

Н. В. Кондратенко

**СИНТАКСИС
УКРАЇНСЬКОГО
МОДЕРНІСТСЬКОГО
І ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО
ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ**



Кондратенко Наталія Василівна

**СИНТАКСИС УКРАЇНСЬКОГО
МОДЕРНІСТСЬКОГО
І ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО
ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ**
Монографія

КИЇВ

Видавничий дім Дмитра Бураго

2011

УДК
ББК

авт. знак

Рецензенти:

Бублейник Л. В. – проф., д. філол. н.,
завідувач кафедри теорії і практики перекладу
(Волинський інститут економіки та менеджменту);
Ковалевська Т. Ю. – д. філол. н., проф. кафедри української мови
(Одеський національний університет імені І. І. Мечникова);
Олексенко В. П. – проф., д. філол. н., директор інституту
(Інститут філології та журналістики
Херсонського державного університету).

Рекомендовано до друку Вченою радою
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
(*протокол № 10 від 21 червня 2011 р.*).

Кондратенко Н.В.

**Синтаксис українського модерністського і постмодерністського
художнього дискурсу : Монографія.** – К.: Видавничий дім Дмитра
Бурого, 2012. – 320 с.

ISBN 978-966-489-113-1

У монографії досліджено синтаксичну організацію українського художнього дискурсу модерністських і постмодерністських творів у межах неklasичної парадигми словесної творчості. Визначено засадничі принципи синтаксичної організації художнього мовлення неklasичної парадигми – ігрового та діалогічного. Простежено основні тенденції реалізації синтаксичного потенціалу української мови в художньому тексті, проаналізовано новітні синтаксичні явища в художньому тексті, виявлено специфіку художнього синтаксису ХХ–ХХІ століть.

Монографію адресовано мовознавцям і літературознавцям, аспірантам і студентам філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів.

УДК
ББК

ISBN 978-966-489-113-1

© Н.В. Кондратенко, 2012

© Видавничий дім Дмитра Бурого, 2012

ЗМІСТ

Розділ 1. ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС НЕКЛАСИЧНОЇ ПАРАДИГМИ: СИСТЕМОЦЕНТРИЧНИЙ І ПРАГМАТИЧНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ПІДХОДИ

1.1. Текстоцентрична парадигма досліджень художнього мовлення.....	9
1.1.1. Текст і текстові одиниці.....	9
1.1.2. Категорійні параметри художнього тексту.....	14
1.1.2.1. Визначення основних текстових категорій.....	14
1.1.2.2. Внутрішньотекстові та зовнішньотекстові категорії.....	22
1.1.2. Аспекти дослідження художнього тексту.....	31
1.2. Дискурсивна парадигма досліджень художнього тексту.....	37
1.2.1. Текст і дискурс як компоненти комунікативного акту.....	37
1.2.2. Дискурсивний статус художнього тексту.....	41
1.3. Художній дискурс неklasичної парадигми.....	45
1.3.1. Модерністський напрям українського художнього дискурсу.....	45
1.3.2. Постмодерністський напрям українського художнього дискурсу.....	48
1.3.3. Художній дискурс неklasичної парадигми: визначальні принципи художнього мовлення.....	55
Висновки до розділу1.....	59

Розділ 2. ПРИНЦИП ЛІНГВІСТИЧНОЇ ГРИ ЯК ОДИН З ВИЗНАЧАЛЬНИХ У ФОРМУВАННІ СИНТАКСИСУ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

2.1. Лінгвістична гра як передумова створення «карнавального» художнього дискурсу.....	62
2.1.1. Художній дискурс як ігрова реальність.....	62
2.1.2. Лінгвістичні ігри в художньому дискурсі неklasичної парадигми.....	67
2.2. Карнавалізація художнього мовлення неklasичної парадигми.....	73
2.2.1. Полікодовість як вияв карнавалізації.....	76

2.2.2. Реалізація поліфонії художнього дискурсу в мовленнєвих масках	80
2.3. Деконструкція / деструкція художнього мовлення.....	85
2.4. Текстова деструкція в художньому тексті.....	89
2.4.1. Формально-синтаксична деструкція	89
2.4.1.1. Власне синтаксична деструкція	89
2.4.1.2. Графічно-знакова деструкція.....	99
2.4.2. Структурно-семантична деструкція	103
2.4.3. Комунікативна деструкція.....	107
2.5. Синтаксична варіативність у структурі художнього дискурсу	113
2.6. Текстова візуалізація художнього дискурсу.....	122
Висновки до розділу 2	133

Розділ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ ДІАЛОГІЧНОГО ПРИНЦИПУ В СИНТАКСИСІ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МОВЛЕННЯ

3.1. Суб'єктно-текстова діалогічність художньої комунікації.....	136
3.1.1. Діалогічність як принцип створення та функціонування художнього дискурсу.....	136
3.1.2. Синтаксис суб'єктного мовлення в художньому дискурсі.....	144
3.1.3. Метатекстуальна функція авторського коментаря.....	154
3.1.4. Синтаксис внутрішнього персонажного мовлення в художньому дискурсі.....	160
3.2. Інтердискурсивність як вираження міжтекстової діалогічності.....	171
3.2.1. Інтертекстуальність як стрижнева ознака модерністського і постмодерністського художнього дискурсів	171
3.2.2. Інтертекстуальна міфологізація	176
3.2.3. Інтертекстуальна цитатія.....	185
3.2.4. Інтертекстуальна алюзія.....	190
3.2.5. Інтертекстуальна номінація	195
3.2.6. Інтертекстуальна стилізація	199
Висновки до розділу 3	205

