32.

Арутюнова 1999 – Арутюнова Н. Д. Метафора и метонимия. *Н. Д. Арутюнова. Язык и мир человека*. 2-е изд. Москва, 1999. С. 248–253.

Арутюнова 1999 а – Арутюнова Н. Д. Чужая речь: «своє» и «чужое». Н. Д. Арутюнова. *Язык и мир человека*. 2-е изд. Москва, 1999. С. 668–683.

Бацевич 2005 – Бацевич Ф. С. Лінгвістична генологія: проблеми і перспективи : монографія. Львів, 2005.

Бацевич 2009 – Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник. 2-ге вид. Київ, 2009.

Бацевич 2014 – Бацевич Ф. С. Частки української мови як дискурсивні слова : монографія. Львів, 2014.

Бибик 1998 – Бибик С. П., Єрмоленко С. Я., Пустовіт Л. О. Словник епітетів української мови. Київ, 1998.

Білецький 2015 – Білецький Л. І. Історія української літератури. Народна поезія. Т. 1. Івано-Франківськ, 2015.

Білодід 1953 – Білодід І. К. Мова творів Олександра Довженка : монографія. Київ, 1953.

Бондар 2006 – Бондар А. Равлик відповзає на захід. *Сергій Жадан. Капітал*. Харків, 2006. С. 753–754.

Взаємодія 1990 – Взаємодія художнього і публіцистичного стилів української мови; М. М. Пилинський та ін. Київ, 1990.

Вокальчук 2004 – Вокальчук Г. М. Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект) : монографія. Рівне, 2004.

Воропай 1966 – Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Т. 2. Мюнхен, 1966.

Гайдеггер 2007 – Гайдеггер М. Дорогою до мови; пер. з нім. Львів, 2007.

Григорьев 1979 – Григорьев В. П. Поэтика слова : монографія. Москва, 1979.

Гриценко 2007 – Гриценко П. Ю. Етнографізм. *Українська мова. Енциклопедія*; співгол. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко. 3-є вид. Київ, 2007. С. 184–185.

Гундорова 2005 – Гундорова Г. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн : монографія. Київ, 2005.

Гадамер 1996 – Гадамер Г. Г. Поезія і філософія; пер. з нім. *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С. 210–215.

Грещук 2010 – Грещук Вас. В., Грещук Вал. В. Південно-західні діалекти в українській художній мові. Нарис. Івано-Франківськ, 2010.

Єрмоленко 1999 – Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності та культури мови : монографія. Київ, 1999.

Єрмоленко 2009 – Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української мови : монографія. Київ, 2009.

Еко 1990 – Еко У. Поетика відкритого твору; пер. з італ. *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С. 408–419.

Загнітко 2013 – Загнітко А. П. Атомарність теми \updownarrow Молекулярність реми, квантифікація і градуалізація. *Мова у дзеркалі особистості*. Філологічні дослідження, присвячені ювілею акад. НАПН України Кононенка В. І. Івано-Франківськ, 2013. С. 48–63.

Загребельний 2006 – Загребельний П. Весела безпритульність. *С. Жадан. Капітал*. Харків, 2006. С. 226–229.

Карасик 2013 – Карасик В. И. Языковая матрица культуры : монографія. Москва, 2013.

Качуровський 2002 – Качуровський І. Променисті силвети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. Мюнхен-München, 2002.

Квятковский 1966 – Квятковский А. Поэтический словарь. Москва, 1966.

Клименко 2008 – Клименко Н. Ф., Карпиловська Є. А., Кислюк Л. П. Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі : монографія. Київ, 2008.

Кожевникова 1979 – Кожевникова Н. А. Об обратимости тропов. *Лингвистика и поэтика*; отв. ред. В. П. Григорьев. Москва, 1979. С. 215–224.

Кондратенко 2012 – Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу : монографія. Київ, 2012.

Кононенко 1994 – Кононенко В. І. Шляхами народних приповідок : посібник для вчителя. Київ, 1994.

Кононенко 2002 – Кононенко В. І. Синоніміка синтаксичних конструкцій. *В. І. Коно-*

ненко. *Мова. Культура. Стиль*. Київ ; Івано-Франківськ, 2002. С. 102–117.

Кононенко 2004 – Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу : монографія. Київ ; Івано-Франківськ, 2004.

Кононенко 2013 – Кононенко В. І. Лінгвопоетичні виміри сучасного текстотворення. *Мовознавство*. 2013. № 4. С. 3–14.

Кононенко 2013 а – Кононенко В. І. Символи української мови : монографія. 2-ге вид. Київ ; Івано-Франківськ, 2013.

Кононенко 2014 – Кононенко В. Метаморфози сполучуваності в українських модерних поетичних текстах. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. Warszawa, 2014. S. 75–86.

Кононенко 2014 а – Кононенко В. І. Текст і образ : монографія. Київ ; Івано-Франківськ, 2014.

Кононенко 2017 – Кононенко В. І. Лінгвокогнітивна інтерпретація гіперболічних і квазігіперболічних утворень. *Українська мова*. 2017. № 2. С. 14–26.

Кононенко 2017 а – Кононенко В. І. Текст і слово : монографія. Київ ; Івано-Франківськ, 2017.

Кононенко 2017–2018 – Кононенко В. І. Лінгвопоетичний світ Юрія Андруховича і Оксани Забужко. *Етнос і культура*. 2017–2018. № 14–15. С. 43–54.

Кононенко 2018 – Кононенко В. І. Лінгвопоетичні етюди : монографія. Київ ; Івано-Франківськ, 2018.

Кононенко 2019 – Кононенко В. Стилістика жаху: химерні образи в текстах Валерія Шевчука. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2019. Вип. 70. С. 7–17.

Кононенко 2019 а – Кононенко В. І. Український верлібр: інтерпретація текстів. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. 2019. Вип. 46. С. 95–103.

Кононенко І. 2009 – Кононенко І. В. Прикметник у слов'янських мовах : монографія. Київ, 2009.

Костомаров 1994 – Костомаров М. І. Сло-в'янська міфологія. Київ, 1994.

Кульбабська 2018 – Кульбабська О. В., Шатілова Н. О. Ідіостиль Сидора Воробкевича : монографія. Чернівці, 2016.

Лакофф 2004 – Лакофф Дж., Джонсон М. Метафори, которими мы живём; пер. с англ. Москва, 2004.

Лесюк 2017 – Лесюк М. П. Мова чи язик? Івано-Франківськ, 2017.

Мойсієнко 2008 – Мойсієнко А. К. Мова як світ світів. Поетика текстових структур : монографія. Умань, 2008.

Мокиєнко 2006 – Мокиєнко В. М. Перевопложенное имя. *Е. С. Отин. Словарь коннотативных имён*. Москва ; Донецк, 2006.

Ницше 2016 – Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов; пер. с нем. СПб., 2016.

Остащук 2008 – Остащук І. Б. Релігійна символіка. Івано-Франківськ, 2008.

Павличко 1999 – Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. Київ, 1999.

Павлишин 1977 – Павлишин М. Канон та іконостас : монографія. Київ, 1977.

Переломова 2008 – Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект : монографія. Суми, 2008.

Поза традиції 1993 – Поза традиції. Антологія української модерної поезії; ред. Б. Бойчук. Київ ; Торонто ; Едмонтон ; Оттава, 1993.

Полищук 1979 – Полищук Г. Г., Сиротинина О. Б. Разговорная речь и художественный диалог. *Лингвистика и поэтика*; отв. ред. В. П. Григорьев. Москва, 1979. С. 188–199.

Потебня 1985 – Потебня О. О. Естетика і поетика слова. Київ, 1985.

Рікер 2000 – Рікер П. Сам як інший; пер. з фр. Київ, 2000.

Северская 2007 – Северская О. И. Язык поэтической школы: социолект, идиолект, идиостиль. Словарн.ру. Москва, 2007.

Слобода 2011 – Слобода Н. В. Синтаксис поетичної метафори : монографія. Дніпропетровськ, 2011.

Сологуб 1991 – Сологуб Н. М. Мовний світ Олеся Гончара : монографія. Київ, 1991.

Ставицька 2005 – Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг : монографія. Київ. 2005.

Степанов 1985 – Степанов Ю. С. В трёхмерном пространстве языка : монография. Москва, 1985.

Степанов 2004 – Степанов Ю. С. Константы : Словарь русской культуры. 3-е изд. Москва, 2004.

Струганець 2002 – Струганець Л. В. Динаміка лексичних норм української літературної мови ХХ століття : монографія. Тернопіль, 2002.

Сучасна українська 1973 – Сучасна українська літературна мова. Стилїстика; за заг. ред І. К. Білодіда. Київ, 1973.

Тараненко 1989 – Тараненко А. А. Языковая семантика в её динамическом аспекте (основные семантические процессы) : монография. Киев, 1989.