Розділ 4. НОВІТНІ ЯВИЩА І ТЕНДЕНЦІЇ В СИНТАКСИСІ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

4.1. Основні принципи синтаксичної організації сучасного прозового тексту	209
4.1.1. Синтаксична надмірність	213
4.1.1.1. Непредикативна сурядність	214
4.1.1.2. Предикативна сурядність.....	217
4.1.1.3. Поліпредикативна сурядність.....	218
4.1.1.4. Текстова сурядність.....	221
4.1.2. Синтаксична компресія.....	223
4.1.2.1. Текстова фрагментація.....	223
4.1.2.2. Синтаксична лакунарність художнього дискурсу.....	228
4.2. Автосемантия текстових одиниць	236
4.2.1. Поняття автосемантиї в художньому мовленні	236
4.2.2. Типологія автосемантичності в художньому дискурсі	238
4.3. Функціонування синтаксичних одиниць у художньому мовленні неklasичної парадигми.....	243
4.4. Пунктуація в постмодерністській художній прозі	254
4.4.1. Безпунктуаційні тексти	255
4.4.2. Часткова відсутність розділових знаків	258
4.4.3. Домінування деяких розділових знаків.....	261
Висновки до розділу 4	273
ВИСНОВКИ.....	276
ЛІТЕРАТУРА.....	283
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	319

ПЕРЕДМОВА

У пропонованій монографії досліджено синтаксичну організацію художнього мовлення українських письменників – представників літератури модернізму та постмодернізму. Настанову на діалогічну взаємодію з читачем, реалізована в модерністських і постмодерністських творах, зумовила актуалізацію дискурсивного підходу до аналізу художнього тексту. Дискурсивний підхід уможливив вивчення особливого художнього світу, створеного українськими модерністами та постмодерністами як текстового простору для художнього експерименту. На підставі спільних ознак, що об'єднують обидві художні парадигми, уведено поняття дискурсу неklasичної парадигми на позначення художнього мовлення, у якому представлено ірраціональну концепцію світу на протигагу раціональності реалізму. Український художній модерністський та постмодерністський дискурс відрізняється від інших європейських художніх систем тим, що реалізує давні традиції карнавальної культури й діалогічної взаємодії з читачем як засадничі принципи текстової організації. Потреба комплексного дослідження типу художньої свідомості, реалізованого в дискурсі неklasичної парадигми, й зумовило створення монографії.

Ідея цього дослідження з'явилася під час наших зустрічей з українськими письменниками Ю. Андруховичем, Л. Дерешем, А. Дністровим, С. Жаданом, О. Забужко, Ю. Ірванцем, Т. Прохаськом, які не лише відзначали виняткову роль мови у власних творах, а й наполягали на унікальності розвитку українського постмодернізму, що не став декларативним запереченням попередніх форм художньої творчості, а розвинув найкращі риси українського модернізму, самотутність яко-

го визнано у світі. Монографія є вшануванням сучасних українських письменників, для яких українська мова є живим, мінливим організмом, а не сталим комплексом вербальних знаків, підпорядкованих чітким нормам і правилам.

В українській прозі неklasична парадигма представлена творами письменників ХХ–ХХІ століть – модерністів В. Домонтовича, М. Йогансена, Г. Косинки, Г. Михайличенка, В. Підмогильного, Л. Скрипника, Гр. Тютюнника, М. Хвильового та постмодерністів Ю. Андруховича, Л. Дереша, А. Дністрового, В. Єшкілева, С. Жадана, Б. Жолдака, А. Жураківського, О. Забужко, Ю. Іздрика, О. Ірванця, І. Карпи, В. Кожелянка, Л. Кононенка, Т. Малярчук, В. Медведя, Ю. Покальчука, С. Поваляєвої, Т. Прохаська, О. Ульяненка та ін. Художні твори цих авторів демонструють особливе ставлення до мови і схильність до текстових експериментів. У їхніх творах особлива роль належить мові, зокрема її синтаксичному рівню, який демонструє амбівалентні тенденції мовної надлишковості та компресії.

У монографії визначено основні принципи синтаксичної організації художнього мовлення неklasичної парадигми – ігровий і діалогічний, що віддзеркалюють характер мовних експериментів. У синтаксисі вони реалізовані найбільшою мірою через текстові явища фрагментації, лакуарності, синтаксичної надмірності та варіантності. Функціонування синтаксичних одиниць у художніх творах неklasичної парадигми підпорядковане загальному прагненню до створення експериментального тексту, що впливає й на пунктуаційне оформлення та візуальне сприйняття останнього. Художній синтаксис пов'язаний не лише з основними синтаксичними одиницями, а сягає текстового – надфразних єдностей і текстом. Це зумовлює врахування нових підходів до вивчення тексту – прагматичного та когнітивного, що уможливають аналіз макросинтаксичних структур у художньому мовленні українських письменників.

Монографія містить ґрунтовний аналіз художнього мовлення з позицій створення тексту нового типу – комунікативно орієнтованого на читача й прагматично зумовленого позицією автора.

Трансформації синтаксичних одиниць віддзеркалюють текстотвірний потенціал українського художнього синтаксису й демонструють можливості моделювання особливого художнього світу, що ґрунтується на мовній грі.

Автор висловлює щиру вдячність науковому консультантові – докторові філологічних наук, професорові, завідувачці відділу граматики Інституту української мови НАН України Катерині Григорівні Городенській, а також рецензентам: докторові філологічних наук, професорові Людмилі Василівні Бублейник, докторові філологічних наук, професорові Тетяні Юріївні Ковалевській, докторові філологічних наук, професорові Володимирові Павловичу Олексенку за слушні зауваження та цінні поради.

Розділ 1

ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС НЕКЛАСИЧНОЇ ПАРАДИГМИ: СИСТЕМОЦЕНТРИЧНИЙ І ПРАГМАТИЧНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ПІДХОДИ

1.1. Текстоцентрична парадигма досліджень художнього мовлення

1.1.1. Текст і текстові одиниці

Дослідження художнього тексту як цілісного явища започатковано в працях з лінгвостилістики першої половини ХХ ст.: вони містили аналіз окремих мовних одиниць у текстовій тканині художніх творів в аспекті лінгвопоетики, що зумовило домінування синкретичних наукових розвідок – не так лінгвістичного, як загальнофілологічного типу. Комплексна методологічна настанова спричинила появу ґрунтовних розвідок, присвячених вивченню структури та стилістики тексту, а також уможливила розвиток комплексних філологічних досліджень, що визначили подальші тенденції аналізу тексту. Насамперед це наукові праці М. М. Бахтіна [Бахтин 1979], В. В. Виноградова [Виноградов 1959], Д. С. Лихачова [Лихачев 2006], Ю. М. Лотмана [Лотман 1996], Л. В. Щерби [Щерба 1957], Р. Якобсона [Якобсон 1975], що скерували подальші наукові пошуки в царині текстолінгвістики.

Текст як процес і результат мовленнєвої діяльності людини отримав статус окремого об'єкта наукового дослідження лише в другій

половині XX ст. Саме тоді постала необхідність чіткої дефініції нововведеного поняття, яке й досі належить до багатозначних. Кожна наукова праця з лінгвістики тексту передбачає обов'язкову дефініцію її стрижневого поняття, проте це спричинило численні спроби визначити текст, але унеможливило однастайність у підході до тлумачення такого складного явища. Визначення, запропоноване російським дослідником І. Р. Гальперінім близько 30 років тому, належить до визнаних у науці: «Текст – це твір мовленнясвотворчого процесу, що характеризується завершеністю, об'єктивований у формі писемного документа, літературно оброблений згідно з типом цього документа, твір, що складається з назви (заголовка) і низки особливих одиниць (надфразних єдностей), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язку, і що має певну цілеспрямованість та прагматичну настанову» [Гальперин 2006: 18]. Цю дефініцію неодноразово критикували. Зокрема, О. С. Кубрякова вважає, що всі «виокремлені тут основні ознаки тексту (крім останніх) можуть бути поставлені під сумнів та спростовані» [Кубрякова 2001: 72]. Проте вона залишається наразі однією з найвдалиших, бо враховує багато характерних ознак тексту. Принципову неможливість однозначного витлумачення підтримали дослідники як об'єктивну причину її відсутності: «перед нами явище настільки багатогранне, багатоаспектне, що керуватися лаконічною фразою-дефініцією навіть неприпустимо» [Різун 1998: 13]. Багато хто з дослідників визнає цю ситуацію природною і не намагається щось змінити з огляду на те, що «без теоретично задовільної дефініції тексту, справді, можна обійтися, вивчаючи тексти, створення й функціонування яких регульовано однією або кількома соціально-детермінованими функціями» [Лукин 2009: 12]. Текстолінгвістичні розвідки присвячено саме таким проблемам.

Відсутність загальноприйнятої дефініції тексту О. О. Селіванова пояснює такими причинами: 1) абсолютизація структурної організації та граматичних засобів зв'язності тексту; 2) формально-структурна, жанрова, стилістична різноплановість тексту і специфіка способу його репрезентації; 3) різноманітність методологічних підходів до вивчення тексту в межах текстолінгвістики; 4) звуження функції тексту як складника комунікативного акту; 5) абсолютизація у складі дефініції певної категорії або кількох категорій тексту [Селіванова 2008:

491-493]. Прагнення сформулювати визначення, яке б можна було використовувати в конкретних мовознавчих дослідженнях, зумовило виокремлення вузького й широкого підходу до вивчення тексту.

Вузьке тлумачення вказує на врахування лише вербальних знаків, що формують його та функціонують у ньому. Реалізацією цього підходу є розуміння тексту як писемного документа або ототожнення його з видавничою продукцією [Різун 1998]. Такий підхід є традиційним для лінгвістики, він представлений працями перших дослідників тексту (Т. А. ван Дейка [Dijk 1977], В. Дресслера [Dressler 1981], Л. М. Лосєвої [Лосева 1980], І. П. Севбо [Севбо 1969], Р. Гарвега [Harweg 1974]). У центрі уваги представників цього підходу перебувають текстові одиниці й текстові зв'язки: виокремлення одиниць тексту (надфразної єдності, поліпредикативного комплексу, прозаїчної строфи тощо), типів міжфразного зв'язку (контактного, дистантного, радіального та ін.), вивчення композиції і структури тексту. У вузькому значенні текст – це повідомлення, що має писемну форму й характеризується змістовим і структурним завершенням та певним ставленням автора до повідомлення [Лосева 1980: 4]. З цього боку, текст вивчають як вербальну одиницю, більшу за висловлення, проте домінує думка, що текстом є й «окреме висловлення, і складне синтаксичне ціле, і завершений твір» [Папина 2002: 15]. Цей підхід поширений і в україністиці: «текстом може бути окреме висловлення, складне синтаксичне ціле (надфразна єдність) і повністю завершений твір» [Загнітко 2007: 57], тому його й використовують у сучасних дослідженнях ([Лазаренко 2007]; [Москальская 1981]; [Откупщикова 1982]; [Реферовская 2007]; [Різун 1998]; [Тураева 2009]).