Тараненко 2007 – Тараненко О. О. Метонімія. *Українська мова. Енциклопедія*; співгол. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко. 3-є вид. Київ, 2007. С. 355–359.

Тараненко 2015 – Тараненко О. О. Актуалізовані моделі в системі словотворення сучасної української мови (кінець ХХ – початок ХVІ ст.) : монографія. Київ, 2015.

Телия 1988 – Телия В. Н. Метафора как модель смыслопроизводства и её экспрессивно-оценочная функция. *Метафора в языке и тексте*; отв. ред. В. Н. Телия. Москва. 1988. С. 26–52.

Ткачук 2002 – Ткачук О. М. Наративний словник. Тернопіль, 2002.

Топоров 1990 – Топоров В. Н. Тропы. *Лингвистический энциклопедический словарь*; отв. ред. В. Н. Ярцева. Москва, 1990. С. 520–521.

Хороб 2005 – Хороб С. І. Науковий універсум Володимира Державина. *Література і літературознавство*. Івано-Франківськ, 2005. С. 3–16.

Энциклопедия 2005 – Энциклопедия символов; сост. В. М. Рошаль. СПб., 2005.

Шерех 1993 – Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія. Київ, 1993.

Шкіцька 2012 – Шкіцька І. Ю. Маніпулятивні техніки позитиву: лінгвістичний аспект : монографія. Київ, 2018.

Яворницький 1990 – Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків; пер. з рос. У 3-х т. Т. 1. Львів, 1990.

Якобсон 1996 – Якобсон Р. Лінгвістика і поезика; пер. з англ. *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; ред. М. Зубрицька. Львів, 1996. С. 359–377.

Danielewiczowa 2020 – Danielewiczowa M. Problemy walencji w tekście poetyckim. *Znaki czy nie znaki?*; red. J. Piątkowska, G. Zeldowicz. Warszawa, 2020.

Zambrzycka 2015 – Zambrzycka M. Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka. Warszawa ; Ivano-Frankivs'k, 2015.

Henry 1971 – Henry A. Métonymie et métaphore. Paris, 1971.

Kuryłowicz 1967 – Kuryłowicz J. Metaphor and metonymy in linguistics. *Zagadnienia rodzajów literackich*. 1967. Т. 3; zes. 2.

Sartre 1943 – Sartre J.-P. Être et le néant. Paris, 1943.

Словники

СУМ – Словник української мови; гол. ред. І. К. Білодід. В 11-ти т. Київ, 1970–1980.

ФЕС – Філософський енциклопедичний словник ; гол. редкол. В. І. Шинкарук. Київ, 2002.

ФСУМ – Фразеологічний словник української мови ; гол. редкол. Л. С. Паламарчук. Кн. 2. Київ, 1999.

Słownik symboli; oprac. A. Popławska, E. Białek, D. Lech. Kraków, 2006.



ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Аверинцев С.С. 176,
314
Алефіренко М.Ф.
(Алефіренко Н.Ф.)
77, 314
Антонич Б.-І. 89, 186
Андрухович Ю. 17,
27, 33, 34, 36, 38, 41,
42, 44, 46, 47, 65, 70,
83, 84, 89, 91, 98, 100,
161, 166, 173, 183,
186, 201, 206, 248,
314
Арутюнова Н.Д. 50,
116, 142, 177, 192,
314, 315
Багрянний І. 57
Барка В. 55
Бацевич Ф.С. 182,
198, 290, 315
Бибик С.П. 209, 315
Білецький Л.І. 303,
315
Білодід І.К. 11, 315,
321, 323
Блок О. 78
Бодлер Ш. 252
Бойчук Б. 320
Бондар А. 222, 305
Винничук Ю. 34, 35,
42, 85
Вінграновський М.
21, 23, 54, 133, 193
Вовчок Марко 123,
258
Вокальчук Г.М. 10,
23, 37, 202, 315
Воропай О. 123, 316
Гайдеггер М. 192, 316
Герасим'юк В. 252
Глібов Л. 154
Голобородько В. 16,
40, 165
Гончар О. 154, 283,
320
Григор'єв В.П.
(Григор'єв В.П.) 137,
175, 316, 317, 320
Гриценко П.Ю. 123,
316
Гундорова Т. 9, 19,
62, 316

- Гадамер Г.Г. 71, 316
Грещук Вал. В. 26,
126, 316
Грещук Вас. В. 26,
126, 316
Дашвар Люко 259,
272, 273, 274, 276,
277, 279, 280, 282,
283, 284
Дереш Л. 187, 259,
260, 264, 265, 266,
268, 270, 284
Державин В. 322
Джонсон М. 319
Домонтович В. 78
Драч І. 18, 121, 124,
128, 129
Єрмоленко С.Я. 12,
14, 61, 78, 79, 111,
138, 168, 195, 196,
236, 315, 316
Еко У. 114, 316
Жадан С. 35, 37, 42,
104, 106, 107, 140,
144, 162, 193, 201,
210, 217, 220, 221,
222, 223, 225, 226,
227, 230, 232, 233,
235, 236, 314, 315,
317
Жупанський О. 205
Журавська М.О.
(Журавская М.А.) 314
Забужко О. 18, 19, 26,
28, 32, 35, 37, 42, 43,
45, 47, 62, 63, 66, 67,
74, 75, 79, 80, 82, 83,
95, 96, 142, 147, 148,
155, 163, 169, 170,
171, 193, 202, 280
Загнітко А.П. 72, 317
Загребельний П. 56,
154, 235, 317
Зубрицька М. 316,
322
Ірванець О. 41, 149,
151, 194, 203, 206
Калинець І. 23, 194,
201
Карасик В.И.
(Карасик В.І.) 17, 317
Карпа І. 24, 25, 34,
35, 43, 56, 64, 77, 91,
103, 105, 108, 182,
183, 237, 239, 243,
245, 246, 249, 250,
251, 252, 253, 255,
280, 314
Карпіловська Є.А.
317
Качуровський І. 195,
317
Квятковський О.
(Квятковский А.)
138, 160, 197, 317
Кислюк Л.П. 317

- Клен Ю. 55
Клименко Н.Ф. 6, 317
Кожевнікова Н.О.
(Кожевникова Н.А.)
117, 190, 317
Кондратенко Н.В. 9,
27, 28, 31, 71, 77, 78,
108, 172, 184, 271, 317
Кононенко В.І. 10,
16, 36, 39, 40, 51, 59,
68, 75, 88, 100, 116,
118, 123, 124, 125,
128, 130, 144, 148,
154, 164, 167, 176,
179, 181, 182, 195,
196, 216, 229, 232,
233, 245, 283, 303,
317, 318, 319
Кононенко І.В. 196,
319
Кордун В. 38, 40, 200
Костенко Л. 20, 21,
60, 110, 119, 208
Костомаров М.І. 125,
126, 176, 180, 319
Куліш П. 155
Кульбабська О.В. 13,
319
Лакофф Дж. 141, 319
Лесяук М.П. 195, 319
Майданська С. 196
Маланюк Є. 132, 209
Малишко А. 130
Малярчук Т. 64, 142,
165, 190, 237, 240,
245, 248, 250, 252,
254, 257
Марчук І. 252
Матіос М. 179
Мельничук Т. 27, 127
Мирний Панас 146,
258
Мойсієнко А.К. 78,
196, 201, 319
Мокієнко В.М.
(Мокиєнко В.М.) 122,
319
Мушкетик Ю. 134
Неборак В. 38, 194,
201, 204, 206, 207,
208
Нечуй-Левицький І.
129
Ніцше Ф. (Ницше Ф.)
70, 319
Ніщинський П. 130
Олійник Б. 60, 143
Олійник С. 130
Ольжич О. 119, 143
Остащук І.Б. 179, 319
Отин Є.С. 319
Павличко Д. 131
Павличко С.Д. 9, 320
Павлишин М. 308,
320
Паламарчук Л.С. 323

- Пашковський Є. 12,
78, 138, 168
Переломова О.С. 77,
320
Пешковський О.М.
(Пешковский А.М.)
277
Пилинський М.М.
315
Поліщук Г.Г.
(Полищук Г.Г.) 49,
320
Потебня О.О. 157,
158, 176, 320
Прохасько Т. 145,
147, 156
Пустовіт Л.О. 315
Рассел Б. 204
Рікер П. 62, 320
Рильський М. 132,
148
Роздобудько І. 20, 25,
28, 66, 73, 80, 81, 87,
101, 102, 108, 143,
152, 155, 159, 164,
167, 169, 172, 184,
237, 239, 241, 244,
245, 250, 252, 256,
257
Рошаль В.М. 322
Русанівський В.М.
316, 321
Северська О.І.
(Северская О.И.) 13,
320
Сердюк Ю. 39
Симоненко В. 122,
128, 134, 135
Сиротиніна О.Б.
(Сиротинина О.Б.)
320
Слобода Н.В. 193,
320
Сологуб Н.М. 154,
320
Ставицька Л. 25, 320
Стельмах М. 52, 121,
146
Степанов Ю.С. 290,
291, 321
Стефанік В. 125
Струганець Н.В. 6,
321
Стус В. 21, 117, 199
Тараненко О.О. 7, 74,
139, 316, 321
Телія В.М. (Те-
лия В.Н.) 115, 321
Тичина П. 195
Ткачук О.М. 42, 51,
321
Топоров В.М.
(Топоров В.Н.) 137,
138, 322
Тютюнник Г. 57, 155