У широкому витлумаченні текст – це «цілісна знакова форма організації мовлення» [Селиванова 2002: 28]. Воно враховує знакову природу тексту, тому не обмежує його вербальними елементами. З огляду на це текстом можна вважати різні витвори мистецтва (музичного, графічного, кіно й театру тощо). Такий підхід характерний здебільшого для семіотично орієнтованих методологічних концепцій, проте набуває поширення і в лінгвістиці ([Антипов 1989]; [Богин 1982]; [Гагаев 2002]; [Миловидов 2000]; [Руднев 2000]). Він зумовлений тлумаченням тексту як знакового утворення, при цьому характер знакової інформації, поданої в тексті, не має значення. Таке розуміння

характерне для сучасних культурологічних і філософських розвідок, однак не є природним для лінгвістичних. М. Я. Димарський застерігає від абсолютизації знакового статусу тексту, аргументуючи це тим, що текст «з лінгвістичних позицій сам по собі, як ціле, не є знаком у жодному розумінні – ні мовним, ні “мовленнєвим”, ні будь-яким іншим. Текст розуміємо як особливу, розгорнуту вербальну форму здійснення мовленнєво-розумового твору» [Дымарский 2006: 35].

Зарахування до феномену «текст» таких різноманітних явищ заважає дійти одностайної думки щодо його дефініції. Проте, як зазначає О. С. Кубрякова, відсутність дефініції не є перешкодою для створення та розуміння тексту: всі носії мови здатні написати певний текст – науковий, публіцистичний тощо; усі фахівці-лінгвісти досліджують текст, і хоч кожний подає своє визначення, всі інші розуміють, про що йдеться. Отже, текст у свідомості мовців належить до *природної* категорії (термін О. С. Кубрякової): якщо людям зрозуміла загальна ідея, концепт категорії та усвідомлена її прагматична доцільність, то межі такої категорії є гнучкі та рухомі, і розширення цих меж відбувається легко та просто [Кубрякова 2001: 73]. У текстолінгвістиці щодо визначення тексту панує «плюралістичність теоретичних позицій і пропонованих моделей тексту» [Чернявская 2009: 15]. Проте ми наголошуємо на тому, що в лінгвістиці загальноприйнятим є вузьке тлумачення тексту з актуалізацією його вербальної природи та врахуванням основних категорійних ознак. З огляду на це будемо послуговуватися робочою дефініцією тексту:

текст – це комплекс вербальних знаків природної мови, що характеризується формально-змістовою цілісністю та прагматично-комунікативною єдністю.

Зацікавлення текстовими утвореннями, більшими за речення, що характеризуються цілісністю та зв'язністю, зумовило розвиток текстолінгвістики в аспекті вивчення текстових одиниць, міжфразних зв'язків і структурних елементів тексту. Саме в цьому аспекті виконані перші праці зарубіжних дослідників ([Адмони 1985], [Беллерт 1978], [Гальперин 1977], [Дресслер 1978], [Изенберг 1978], [Кожевникова 1974], [Москальская 1981], [Откупщикова 1982], [Севбо 1981], [Harris 1952] та ін.). Тривалий час наукові розвідки були зорієнтовані на внутрішньотекстові особливості, зокрема на визначення основної

одиниці тексту, що мала бути відмінною від висловлення. Останнє співвідноситься з реченням як структурною одиницею, проте навіть вивчення синтаксичного рівня мовної системи є недостатнім для пояснення текстових процесів утворення, формування, реалізації та сприйняття тексту. Вихід поза межі окремих синтаксичних одиниць зумовив пошук одиниці, відмінної не лише за обсягом і комунікативною функцією, а й за конструктивною роллю в текстовій тканині. Ця одиниця повинна бути підпорядкована критеріям цілісного змісту й форми, тобто бути структурно-змістовою єдністю. Вона отримала назву «складне синтаксичне ціле» (термін М. С. Поспелова [Поспелов 1950]), або «надфразна єдність» (термін Л. А. Булаховського [Булаховський 1977]), в україністиці загальноприйнятою є друга термінологічна назва.

Пошуки основної текстової одиниці пов'язані з намаганнями вчених представити текст як елемент мовної системи, а мову як певну систему структурних або функціональних одиниць [Колшанский 1983; Лукин 1999; Синтаксис текста 1979]. Проте на межі XX-XXI століть домінує підхід, згідно з яким текст є не мовним, а мовленнєвим явищем, тому не може належати до елементів мовної системи. Так, К. Ф. Шульжук вважає, що очевидним є тлумачення «тексту, одиниць тексту як категорій мовлення» [Шульжук 2004: 372]. А. П. Загнітко, аналізуючи спроби російських лінгвістів уналежнити текст до мовних явищ, зазначає, що текстовий рівень «у зв'язку з цим визнається найвищим ярусом синтаксису і всієї мовної системи» [Загнітко 2001: 433], проте, говорячи про суперечки щодо визначення найвищої синтаксичної одиниці, вказує на рухомість меж мовної системи, які раніше здавалися незмінними, а система – закритою [там само: 436]. З огляду на це текст тлумачимо як мовленнєве явище, що перебуває поза межами мовних рівнів, але складається з мовних одиниць, які на текстовому рівні є відмінними від власне синтаксичних.

Отже, текст є комплексним явищем, що демонструє насамперед результативність мовленнєвої діяльності людини, представляючи її у формі вербальних утворень, побудованих на підставі відповідних параметрів.

1.1.2. Категорійні параметри художнього тексту

1.1.2.1. Визначення основних текстових категорій

Вивчення мовних особливостей художнього тексту потребує з'ясування теоретичних питань, що стосуються його структури, семантики та стилістики. Серед пріоритетних напрямів текстоцентричних досліджень, крім пошуків дефініцій тексту та визначення текстових одиниць, важлива роль належить виокремленню текстових категорій та створенню їхньої типології. Необхідність виявлення категорійних параметрів тексту аргументовано доведена О. О. Селіванова, яка наголосила на тому, що «розв'язання проблеми текстової категорійної ієрархії сприяє насамперед обґрунтуванню природи тексту та його статусу в системі мови та мовленнєвій діяльності» [Селіванова 2008: 495]. Ця проблема безпосередньо пов'язана з первинністю / вторинністю категорій і власне тексту: з огляду на це О. П. Воробйова розмежовує два підходи до визначення текстових категорій: з одного боку, текст є первинним, формуючись, він набуває певних категорій; з іншого боку, категорії є первинними, тому вони й формують текст [Воробьева 1993б: 22]. Третім можна вважати підхід, запропонований З. Я. Тураєвою, яка вважає, що категорії тексту «постають разом із текстом як із системою вищого рангу» [Тураева 2009: 80]. Щодо художнього тексту релевантним є останній підхід, згідно з яким текст утворюється разом із відповідними категоріями, що й визначають його специфіку.

Установлення основних текстових категорій передбачає виокремлення інваріантних істотних ознак, що притаманні будь-якому тексту незалежно від його стильових, жанрових та інших особливостей. Вони віддзеркалюють його внутрішню специфіку як процесу та результату комунікації й визначають процеси породження та сприйняття комунікантами. Перші спроби визначити категорійні параметри тексту пов'язані з науковими працями російського лінгвіста І. Р. Гальперіна й німецьких лінгвістів Р.-А. де Богранда та В. Дресслера, що вийшли майже одночасно (1981) і містили відмінні типології текстових категорій та полярні ідеї про виділення домінантної текстової категорії. Так, І. Р. Гальперін пропонував аналізувати текст «з погляду відповідності / невідповідності певним загальним закономірностям,

причому ці закономірності потрібно розглядати як інваріанти текстів кожного з функціональних стилів» [Гальперин 2006: 24]. Їх вчений і вважав текстовими категоріями, серед яких називав інформаційність, членованість, когезію, континуум, автосемантию, ретроспекцію та проспекцію, модальність, інтеграцію та завершеність. Відсутність єдиної визначальної ознаки спричинила неоднорідність запропонованої типології, її проблемність з логічного боку, проте більшість виокремлених І. Р. Гальперіним категорій наразі визнані в лінгвістиці, хоч і висвітлені в іншому ракурсі.

Німецькі дослідники Р.-А. де Богранд та В. Дресслер запропонували вважати основною категорією тексту текстуальність [Dressler, Beaugrande 1981], що викликало критичні зауваження через наявний у цьому терміні плеоназм та внутрішньотекстову орієнтацію [Селиванова 2002: 194-195]. Дослідники тлумачили текстуальність як сукупність основних властивостей (ознак, параметрів), притаманних тексту. Останнім часом у російському мовознавстві з'явилися праці, що ґрунтуються на ідеї Р.-А. де Богранда та В. Дресслера. У них текстуальність визначено не як текстову категорію в традиційному витлумаченні, а як «якісну визначеність» тексту, що постає в «сукупності певних рис» – когезії, когерентності, інтенціональності, адресованості, інформативності, ситуативності, (типологічної) інтертекстуальності [Чернявская 2009: 19-20]. Саме ці ознаки німецькі лінгвісти поклали в основу визначення текстуальності, причому «за відсутності навіть одного з параметрів текст не може бути визнаним комунікативним і його треба розглядати як “не-текст”» [Филиппов 2007: 126]. Зважаючи на це, текстуальність є не текстовою категорією, а типологічною назвою для категорійних параметрів тексту. На нашу думку, повернення до давньої ідеї важко вважати продуктивним через те, що поділ текстуальності на низку окремих категорій лише додає зайву ланку в ієрархії текстових категорій.

Подальше визначення текстових категорій було зумовлене почерговим домінуванням певних лінгвістичних підходів до вивчення текстових явищ – логіко-граматичним, психолінгвістичним і комунікативним.