Тютюнник Гр. 53, 76,
79, 90
Українка Леся 133,
151, 258
Ульяненко О. 35, 39
Франко І. 134, 202
Хороб С.І. 113, 322
Цибулько В. 199, 201,
202, 203, 204, 252
Шатілова Н.О. 319
Шевченко Т. 78, 79,
121, 128, 149, 195
Шевчук В. 22, 57, 59,
88, 113, 135, 141, 144,
145, 147, 148, 152,
188, 189, 285, 286,
287, 289, 292, 296,
298, 299, 300, 303,
307
Шерех Ю.
(Шевельов Ю.М.)
198, 199, 322
Шинкарук В.І. 323
Шкіцька І.Ю. 69, 322
Шкляр В. 20, 21, 180
Яворницький Д.І.
122, 322
Якобсон Р. 70, 322
Ярцева В.М.
(Ярцева В.Н.) 322
Białek E. 323
Danielewiczowa M.
197, 322
Henry A. 138, 322
Zambrzycka M. 289,
322
Zeldowicz G. 322
Lech D. 323
Kuryłowicz J. 138, 322
Piątkowska J. 322
Popławska A. 323
Sartre J.-P. 50, 323



РЕЗЮМЕ

Монографія присвячена проблемам функціонування української літературної мови в її художньому вимірі. В центрі уваги дослідження – проблематика процесів текстотворення й образотворення, представлених у художньому дискурсі сучасних українських письменників, зокрема нової генерації, творчість яких частково відходить від традиційних форм письма, здійснює пошук осучасненого стилевого самовираження. Простежено шляхи відтворення художньої дійсності, що мають на меті залучити до мовно-естетичної практики системно оновлену стилетворчість, зокрема й за рахунок подолання застарілих норм і правил, властивих класичній українській літературі, з одночасною орієнтацією на народнопоетичну традицію, кращі здобутки літератури минулого.

Зроблено спробу проаналізувати систему стилетворення, яка складається в сучасному художньому дискурсі й побудована на взаємодії ідіолектних й ідіостильових характеристик, посиленні індивідуально-авторських інтенцій. Нову мовностильову домінанту в процесі художнього слововжитку вносить рух до модернізації, оновлення самих засад метафоризації, репрезен-

тації образного мислення. Нові художні угруповання на кшталт модерністського й постмодерністського напрямів так чи так впливають на загальний стан сучасного письменства. З іншого боку, йде активація індивідуально-авторських спрямувань, орієнтація на вироблення власної системи образного вираження. Пошуки нових форм і прийомів текстотворення можуть кваліфікуватися як не завжди виправдані, зокрема з урахуванням застосування крайніх випадків суб'єктивізації, приміром, шляхом уведення елементів ненормативного слововжитку, засмічення тексту чужими запозиченнями тощо.

Звернуто увагу на мовностилістичні зрушення у впровадженні тропеїчних засобів; знаходять реалізацію нові підходи до метафоричного переосмислення, явища оберненості тропів, сполучення в одному з них ознак іншого тощо, зокрема метафора перестає вживатися в «чистому» вигляді, набуваючи водночас ознак порівняння, словесного символу, гіперболи тощо. Вживання стилістичних фігур у тексті ускладнюється паралельним накладанням засобів публіцистичного, наукового й ділового стилю в їхньому пересіченні.

Індивідуалізація художнього викладу знаходить різні вияви й акценти в творчому доробку окремих авторів; напрацьовані ними мовностилістичні характеристики відкривають перспективи оцінювання місця й ролі сучасних майстрів слова як виразників художнього мислення в нових умовах розбудови національної культури,

у здійсненні загального процесу в мистецькому житті суспільства. Аналіз сучасних художніх текстів засвідчує, що новітня українська проза й поезія переживають етап свого піднесення, розквіту, що нині закладаються підвалини нового художнього мислення як запоруки подальшого просування українського письменства в світовий культурний простір.



SUMMARY

The monograph is devoted to the problems of the Ukrainian literary language functioning in its literary dimension. The research focuses on the processes of text creation and image formation in the literary discourse of modern Ukrainian writers, in particular the new generation, whose work partly deviates from traditional forms of writing, searches for modern stylistic self-expression. The ways of reproduction of literary reality are aimed at involving systematically renewed stylistic creativity in linguistic and aesthetic practice, in particular by overcoming outdated norms: rules inherent in classical Ukrainian literature, with simultaneous focus on folk poetry tradition, the best achievements in literature of the past.

An attempt is made to analyze the system of stylistics, which consists in modern literary discourse and is based on the interaction of idiolectal and idiostylistic characteristics, the strengthening of individual-author intentions. A new linguistic and stylistic dominant in the processes of literary word usage is introduced by the movement towards modernization, renewal of the very principles of metaphorization, and representation of figurative thinking. New literary groups such as modernist and

postmodernist trends in one way or another affect the general state of modern literature. On the other hand, there is an activation of individual-authorial directions, focus on developing the own system of figurative expression. The search for new forms and methods of text creation can be qualified as not always justified, in particular, taking into account the use of extreme cases of subjectivism, for example, by means denoting elements of profanity, cluttering the text with other folk borrowings, and so on.

Linguistic and stylistic changes represented by trope means are observed in details; new approaches to metaphorical rethinking, the phenomenon of inversion of paths, the combination of signs of another in one of them, etc. are realized, in particular, metaphor ceases to be used in «pure» form, acquiring at the same time signs of comparison, verbal symbol, hyperbole, etc. The use of stylistic figures in the text is complicated by the parallel imposition of means of journalistic, scientific and business style in their intersection.

The individualization of literary presentation reveals in various manifestations and accents in the creative work of individual authors; The linguistic and stylistic characteristics developed by them open up prospects for assessing the place and role of modern masters of the word as expressions of figurative thinking in the new conditions of the development of national culture, in the implementation of the general process in the literary life of society. The analysis of modern literary texts shows that the latest Ukrainian prose and poetry are experiencing a

stage of their rise and prosperity, which are now laying the foundations of new figurative thinking as a guarantee of further promotion of Ukrainian literature in cultural space worldwide.



**ОСНОВНІ НАУКОВІ ПРАЦІ
В. І. КОНОНЕНКА.
УКРАЇНОЗНАВСТВО**

Монографії

1. Сила слова. Київ : Рад. школа, 1976.
2. Системно-семантические связи в синтаксисе русского и украинского языков. Київ : Вища школа, 1976.
3. Науково-технічний прогрес і мова (розділ). Київ : Наук. думка, 1978.
4. Проблемы сопоставительной стилистики восточнославянских языков (розділ, редакція). Київ : Наук. думка, 1981.
5. Сопоставительное исследование русского и украинского языков, лексика и фразеология (розділ). Київ : Наук. думка, 1991.
6. Символи української мови : Івано-Франківськ : Плай, 1996.
7. Василь Стефаник – художник слова (розділ, редакція). Івано-Франківськ : Плай, 1996.
8. Духовні цінності українського народу (розділ, редакція). Івано-Франківськ : Плай, 1999.
9. Соборність України: історія і сучасність (розділ, редакція). Івано-Франківськ : Плай, 1999.
10. Мова. Культура. Стиль. Київ ; Івано-Франківськ : Плай, 2002.
11. Концепти українського дискурсу. Київ ; Івано-Франківськ : Плай, 2004.

12. Етнос. Соціум. Культура: регіональний аспект (розділ, редакція). Київ ; Івано-Франківськ : Плай, 2006.

13. Вища педагогічна освіта і наука України: історія, сьогодення та перспективи розвитку. Івано-Франківська область (розділ, редакція). Київ : Знання України, 2010.

14. Мова у контексті культури. Київ ; Івано-Франківськ : Плай, 2008.

15. Долі та ролі. Київ : Мистецтво, 2010.

16. Предикат у структурі речення (розділ, редакція). Київ ; Івано-Франківськ ; Варшава : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2010.

17. Текст і смисл. Київ ; Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2012.

18. Символи української мови. 2-ге вид, доповн. і перероб. Київ ; Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2013.

19. Тарас Шевченко: погляд із третього тисячоліття (розділ), Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2014.