Логіко-граматичний напрям передбачав виявлення зв'язку текстових категорій з граматичними, оскільки граматична категорія

«співвідносна з відповідною категорією логіки та філософії» [Гальперин 2006: 14]. Такий підхід зумовлює визначення категорій тексту як параметрів, що допомагають «у пізнанні його онтологічних, гносеологічних і структурних ознак» [Тураева 2009: 80], тобто це насамперед категорії інформативності, модальності, темпоральності, континууму тощо ([Гальперин 1981]; [Кухаренко 1988]; [Москальская 1981]; [Новиков 1979]; [Тураева 1979]). Прихильники логіко-граматичного напрямку вивчали переважно художній текст, у якому наразі визнають домінантними такі категорії – «зв'язність, динамізм, логічна послідовність елементів тексту, його структурна цілісність, модальність, комунікативна спрямованість, ретроспективність, перспективність» [Загнітко 2007: 37]. Логіко-граматичний напрям сформувався внаслідок розвитку граматики тексту, що відокремилася від традиційного синтаксису: перші спроби назвати нову галузь лінгвістики були пов'язані саме з актуалізацією граматичних характеристик тексту – синтаксис тексту, теорія тексту, грамика тексту ([Бондарко 1971]; [Бондарко 2001]; [Сидорова 2000]; [Текст 1986]). Представники цього напрямку аналізують здебільшого внутрішньотекстові категорійні параметри іманентного характеру, притаманні тексту як вербальному знаковому комплексу та результату комунікації. Статичний характер аналізованого об'єкта спричиняє увагу до міжфразних зв'язків, формально-граматичних відношень між одиницями тексту та його загальних семантичних характеристик. Категорії відповідно до логіко-граматичного напрямку тісно пов'язані з граматичними та логічними категоріями.

Психолінгвістичний напрям зорієнтовано передусім на процеси породження та сприйняття тексту. Зважаючи на це, «з позиції психолінгвістики виокремлюють дві основні характеристики тексту: зв'язність і цілісність» [Красных 2003: 135]. Прихильники цього напрямку здебільшого досліджують мовленнєву діяльність людини, а текст постає як процес і результат цієї діяльності ([Белянин 1988]; [Горелов 1997]; [Залевская 2005]; [Зорькина 2003]; [Красных 2001]; [Леонтьев 1976]; [Седов 2004], [Сорокин 1985]). Обмеження параметричних ознак тексту зв'язністю та цілісністю породжене сферою зацікавлень психолінгвістів, скерованою на аналіз цілісного та зв'язного тексту, а появу нецілісних або незв'язних текстових утворень розгля-

дають як особливі випадки мовленнєвої діяльності людини. Зв'язність тлумачать як загальну лінгвістичну (граматичну) категорію, що передбачає текстову єдність і пов'язана з лексико-граматичними засобами репрезентації «сполучень елементів мовленнєвого твору в його середині» [Горелов 1997: 52]. Цілісність вважають категорією психолінгвістики, підпорядкованою вираженню тексту як змістової єдності, проте цілісність залежить від позиції реципієнта, якому й належить пріоритет у визнанні тексту цілісним [Белянин 2004: 121]. Цілісність і зв'язність є такими параметрами тексту, що визнані всіма дослідниками з початку лінгвістичного вивчення текстових утворень, але лише в психолінгвістиці ці категорії отримали статус основних, зважаючи на релевантність мовленнєвої діяльності людини як центральної проблеми психолінгвістики.

Комунікативний напрям скерований на актуалізацію дискурсивної природи тексту: «вивчення категорій на підставі багатьох дискурсивних різновидів і текстом є ніщо інше, як моделювання найбільш загального інваріанта стосовно як інваріантів мовленнєвих жанрів, так і варіантів актуалізованих текстів у різних комунікативних ситуаціях» [Селиванова 2002: 193]. Увагу дослідників зосереджено на комунікативних властивостях тексту, що є підставою для визначення основних текстових категорій комунікативності, інтерактивності, діалогічності з огляду на здатність тексту ставати компонентом комунікативного акту ([Воробьева 1993 а]; [Колегаева 1991]; [Папина 2002]; [Селиванова 2002]; [Сидоров 2009]). Ф. С. Бацевич вважає, що ознаками, які характеризують текст як результат (і засіб) комунікації, є змістова цілісність (тематична єдність), комунікативна єдність і структурна єдність [Бацевич 2004: 149], відповідно до яких дослідник виокремлює певні категорії. Проте такий підхід, на нашу думку, є компромісним між комунікативним і психолінгвістичним підходами до визначення текстових категорій. А. Ф. Папіна, аналізуючи художній текст, визначає основні (глобальні) текстотвірні категорії: учасники комунікативного акту, учасники подій, подія (ситуація), художній простір, місце об'єктів, художній час, оцінка [Папина 2002: 92]. Таке тлумачення детермінує надання переваги категоріям як текстотвірним чинникам, тобто не тексту притаманні категорії, а категорії створюють текст. Зазначені текстотвірні категорії є зовнішніми щодо тексту,

вони здатні виконувати текстотвірні функції, діють на текстову тканину зовні як своєрідні «важелі» і стимули до формування тексту. Ймовірно, що саме специфіка художньої комунікації зумовлює такий підхід до текстових категорій.