20. Тенденції розвитку української лексики та граматики (розділ). Ч. 1. Варшава ; Івано-Франківськ : Uniwersytet Warszawski, 2014.

21. Самоідентифікація молоді: соціокультурний і транскультурний виміри (розділ, редакція). Київ ; Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2014–2015.

22. Зіставно-типологічні студії: українська мова на тлі споріднених мов (розділ, редакція). Київ ; Варшава ; Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2015.

23. Текст і образ. Київ ; Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2015.

24. Тенденції розвитку української лексики та граматики (розділ). Ч. 2. Варшава ; Івано-Франківськ : Uniwersytet Warszawski, 2015.

25. Тенденції розвитку української лексики та граматики (розділ). Ч. 3. Варшава ; Івано-Франківськ : Uniwersytet Warszawski, 2016.

26. Текст і слово. Київ ; Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2017.

27. Василь Стефаник: наближення (розділ). Івано-Франківськ ; Варшава : Прикарпат. ун-т, 2017.

28. Лінгвопоетичні етюди. Київ ; Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2018.

29. Український пріоритет: нація, соціум, культура (розділ, редакція). 1–2 вид. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2019.

30. Українські мовознавці: нотатки (у співавторстві з В. В. Грещуком). Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2000.

Підручники, навчальні та навчально-методичні посібники

31. Морозяна купіль. Київ : Веселка, 1964.

32. Сопоставительная стилистика русского и украинского языков (розділ, редакція) : навч. посіб. Київ : Вища школа, 1980.

33. Шляхами народних приповідок : посібник для вчителя. Київ : Проза, 1994.

34. Національне виховання учнів засобами українського народознавства (розділ) : посібник для вчителів. Івано-Франківськ : Укр. етнопедаг. і народозн., 1995.

35. Українська етнолінгводидактика. Івано-Франківськ : Укр. етнопедпг. і народозн., 1995.

36. Формування етнолінгводидактичної культури студентів : метод. посібник. Івано-Франківськ : Укр. етнопедаг. і народозн., 1996.

37. Етнолінгводидактика: навчально-культурні цінності : навч.-метод. рекомендації. Івано-Франківськ : Укр. етнопедаг. і народозн., 1997.

38. Етнолінгводидактика : навч. посібник. Івано-Франківськ : Плай, 1998.

39. Мій рідний край – Прикарпаття (розділ, редакція) : навч. посібн. Івано-Франківськ : Плай, 2000.

40. Прикарпатський університет: здобутки і перспективи (розділ, редакція). Івано-Франківськ : Плай, 2000.

41. Рідне слово : підручник для шкіл. Київ : Богдана, 2001.

42. Українська етнопедагогіка (розділ, редакція). Київ ; Івано-Франківськ : Плай, 2005.

43. Контрастивна граматики української та польської мов (у співавторстві з І. В. Кононенко) ; навч. посібник. Київ : Вища школа, 2006.

44. Етнопедагогічні засади українського дошкілля (розділ) : навч.-метод. посібник. Івано-Франківськ : Плай, 2008.

45. Українська лінгвокультурологія : навч. посібник. Київ : Вища школа, 2008.

46. Етнопедагогічна складова процесу формування компетентності молодших школярів (розділ) : навч.-метод. посібник. Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2009.

47. Етнопедагогічний контекст професійної підготовки студентів у вищих закладах Прикарпатського регіону (розділ) : навч.-метод. посібник. Київ ; Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2009.

48. Українська мова: традиції та сучасність. Київ ; Івано-Франківськ : Місто НВ, 2009.

49. Контрастивна граматики української та польської мов (у співавторстві з І. В. Кононенко). 2-ге вид. Київ : Слово, 2010.

50. Наступність дошкільного навчального закладу і початкової школи в етнічному вихованні дітей

(розділ) : навч.-метод. посібник. Київ ; Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2011.

Наукові статті

51. Із спостережень над синтаксисом мови російських і українських приказок і прислів'їв. *Студентські наукові праці Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка*. Київ : КДУ, 1955.

52. Синоніміка безприсудкових конструкцій з порівняльним сполучником. *Мовознавство*. 1967. № 1.

53. Синоніміка конструкцій з порівняльним сполучником. *Українська мова і література в школі*. 1968. № 1.

54. Відокремлення синтаксичних конструкцій із сполучником як. *Українська мова і література в школі*. 1968. № 11.

55. Синоніміка конструкцій із сполучником ніж. *Українська мова і література в школі*. 1969. № 5.

56. Омонімія прийменникових словосполучень. *Українська мова і література в школі*. 1969. № 9.

57. Омонімія безприйменникових словосполучень. *Українська мова і література в школі*. 1970. № 5.

58. Гриценко А. П. Складносурядне речення в українській мові. *Українська мова і література в школі*. 1976. № 1.

59. Омонімія синтаксичних конструкцій. *Мовознавство*. 1971. № 2.

60. Нові тенденції в розвитку сучасного синтаксису. *Українська мова і література в школі*. 1972. № 1.

61. Антоніміка синтаксичних конструкцій. *Мовознавство*. 1974. № 6.

62. Омонімія займенників. *Рідне слово*. 1974. Вип. 9.

63. Омоніміка фразеологічних зворотів і вільних сполучень слів. *Українська мова і література в школі*. 1974. № 3.

64. Проблеми стилістичного синтаксису. *Українська мова і література в школі*. 1975. № 4.

65. Подвійні синтаксичні зв'язки. *Українська мова і література в школі*. 1975. № 11.

66. Конструкции с компаративом в русском и украинском языках. Исследования по русскому языку. Київ : КДПІ, 1976.

67. Семантичні зв'язки в синтаксисі. *Мовознавство*. 1976. № 1.

68. Синтаксична метафора. *Методика викладання української мови і літератури*. 1976. Вип. 7.

69. Сполучуваність слів і культура мовлення. *Українська мова і література в школі*. 1976. № 9.

70. Стилiстичний аспект синтаксису. *Слово і труд*. Київ : Наук. думка, 1976.

71. Конструктивна омонiмiя в науковiй лiтературi. *Науково-технiчний прогрес i мова*. Житомир : ЖДПІ, 1976.

72. Русанівський В. М. Методологія, теорія і часткові методи лінгвістичних досліджень. *Общественные науки в СССР. Языкознание*. Москва, 1976.

73. Стилистическая дифференциация синтаксических рядов в восточнославянских языках. *Проблемы сопоставительной стилистики восточнославянских языков*. Киев : Ин-т языковедения им. А. А. Потебни, 1977.

74. «Хай слово мовлено iнакше». *Культура слова*. 1977. Вип. 12.

75. Прийменниково-субстантивний комплекс в аспекті синтаксису. *Мовознавство*. 1978. № 3.

76. Сопоставительное изучение словосочетаний русского и украинского языков. *Русский язык и литература в школах*. 1978. № 4.

77. Принципи синтаксичного розбору. *Українська мова і література в школі*. 1978. № 4.

78. Долаючи несумісність (означення при особових займенниках). *Культура слова*. 1979. Вип. 16.

79. Синтаксис перекладів художніх текстів з української на російську. *Українське мовознавство*. 1979. № 7.

80. К сопоставительному исследованию синтаксиса восточнославянских языков. *Вопросы языкознания*. 1980. № 1.

81. Синтаксичні зв'язки в ускладненому реченні. *Українська мова і література в школі*. 1980. № 1.

82. Закономірності внутрішньоструктурного розвитку східнослов'янських мов. *Мовознавство*. 1982. № 6.

83. Словарь украинского языка: проблемы и суждения (в соавторстве с Ф. П. Филиным, С. Ф. Бевзенко). *Вопросы языкознания*. 1982. № 6.

84. Вихованець І. Р. Прийменникова система української мови. *Мовознавство*. 1982. № 1.

85. Підвищувати рівень викладання мови. *Початкова школа*. 1983. № 9.

86. Проблеми дослідження українсько-російських і російсько-українських міжмовних зв'язків. *Мовознавство*. 1983. № 2.

87. Основные тенденции внутривидового развития и взаимодействия современных восточнославянских языков (в соавторстве с Г. П. Ижакевич). *IX Міжнародний з'їзд славистів. Слов'янське мовознавство*. Київ : Наук. думка, 1983.

88. Basic Trends in Innerstructural Development and Interaction with modern Slavic Languages. IX Міжнародний съезд славистов. Москва : Наука, 1983.

89. Речення на означення кількості. *Українська мова і література в школі*. 1983. № 4.

90. Єрмоленко С. Я. Синтаксис і стилістична семантика. *Українська мова і література в школі*. 1983. № 8.

91. Підготовка вчителя-мовника. *Мовознавство*. 1984. № 2.

92. Проблема словосполучення в синтаксичній концепції О. О. Потебні. *Наукова спадщина О. О. Потебні і сучасна філологія*. Київ : Наук. думка, 1985.

93. Прийменниково-відмінкова форма в грама-тичному вченні О. О. Потебні. *Творча спадщина О. О. Потебні й сучасні філологічні науки*. Харків : ХДУ, 1985.

94. Фразеологія російської і української мов у зіставному аспекті. *Мовознавство*. 1987. № 11.

95. К сопоставительному изучению восточно-славянской фразеологии. *IX Республіканська славі-тична конференція*. Одеса : ОДУ, 1987.

96. Процессы лексико-семантической и синтак-сической номинации в современных восточнославян-ских языках (в соавторстве с Г. П. Ижакевич). *X Між-народний з'їзд славістів. Слов'янське мовознавство*. Київ : Наук. думка, 1988.

97. Ліричний компонент у побутово-розмовному контексті (на матеріалі художніх творів М. Коцюбин-ського). *Наукова конференція, присвячена 125-річчю від дня народження М. Коцюбинського*. Івано-Фран-ківськ : ІФДП, 1989.

98. Процеси формування і розвитку російської і української фразеології. *Мовознавство*. 1989. № 5.

99. Слово Шевченка: поетична парадигма. *Тарас Шевченко – поет, революціонер, мислитель*. Івано-Франківськ : ІФДП, 1989.

100. Експресія синтаксису В. Стефаніка. *Стефа-ніківські читання*. Івано-Франківськ : ІФДП, 1990.

101. Семантичні процеси в українській фразео-логії. *Семантика мови і тексту*. Івано-Франківськ : ІФДП, 1990.

102. Процессы семантизации в современных восточнославянских языках. *Закономерности языковой эволюции*. Рига : Латв. ун-т, 1990.

103. Національно-культурний мовний компонент у структурі художніх текстів В. Стефаніка. *Василь Стефанік і українська культура*. Івано-Франківськ : ІФДП, 1991.

104. Словесні символи в семантичній структурі фраземи. *Мовознавство*. 1991. № 6.

105. Елементи козацького мовлення в сучасній українській мові. *500-річчя українського козацтва і Галичина*. Івано-Франківськ : Галичина, 1992.

106. Мова і культура в концепції І. Огієнка. *Іван Огієнко і національно-духовне відродження України*. Івано-Франківськ : ІФДП, 1992.

107. Поетичне слово Богдана Лепкого. *Богдан Лепкий – письменник, учений, митець*. Івано-Франківськ, ІФДП, 1992.

108. Активізація західноукраїнського варіанту в розвитку літературної мови доби О. Духовича (у співавторстві з В. В. Грещуком). *О. Духович і слов'янський світ*. Ужгород : УДУ, 1993.

109. Проблеми зіставного вивчення української і російської фразеології: стилістичний аспект. *Стилістика російського язика: теорія и сопоставительный аспект*. Київ : КДУ ; Харьков : ХДУ, 1993.

110. Засвоєння народної фразеології як фактор національного виховання дітей. *Народні традиції, звичаї та обряди – основа національного виховання у дошкільних закладах України*. Івано-Франківськ : ОІПОП, 1993.

111. Омелян Огоновський в оцінці Івана Франка (у співавторстві з В. В. Грещуком). *«Просвіта»: історія, постаті, чин*. Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 1993.

112. Теорія символу і національна ідея в концепції М. Костомарова. *Микола Костомаров – історик, письменник, педагог*. Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 1993.

113. Українська народна фразеологія: трансформація образу. *Мовознавство*. 1993. № 5.

114. Українська народна фразеологія: проблеми внутрішньої форми. *Семантика мови і тексту*. Вип. 2. Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 1993.

115. Художня проза В. Стефаніка: психологічний контекст. *Стефаніківські читання*. Вип. 2. Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 1993.

116. National and cultural presuppositions of Ukrainian phrasemes. *Другий Міжнародний конгрес українців*. *Мовознавство*. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича АН України, 1993.

117. Гуцульські мовні елементи в художньому тексті. *Гуцульщина : перспективи її соціально-економічного і духовного розвитку в незалежній Україні*. Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 1994.

118. Етнолінгводидактика: проблеми й перспективи. *Педагогіка і психологія*. *Вісник АПН України*. 1994. № 3.

119. Етнолінгвістичні етюди. На рушничок статі. *Психолого-педагогічні новини / АПН України*. 1994. № 3.

120. Етнолінгвістичні етюди. Нагріти чуба. *Психолого-педагогічні новини / АПН України*. 1994. № 3.

121. Етнолінгвістичні етюди. Скочила з пенька плахта рябенька. *Психолого-педагогічні новини / АПН України*. 1994. № 3.

122. Вторинна номінація прикметників в аспекті синтаксису (у співавторстві з І. В. Кононенко). *Актуальні проблеми українського словотвору*. Івано-Франківськ : Плай, 1995.

123. Навчально-виховний процес у світлі українознавства. *Модернізація системи освіти в Україні на засадах національної традиції та етнопедagogіки, гуманізації і демократизації, світового досвіду*. Івано-Франківськ : Плай, 1995.

124. Рідна мова як засіб національного виховання. *Українське народознавство і проблеми виховання учнів*. Івано-Франківськ : Укр. етнопед. і народозн., 1995.

125. Словесні символи: проблеми інтерпретації. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Плай, 1995. Вип. 1.

126. Віха в історії духовності. *Українознавство : хрестоматія*. Кн. 1. Київ : Либідь, 1996.

127. Система і текст: процеси символізації. *Семантика мови і тексту*. Івано-Франківськ : Плай, 1996.

128. Словесні символи в системі і тексті. *Проблеми аналізу тексту в сучасній науці*. Івано-Франківськ : Плай, 1996.

129. Сценічний діалог: до вивчення ідіостилю І. Карпенка-Карого. *Іван Карпенко-Карий – великий український драматург*. Київ : КДУ, 1996.

130. Українство в словесній символіці. *III Міжнародний конгрес україністів. Мовознавство*. Харків : ХДУ, 1996.

131. Художній світ Степана Пушика. *Дзвін*. 1996. № 7.

132. Атрибутивність як категоріальна ознака в світлі граматичної концепції О. О. Потебні (у співавторстві з І. В. Кононенко). *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Плай, 1997. Вип. 2.

133. Теоретико-методологічні проблеми українознавства як науки. *Українознавство у педагогічно-*

му процесі освітніх установ. Івано-Франківськ : Укр. етнопедаг. і народозн., 1997.

134. Філософські аспекти українознавчих дисциплін. *Філософія освіти в сучасній Україні*. Київ : ІЗМН, 1997.

135. Іван Франко і проблема варіативності української літературної мови. *Іван Франко і національне та духовне відродження України*. Івано-Франківськ : Плай, 1997.

136. Ціннісні орієнтації у викладанні української мови. *Цінності освіти і виховання*. Київ : АПН України, 1997.

137. Слово і образ у творчості Василя Стефаника. *Василь Стефаник і його епоха. Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Kraków : Sz wajpolt Foil, 1998. Т. 7/8.

138. Атрибут у семантичній структурі символу (у співавторстві з І. В. Кононенко). *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Плай, 1999. Вип. 4.

139. Видатний педагог. *Сподвижник української етнопедагогіки* (на пошану дійсного члена АПН України Мирослава Стельмаховича). Івано-Франківськ : Плай, 1999.

140. Мовностилістичні особливості українських перекладів поезії Адама Міцкевича. *Polsko-ukraińskie związki literackie, kulturalne i historyczne w XIX–XX wieku. Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Warszawa, 1999. 8/9.

141. Оцінка як етнолінгвістична категорія. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : Плай, 1999. № 1.

142. Символіка давнього Галича. *Галич і Галицька земля в українському державотворенні* (до 1100-річчя Галича і 800-річчя Галицько-Волинського князівства). Івано-Франківськ : Плай, 1999.

143. Сучасна Україні: українознавчий аспект. *Україна : державність, історія, перспективи*. Івано-Франківськ : Плай, 1999.

144. Українська мова в системі національного виховання молоді. *Українська система виховання : проблеми, перспективи*. Івано-Франківськ : Укр. етнопедаг. і народозн., 1999.

145. Вставлені слова, словосполучення і речення. *Українська мова : енциклопедія*. Київ : Укр. енциклопедія, 2000.

146. Вставні слова, словосполучення і речення. *Українська мова: енциклопедія*. Київ : Укр. енциклопедія, 2000.

147. Однорідні члени речення. *Українська мова : енциклопедія*. Київ : Укр. енциклопедія, 2000.

148. Узагальнювальне слово. *Українська мова : енциклопедія*. Київ : Укр. енциклопедія, 2000.

149. Ускладнене просте речення. *Українська мова : енциклопедія*. Київ : Укр. енциклопедія, 2000.