Актуалізація ролі тексту в комунікативній взаємодії спричинила й виокремлення діалогічності як визначальної текстової категорії ([Болотнова 2007]; [Кожина 1986]; [Селиванова 2002]). О. О. Селиванова відзначає нетотожність діалогічності та комунікативності: «діалогічність маніфестує всі аспекти тексту і дискурсу, і насамперед його цілісність у семіосферах інших текстів, культури» [Селиванова 2002: 197]. Діалогічність пов'язана з цілісністю тексту як його семантичною ознакою, і це наближається до розуміння основних текстових категорій Ф. С. Бацевичем [Бацевич 2004]. М. М. Кожина вважає діалогічність семантико-стилістичною категорією, ґрунтуючись на «мовленнєвій реалізації комунікативної функції мови» [Кожина 1986: 37], а підкатегоріями діалогічності відповідно до цієї концепції є суб'єктність та адресованість [Болотнова 2007: 165].

Діалогічність належить до сутнісних характеристик тексту з огляду на те, що текст, згідно з М. М. Бахтіним, завжди розрахований на відповідне сприйняття та орієнтований на адресата [Бахтин 1979: 306]. Ця загальна ідея текстової діалогічності отримала подальший розвиток як у літературознавчих працях, так і в лінгвістичних. У літературознавстві діалогічність пов'язують переважно з чинниками автора та реципієнта, а також з інтертекстуальністю, яка, власне, і постає як теоретичне поняття завдяки аналізу праць М. М. Бахтіна французькою дослідницею Ю. Кристєвою [Кристєва 2004 а]. Досліджуючи художній текст, М. О. Зубрицька характеризує літературну комунікацію як таку, що «вможливорює єдність процесів писання і читання, власне, і зводиться до моделі “запитання-відповідь”» [Зубрицька 2004: 46]. У лінгвістиці теорія діалогізму стала підґрунтям для вироблення нового тлумачення мовленнєвого жанру [Бацевич 2005: 29] і для пошуків основної категорії.

Ідея текстової діалогічності пов'язана з теорією діалогізму М. М. Бахтіна, що зумовлює тлумачення тексту як визначального компонента в комунікації різних типів – внутрішньотекстовій (текстові діалоги, полілоги), зовнішньотекстовій (текст як повідомлення між

учасниками комунікативного акту), міжтекстовій (взаємодія між текстами в культурному просторі) [Бахтін 2002]. Уважаємо, що комунікативність – поняття ширше від діалогічності, тому пропонуємо саме його використовувати на позначення основної категорійної ознаки тексту, що вказує на комунікативну природу останнього.

Узагальнюючи наведені вище погляди на визначальні текстові категорії, виокремлюємо дві категорії тексту – інформативність та комунікативність.

Категорія **інформативності** традиційно є однією з основних категорій художнього тексту. Термін «інформативність» указує на те, що текст слугує засобом фіксації, зберігання та передання інформації. І. Р. Гальперін вважає інформативність обов'язковою ознакою тексту, що може виявлятися в різних формах – «від нульової, коли зміст тексту не дає нічого нового, а лише повторює вже відоме, до концептуальної, коли для її виявлення потрібно ґрунтовно проаналізувати текст» [Гальперін 2006: 29]. Це переконує в тому, що категорію інформативності будемо тлумачити не як наявність у тексті будь-якої інформації, а як наявність *нової* інформації та «ступінь новизни і несподіваності» інформації [Кочан 2008: 42]. Категорія інформативності пов'язана насамперед із поняттям інформації – певного «повідомлення, що містить щось нове; отримання нових відомостей про предмети, явища» [Серажим 2008: 79]. І. Р. Гальперін наголошує, що новизна текстової інформації є поняттям відносним: нове не можна розглядати без врахування соціальних, психологічних, науково-теоретичних, загальнокультурних, вікових, часових та інших чинників. Для «одного отримувача повідомлення буде новим і тому містить інформацію, а для іншого те саме повідомлення буде позбавлене інформації, оскільки зміст повідомлення йому вже відомий або взагалі незрозумілий» [Гальперін 2006: 27]. Крім того, дослідник зазначає і такий параметр, як цінність отриманої інформації, що обов'язково поєднана з новизною.

Категорія інформативності тісно пов'язана з проблемою змісту тексту, розуміння семантичного наповнення і текстотворення ([Богин 2004]; [Васильев 1988]; [Дымарский 2006]; [Залевская 2001]; [Кухаренко 1988]). У художньому тексті ядром категорії інформативності є підкатегорія концептуальності, яку В. А. Кухаренко вважає основною

ознакою тексту, висуваючи на перший план змістово-концептуальну інформацію: весь процес інтерпретації становить «скрупульозні пошуки засобів вираження концепту, що концентрує в собі результати авторського освоєння дійсності та пропаганду їх читачеві» [Кухаренко 2004: 80]. Пошук концепту, у витлумаченні В. А. Кухаренко, – розуміння авторського задуму, загальної ідеї, що і визначає сутність витлумачення та інтерпретації змісту тексту. Цю думку підтримує А. П. Загнітко, який вважає, будь-який «конкретний характер лінійного твору, його змістово-фактуальної інформації, автор завжди підпорядковує вираженню основної ідеї твору, для втілення якої й існує сам твір» [Загнітко 2007: 152]. Проте в сучасних художніх текстах авторська ідея може полягати саме в тому, щоб змусити реципієнта до пошуку, тому пошук стає авторською ідеєю, а припинення читацького пошуку, досягнення кінцевої мети руйнує авторську ідею.