150. Етнічно-регіональний мовленнєвий етикет галичан. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : Плай, 2000. № 2.

151. Етнологічні засади вивчення української мови. *Українська мова в освіті*. Івано-Франківськ : Плай, 2000.

152. Історик, педагог, громадянин (слово про Олександра Карпенка). *Галичина*. 2000. № 5–6.

153. Мовостиль українських перекладів поезії Юліуша Словацького. *Polsko-ukraińskie stosunki : wczora, dziś, jutro. Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Warszawa, 2000. 10.

154. Науково-педагогічні ідеї у змісті української етнолінгводидактики. *Теоретико-методологічні засади поєднання ідей народної і наукової педагогіки*

у вихованні дітей та молоді. Івано-Франківськ : Укр. етнопедаг. і народозн., 2000.

155. Слово про митрополита Андрея Шептицького. *Спадщина митрополита Андрея Шептицького в національному й духовному відродженні України*. Івано-Франківськ : Плай, 2000.

156. Українська мова в системі національного виховання молоді. *Українська система виховання : проблеми, перспективи*. Івано-Франківськ : Плай, 2000.

157. Українська мова як національний феномен. *Філософія освіти XXI століття: проблеми і перспективи*. Київ : Знання, 2000. Вип. 5.

158. Українські переклади Біблії і художній текст. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Плай, 2000. Вип. 5.

159. Державна політика в гуманітарній освіті. *Державна політика в гуманітарній сфері*. Івано-Франківськ : Плай, 2001.

160. Етнологічний аспект тексту. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Плай, 2001. Вип. 6.

161. Історія вчить. *Галичина в Другій світовій війні (1939–1945)*. Івано-Франківськ : Плай, 2001.

162. Мова і народна культура. *Мовознавство*. 2001. № 3.

163. Поетичний дивосвіт Ліни Костенко. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : Плай, 2001. № 3.

164. «Проглас» Дмитра Павличка. *Дмитро Павличко. Проглас*. Івано-Франківськ : Плай, 2001.

165. Слово-образ і слово-ідея: Шевченкові архетипи. *Перевал*. Івано-Франківськ, 2001. № 1–2.

166. Українські переклади Біблії і мова художньої літератури. *Tysiąc lat chrześcijaństwa na Ukrainie*

w kontekście roku milenijnego. *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Warszawa, 2001. № 11/12.

167. Формування нових сполук офіційно-ділового мовлення в процесах українського державотворення. *Nowa frazeologia w nowej Europie. Słowo. Tekst. Czas*. VI. Yreifswald, 2001.

168. Європейський за змістом, національний за духом. *Прикарпатський університет імені Василя Стефаника*. Івано-Франківськ : Плай, 2002.

169. Закоханий у книжку (Слово про Володимира Полека). *Сівач духовності* : зб. спогадів, статей і матеріалів, присвяч. проф. В. Полеку. Івано-Франківськ : Плай, 2002.

170. Мовна оцінка в етнокультурному аспекті. *Четвертий Міжнародний конгрес українців. Мовознавство*. Київ : Пульсари, 2002.

171. Народна мова в загальноукраїнському аспекті. *Та долю він обрав – душі неспокій : на пошану Миколи Плав'юка*. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2002.

172. Національно-культурний компонент у системі формування сучасної мовної особистості. *Розвиток педагогічної і психологічної наук в Україні, 1992–2002. АПН України*. Ч. 2. Харків : ОВС, 2002.

173. Патріарх Йосиф Сліпий і Україна. *Кардинал Йосиф Сліпий і сучасність*. Івано-Франківськ : Плай, 2002.

174. Українські переклади Біблії в розвитку літературної мови. *Кардинал Йосиф Сліпий і сучасність*. Івано-Франківськ : Плай, 2002.

175. Прикарпатський університет: поступ і перспективи. *Ukraina i Polska na progu nowego tysiąclecia. Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Warszawa, 2002. 13–14.

176. Синтаксис і словотвір: спільні процеси й тенденції. *Актуальні проблеми українського словотвору*. Івано-Франківськ : Плай, 2002.

177. Українська мова як об'єкт вивчення. *Академія педагогічних наук України – 10 років*. Київ : АПН України, 2002.

178. Шевченкові архетипи. *Шевченко. Франко. Стефаник*. Івано-Франківськ : Плай, 2002.

179. Вставлені слова, словосполучення і речення. *Українська мова : енциклопедія*. 2-ге вид. Київ : Укр. енциклопедія, 2002.

180. Вставні слова, словосполучення і речення. *Українська мова : енциклопедія*. 2-ге вид. Київ : Укр. енциклопедія, 2002.

181. Однорідні члени речення. *Українська мова : енциклопедія*. 2-ге вид. Київ : Укр. енциклопедія, 2002.

182. Узагальнювальне слово. *Українська мова : енциклопедія*. 2-ге вид. Київ : Укр. енциклопедія, 2002.

183. Ускладнене просте речення. *Українська мова : енциклопедія*. 2-ге вид. Київ : Укр. енциклопедія, 2002.

184. Етнологічний аспект у вивченні тексту. *П'ятий конгрес Міжнародної асоціації україністів. Мовознавство*. Чернівці : Рута, 2003.

185. Із когорти визнаних педагогів. *Українська педагогіка на межі тисячоліть : на пошану Б. М. Ступарика*. Івано-Франківськ : Плай, 2003.

186. Концепт *Воля*: етнолінгвістичний аспект. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Плай, 2003. Вип. 8.

187. Концепти *Мрія* і *Надія* в художньому дискурсі Лесі Українки. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : Плай, 2003.

188. Криворівня. Передне слово. *Криворівня* : матеріали міжнародної наукової конференції. Івано-Франківськ : Плай, 2003.

189. Криворівня і Михайло Коцюбинський. *Криворівня* : матеріали міжнародної наукової конференції. Івано-Франківськ : Плай, 2003.

190. Мова в контексті української культури. *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2003. № 1.

191. Побутово-розмовне мовлення галичан. *Polsko-ukraiński spotkania. Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Warszawa, 2003. 15/16.

192. Галичина в етнічно-мовному вимірі. *Україна соборна*. Київ : Ін-т наук. і освіт. технологій, 2004. Вип. 1.

193. Категорія атрибутивності в світлі граматичної концепції О. О. Потебні (у співавторстві з І. В. Кононенко). *О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури*. Київ : Видавн. Дім Д. Бурого, 2004.

194. Художній світ Степана Пушика. *Слово і доля : на пошану письменника, проф. Степана Пушика*. Івано-Франківськ : Плай, 2004.

195. Мовні контакти в етнологічному аспекті. *Ukrainica I. Současná ukrajínistika. Problémy jazyka, literatury a kultury*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2004.

196. Україністика Варшавського університету в контексті українознавчих студій в Україні. *Stan i perspektywy studiów ukrainoznawczych. Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Warszawa, 2004. 17/18.

197. Духовно-культурні концепти в системі формування національної самосвідомості молоді. *Українська етнопедagogіка у контексті розвитку сучасних теорій виховання та навчання*. Івано-Франківськ : Плай, 2005.

198. Концепт родини в лінгвокультурологічному аспекті. *Проблеми української народної педагогіки. Теорія і практика*. Івано-Франківськ : Плай, 2005.

199. Концепти української культури. *Україна соборна*. Київ : Ін-т наук. і освіт. технологій, 2005. Вип. 2. Ч. 2.

200. Концепт і символ. *Доля. Людина. Світ : до 70-річчя проф. М. П. Кочергана*. Київ : ВЦ КНЛУ, 2006.

201. Концепти художнього дискурсу: страх і сміх Михайла Коцюбинського. *Етнос і культура : часопис Прикарпат. ун-ту*. 2006. № 2–3.

202. Концептологія в лінгвістичному аспекті. *Мовознавство*. 2006. № 2–3.

203. Мовна компетенція в етнолінгвістичному аспекті. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2006. Вип. 11–12.

204. Смысловая структура концепта. *Семантика мови і тексту*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2006.

205. Мовостиль Дмитра Павличка як перекладача польської поезії. *Ukraina w oczach Polaków i Polska w oczach Ukraińców. Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Warszawa, 2006. 21–22.

206. Етнологічна компетенція як чинник формування мовної картини світу особистості. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2007. Вип. 13–14.

207. Компенсаційна компетенція в етнолінгвістичному вимірі. *Народознавча компетентність дітей і молоді : принципи та методи дослідження*. Івано-Франківськ : Укр. етнопедаг. і народозн., 2007.

208. Концепт в етнолінгвістичному аспекті. *Етнолінгвістичні студії*. Житомир : Полісся, 2007. № 1.

209. Концепт *гра* в лінгвокультурологічному вимірі. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2007. Вип. 15–18.

210. Смысл у семантичній структурі тексту: концепти. *Наук. вісник Чернів. ун-ту*. Чернівці : Рута, 2007. Вип. 321/322.

211. Смысл у функціонально-комунікативному аспекті. *Ономастика і апелятиви: на пошану 80-річчя В. О. Горпинича*. Донецьк : ДНУ, 2007. Вип. 30.

212. Формування національно-культурної картини світу студентів. *Педагогічна і психологічна науки в Україні. Педагогіка і психологія вищої школи*. Київ : Пед. думка, 2007. Т. 4.

213. Формування українознавчої компетенції особистості: етнопедagogічний вектор. *Народознавча компетентність дітей і молоді : принципи та методи дослідження*. Івано-Франківськ : Укр. етнопед. і народозн., 2007.

214. Функціонально-комунікативні аспекти Академічного тлумачного словника української мови. *Мовознавство*. 2007. № 6.

215. Вставлені слова, словосполучення і речення. *Українська мова: енциклопедія*. 3-тє вид. Київ : Укр. енциклопедія, 2007.

216. Вставні слова, словосполучення і речення. *Українська мова: енциклопедія*. 3-тє вид. Київ : Укр. енциклопедія, 2007.

217. Однорідні члени речення. *Українська мова : енциклопедія*. 3-тє вид. Київ : Укр. енциклопедія, 2007.

218. Узагальнювальне слово. *Українська мова : енциклопедія*. 3-тє вид. Київ: Укр. енциклопедія, 2007.

219. Ускладнене просте речення. *Українська мова : енциклопедія*. 3-тє вид. Київ : Укр. енциклопедія, 2007.

220. Концептосфера поетичного дискурсу Івана Франка. *Iwan Franko w kontekście literatury, historii i stosunków polsko-ukraińskich. Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Warszawa, 2007. № 23/24.

221. «Правда та кривда» в українському дискурсі. *Ukraina. Teksty i konteksty : Księga jubileuszowa Profesorowi Stefanowi Kozakowi*. Warszawa, 2007.

222. Концепт *жалість/жалоци* в етнолінгвістичному вимірі. *Наук. вісник Чернів. ун-ту. Слов'янська філологія*. Чернівці : Рута, 2008. Вип. 382–384.

223. Концепт *мудрість* в етнолінгвістичному аспекті. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. № 8–9.

224. Мовна особистість і національний психотип. *Психолого-педагогічні засади розвитку особистості в освітньому просторі*. Київ : АПН України, 2008.

225. Мовостиль західноукраїнських письменників: регіональний аспект. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. Вип. 19/20.

226. Поетична концептосфера Івана Франка: пошуки правди. *«Для добра мільонів хай вічно живе»* : зб. наук. праць на пошану 150-річчя від дня народження Івана Франка. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008.

227. Сполучник у системі української мови. *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2008. № 4/5.

228. У пошуках стилю: творчість сучасних західноукраїнських письменників. *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2008. № 4/5.

229. Формування мовної особистості у дошкільному віці. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Педагогіка*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008.

230. Українська лінгвокультурологія: аспекти вивчення. *Ucrainica III. Současna Ukrajinstika. Problemy jazyka, literatury a kultury*. Č. 2. Olomouc : Univerzita Palackého w Olomouci, 2008.

231. Микола Гоголь і Михайло Коцюбинський: культурні концепти. *Вісник Черкас. ун-ту. Серія : Філол. науки*. Черкаси : Вид-во Черкас. ун-ту, 2009. Вип. 169.

232. Голоси та маски в поетичному дискурсі Івана Драча. *Наук. вісник Чернів. ун-ту. Слов'янська філологія*. Чернівці : Рута, 2009. Вип. 323/324.

233. Етнокультурні конотації смислу. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2009. Вип. 21/22.

234. Західноукраїнські художні тексти в аспекті загальнолітературного мовостилю. *Філологічні студії. На пошану доктора філолог. наук, проф. С. І. Дорошенка*. Харків : ХНПУ, 2009.

235. Знаний учений-українознавець. *Василь Грециук. Студії з українського мовознавства : вибрані праці*. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2009.

236. Компенсаційно-пізнавальна компонента у системі компетенцій сучасного студента. *Реалізація європейського досвіду компетентнісного підходу у вищій школі України*. Київ : Пед. думка, 2009.

237. Мовна освіта та мовленнєва практика і регіональний вимір. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Педагогіка*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2009. Вип. 18–19.

238. Поборник національної школи. *На пошану Романа Скульського*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2009.

239. Галицькі мовні елементи в текстах письменників Наддніпрянщини. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2010. Вип. 25/26.

240. Дослідження конотативних власних імен. *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2010. Вип. 25–26.

241. Концептосфера в етнолінгвістичному вимірі. *Лінгвістичні студії* : зб. наук. праць. Донецьк : Донец. ун-т, 2010. Вип. 21.

242. Національно-виховний потенціал українознавства. *Формування етновиховного простору навчальних закладів західноукраїнського регіону : стан і перспективи*. Івано-Франківськ : Укр. етнопед. і народозн., 2010.

243. Предикати у логіко-семантичному вимірі. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2010. Вип. 23–24.

244. Словесні символи в українській і польській мовах: етнолінгвокультурологічний аспект (у співавторстві з І. В. Кононенко). *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2010. № 6–7.

245. Художні тексти в сучасних процесах мовотворення. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2010. Вип. 27/28.

246. Мовно-культурні процеси в освітньому просторі. *Шлях освіти*. 2011. № 2.

247. Поетичний ідіолект у формуванні сучасного художнього мовостилю. *Життя у слові* : зб. наук. праць на пошану акад. В. М. Русанівського. Київ : Видав. Дім Д. Бураго, 2011.

248. Поетичні антропоніми в образному мовомисленні. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Іва-

но-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2011. Вип. 29/31.

249. Просвітницька місія Дмитра Степовика. *Професор Дмитро Степовик – визначний мистецтвознавець і богослов на Прикарпатті*. Івано-Франківськ : Івано-Франків. істор.-мемор. музей Олекси Довбуша, 2011.

250. Теоретико-методологічні засади оновлення змісту мовної освіти. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Педагогіка*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2011. № 11–12.

251. «Тиша битви виліплена з крику...» (поетичне слово Миколи Вінграновського). *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2010–2011. № 11/12.

252. Авторське мовлення Василя Стефаника. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2012. Вип. 34–35.

253. Лінгвокультурологія в системі мовної освіти. *Педагогічна і психологічна науки в Україні : зб. наук. праць. Т. 5. Вища школа*. Київ : Пед. думка, 2012.

254. Мовний світ сучасного школяра. *Етновиховний простір сучасного загальноосвітнього навчального закладу : теорія і практика*. Київ ; Івано-Франківськ : Наук. думка, 2012.

255. Мовно-естетична парадигма поезики Тараса Мельничука. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2012. Вип. 32–33.

256. Переспіви псалмів: українські поети в пошуках сповідальних інтонацій. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2012–2013. Вип. 13–14.

257. Славетний українознавець. *Семантика мови і тексту* : матер. XI Міжнар. наук. конф. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2012.

258. Психоповедінкові домінанти в лінгвоментальному вимірі (у співавторстві з І. В. Кононенко). *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2011–2012. № 8–9.

259. Віталій Макарович Русанівський. *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2011–2012. № 8–9.

260. Юрій Володимирович Шевельов. *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2011–2012. № 8–9.

261. Трансформації художнього мовостилю: поетичні тексти. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2012. Вип. 36–38.

262. Українська лінгвокультурологія: проблеми та перспективи. *VII Міжнародний конгрес україністів. Мовознавство*. Київ : НАН України, 2012.

263. Слов'янські мови в типологічному вимірі. *Ірина Кононенко. Українська та польська мови : контрастивне дослідження. Iryna Kononenko. Język ukraiński i polski: studium kontrastywne*. Warszawa : Wyd-wo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

264. Лінгвокопцепти Євгена Плужника. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. 1. Warszawa, 2012.

265. Лінгвопоетичні виміри сучасного текстотворення. *Мовознавство*. 2013. № 4.

266. Ключові висловлення як текстотвірні знаки. *Українська мова*. Ін-т української мови НАН України. 2014. № 1 (49).

267. Мова в етнокультурному вимірі. *Гірська школа українських Карпат*. 2014. № 11.

268. Концептуалізація *свого й чужого*. *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2013–2014. № 10–11.

269. Андрій Олександрович Білецький (1911–1985). *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2013–2014. № 10–11.

270. Ніна Василівна Гуйванюк (1949–2013) (у співавторстві з В. В. Грещуком). *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2013–2014. № 10–11.

271. Метаморфози сполучуваності в українських модерних текстах. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. 2. Warszawa, 2014.

272. Стратегії позитиву в етнокультурному вимірі. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2014–2015. Вип. 15–16.

273. «Три зозулі з поклоном» Григора Тютюнника: образ автора. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2014–2015. Вип. 15–16.

274. Linguistic and Cultural Studies: The Quest for New Idias. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Scientific and Human Sciences*. 2014. Vol. 1. № 4.

275. Процеси оновлення українського художнього ідіолекту: модерні прозові тексти. *Мовознавство*. 2015. № 3.

276. Образ «український інтелігент»: лінгвокультурологічний вимір. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2015. Вип. 44–45.

277. «Мерехтіння смислів» у процесах текстотворення. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ, 2015. № 2 (30).

278. Інтеграція гуманітарної науки й освіти в процесах державотворення. *Педагогіка і психологія*. Вісник НАПН України. 2016. № 2 (91).

279. Історико-лінгвістична славістика: концепції, ідеї, рішення. *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2015–2016. № 12–13.

280. Еквівалентність стійких висловів у лінгвокогнітивному вимірі. *Жаба давить. Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2016. № 12–13.

281. Еквівалентність стійких висловів у лінгвокогнітивному вимірі. *Глухий кут. Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2016. № 12–13.

282. Сміслові розмаїття художніх текстів Василя Стефаника. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ. 2016.

283. Логоепістема *здоровий глузд*: лінгвокогнітивний вимір. *Słowo u Słowian*. 11. Wpływ Języków sąsiadujących na rozwój języka ukraińskiego. Kraków : Wyd-ctwo «scriptum», 2016. № 2 (34).

284. Логоепістема *глумота*: лінгвокогнітивний вимір. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2016–2017. № 17–18.

285. Лінгвокогнітивна інтерпретація гіперболічних і квазігіперболічних утворень. *Українська мова*. Ін-т української мови НАН України. 2017. № 2 (62).

286. Процеси оновлення образотворення в сучасному українському художньому дискурсі. *Рідне слово в етнокультурному вимірі. Native word in Ethnocultural Dimensions*. Дрогобич : Дрогоб. пед. ун-т, 2017.

287. Вчений. Педагог. Людина. *Шлях до себе – шлях до людей*. До 70-річчя В. Кременя. Київ : Знання Україна, 2017.

288. Author Reader' Dichotomy: Linguistic and Cognitive Intentions. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Scientific and Human Sciences*. 2017. Vol. 4. № 2.

289. Слов'янські мови в типологічному вимірі. Ірина Кононенко. *Українська та польські мови : контрастивне дослідження. Iryna Kononenko. Język ukraiński i polski : studium kontrastywne*. 2-ге вид. Warszawa : Wyd-ctwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2017.

290. Тарас Шевченко: образ автора в мовно-поетичному вимірі. *IX Міжнародний конгрес українців. Мовознавство*. Київ : НАН України, 2017.

291. Лінгвопоетичний світ Юрія Андруховича і Оксани Забужко. *Етнос і культура : часопис Прикарпат. ун-ту*. 2017–2018. № 14–15.

292. Образ письменника у дзеркалі ідіостилю. *Етнос і культура : часопис Прикарпат. ун-ту*. 2017–2018. № 14–15.

293. Український новостиль: лінгвопоетика художнього дискурсу Сергія Жадана. *Українознавчі студії*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2018. Вип. 19.

294. Linguopoetics Today. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Scientific and Human Sciences*. 2018. Vol. 5. No 3.

295. A Sower in the Field of Education. Dedicated of the 70 the Anniversaty of Vasyl Hryhorovych Kremin. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Scientific and Human Sciences*. 2018. Vol. 5. № 3.

296. Семантичні інновації в структурі українського художнього дискурсу. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2018.

297. Категорія порівняння в лінгвокогнітивному вимірі: постмодерністський художній дискурс. *Укра-*

їнська мова : Ін-т української мови НАН України. 2019. № 3.

298. Мовно-естетичні параметри новостилу в прозових текстах українських письменниць. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ, 2019. № 2 (54).

299. Словесна символіка в сучасному українському художньому дискурсі: лінгвокогнітивний вимір. *Лінгвістичні дослідження*. Харків : ХНПУ, 2019. Вип. 51.

300. Стилїстика жаху: химерні образи в текстах Валерія Шевчука. *Вісник Львівського ун-ту. Серія філологічна*. Львів : Львів. ун-т, 2019. Вип. 70.

301. Покликання вченого-українознавця. *На сторожі слова* : зб. наук. праць на пошану проф. Василя Ґрещука. Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2019.

302. Процеси метафоризації тексту в національно-культурному мовному вимірі. *На сторожі слова* : зб. наук. праць на пошану проф. Василя Ґрещука. Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2019.

303. Василь Ґрещук – людина, вчений, педагог. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ, 2019. № 2 (54).

304. Публіцистичний компонент сучасного художнього дискурсу. *Окриленість словом* : зб. наук. праць на пошану проф. Степану Хоробу. Івано-Франківськ : Прикарпат. ун-т, 2019.

305. Український верлібр: інтерпретація текстів. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Філологія*. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2019. Вип. 46.

306. Idiostylistic Parameters of Fictional Discourse. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Scientific and Human Sciences*. 2020. Vol. 5. № 2.

307. Мовні партії автора і персонажа: асонанси та дисонанси. *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2019–2020. № 16–17.

308. Прагматика асоціативного епітета: сучасний поетичний дискурс. *До глибин сутності мови* : зб. наук. праць на пошану проф. Миколи Лесюка. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2020.

309. Політичний дискурс у лінгвопрагматичному вимірі. *Етнос і культура* : часопис Прикарпат. ун-ту. 2019–2020. № 16–17.

310. Християнські цінності в мовно-естетичній рецепції Василя Стефаника. *Studia Ucrainica Versoviensia*. 7. Warszawa, 2020.

КОРОТКО ПРО АВТОРА

Кононенко Віталій Іванович – доктор філологічних наук, професор, академік Національної академії педагогічних наук України, заслужений діяч науки і техніки, почесний ректор, завідувач кафедри Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Учений у галузі українського, слов'янського, загального мовознавства та лінгводидактики, педагогіки вищої школи, культурології. Вивчає такі актуальні проблеми: українська мова як державна, мова і суспільство, мова і нація, мова і культура, мова й історія, мова і художня література. Досліджував теоретичні засади семантичного синтаксису, лінгвокультурології, лінгвопоетики, лінгвопрагматики. Обґрунтував принципи викладання рідної мови в поєднанні з національною культурою та історією України. Досліджував мову і стиль творів Тараса Шевченка, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Івана Франка, Василя Стефаника, Марка Черемшини, а також Євгена Плужника, Михайла Семенка, Ліни Костенко, Григора Тютюнника, Євгена Гуцала, Миколи Вінграновського, Івана Драча, Валерія Шевчука, Сергія Жадана, Юрія Андруховича, Оксани Забужко та інших.

Автор понад 600 наукових праць, у тому числі понад 45 монографій, підручників і навчальних посібників. Відомі фундаментальні праці вченого «Системно-семантичні зв'язки в синтаксисі російської і української мов» (1976),

«Символи української мови» (1996, 2013), «Духовні цінності українського народу» (1999, у співавторстві), «Мова. Культура. Стиль» (2002), «Мова у контексті культури» (2008), «Текст і смисл» (2012), «Текст і образ» (2014), «Текст і слово» (2017), «Лінгвопоетичні етюди» (2018), «Український пріоритет: нація, соціум, культура» (2019, у співавторстві) та інші. Автор підручників і навчальних посібників «Рідне слово» (2001), «Українська лінгвокультурологія» (2008), «Контрастивна граматики української та польської мови» (2006, 2010, у співавторстві з І.В. Кононенко). Співавтор енциклопедії «Українська мова». Відповідальний редактор, співавтор і член редакційних колегій колективних монографій, головний редактор журналу «Етнос і культура», голова редакційної колегії журналу «Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University». Опублікував серію праць у наукових виданнях Польщі, Чехії, Болгарії, Німеччини, Росії.

Наукове видання

КОНОНЕНКО Віталій Іванович

**ПРАГМАТИКА
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ:
ПОШУКИ НОВОСТИЛЮ**

Монографія

В авторській редакції

Головний редактор	<i>В. М. Головчак</i>
Комп'ютерна верстка	<i>В. Д. Яремко</i>
Літературна редакція	<i>Л. М. Слободян</i>

Підп. до друку 30.06.2021. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура "Times New Roman".
Ум. друк. арк.. Тираж 300 пр. Зам. № 128.

Видавець

Видавництво Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

76018, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1

тел. 75-13-08, e-mail: vdvcsit@pu.if.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006

Виготовлювач ФОП Голіней О. М.

76000, Україна, м. Івано-Франківськ, вул. Галицька, 128,

тел.: +38 066 481 66 01, +38 050 540 30 64

e-mail: gsm1502@ukr.net

ISBN 978-966-640-511-4