Категорія **комунікативності** актуалізує роль художнього тексту в комунікативному акті й відповідає другій важливій функції тексту – комунікативній. Необхідність визначення комунікативності як категорійного параметра Г. О. Золотова визнавала ще тридцять років тому: «у комплексі ознак, наявних у тексті (зв'язність, цілісність, відносна закінченість, когерентність, кореферентність, єдність комунікативної перспективи, синтагматична субституція, семантична рекуренція тощо), не завжди з достатньою чіткістю звучить ознака суспільно-комунікативного призначення тексту, належності його до однієї з форм суспільно-мовленнєвої діяльності» [Золотова 1982: 338]. Є. В. Сидоров переконаний, що комунікативність є інтегральною ознакою тексту, якісною визначеністю тексту як необхідної предметно-знакової ланки ланцюга акту мовленнєвої комунікації, як знакової програми (матриці) сполучення комунікативної діяльності учасників акту спілкування» [Сидоров 2009: 160]. На противагу йому, О. О. Селіванова вважає недоцільним визначати комунікативність як текстову категорію з огляду на те, що вона є властивістю не лише мовлення [Селіванова 2002: 197], а «наявна в будь-якому знакові: коли він занурюється до системи комунікації, служить засобом передавання інформації» [Селіванова 2008: 497]. На нашу думку, це не заважає тексту виконувати комунікативну функцію, а комунікативність визначати в художньому тексті як основну категорію.

Комунікативність тісно пов'язана з поняттям комунікації, яке наразі привертає увагу через активізацію наукових розвідок із соціальних комунікацій: комунікація має принципово соціальний характер і реалізується між особистостями, тобто «індивідами, що пройшли процес соціалізації» [Красных 2003: 78]. У тексті йдеться передусім про мовленнєву комунікацію, а його здатність бути компонентом комунікативного процесу співвідносна з категорією комунікативності. Н. С. Болотнова зазначає, що спілкування загалом можливе лише на підставі тексту, і тому саме текст стає основним об'єктом філологічного дослідження як основна форма комунікації. Акцентуація комунікативності дає змогу говорити про комунікативну парадигму лінгвістичного знання [Болотнова 2001: 11-12], характерними ознаками якої є інтегративний характер; обґрунтування теорією мовленнєвої діяльності; висування тексту та мовної особистості як основних понять; підвищене зацікавлення екстралінгвістичними чинниками спілкування; експланаторність.

Комунікація, зокрема текстова, є цілісним безперервним процесом, що відбувається як взаємодія його учасників – комунікантів. Комунікативний процес складається з окремих «фрагментів, об'єднаних єдиним завданням, місцем і часом» [Кашкин 2007: 36] – комунікативних подій, комунікативних актів, інтеракцій. У комунікативній взаємодії стає зрозумілим тісний зв'язок основних текстових категорій – інформативності та комунікативності – з огляду на те, що «найважливішою частиною інформаційного дискурсу є експліцитне пересування інформаційного знання від однієї особи до іншої; причому інформаційне знання здебільшого кодується граматичними засобами мови на синтаксичному рівні» [Йокояма 2005: 43], тобто загальною метою комунікації визнано передавання інформації. Успішність / неуспішність комунікативної взаємодії визначають через реалізацію цієї мети, тому успішність циркулювання інформації залежить від низки чинників, серед яких потрібно враховувати наявність спільного мовного коду, пресупозиції, необхідності й релевантності інформації.

1.1.2.2. Внутрішньотекстові та зовнішньотекстові категорії

Крім основних (універсальних) текстових категорій, розрізняють кілька груп категорійних параметрів тексту. Поширеним можна вважати поділ на два типи категорій – на обов’язкові й факультативні, текстові й комунікативні. З. Я. Тураєва вважає за доцільне розмежовувати структурні та змістові (або концептуальні) текстові категорії: до першої групи належать категорії, що окреслюють ознаки структури тексту, а до другої – категорії, які встановлюють особливості змістового характеру [Тураєва 2009: 81]. Інша позиція пов’язана з виокремленням змістових, формальних і функціональних текстових категорій [Бабенко 2003: 41].

Ми виокремлюємо три групи текстових категорій – основні (інформативність та комунікативність); внутрішньотекстові та зовнішньотекстові (текстово-дискурсивні), виражені передусім у художньому тексті. Внутрішньотекстові категорії скеровані всередину тексту, на створення текстової тканини, на підпорядкування текстових одиниць. Вони безпосередньо створюють текст на формальному рівні. Сюди належать зв’язність (когезія), цілісність (когерентність) і членованість (дискретність). Друга група категорій виходить поза межі текстової тканини (у сферу дискурсу) і дає змогу тлумачити текст як елемент вербальної комунікації між мовцями або між текстами. До цієї групи уналежнюємо референційність, інтерсуб’єктність та інтертекстуальність. Типологію текстових категорій схематично можна представити так (див. *табл. 1*).

Внутрішньотекстові категорії традиційно виокремлюють усі фахівці з лінгвістики тексту, причому основну увагу зосереджують на категорії зв’язності.

Зв’язність тексту (когезія). На перших етапах текстолінгвістика використовувала одне термінологічне поняття формальної та змістової єдності тексту – зв’язність. Лише згодом постала потреба розрізнити семантичну і формальну зв’язність. Зв’язність тлумачили як формальну й змістову єдність тексту, реалізовану різними мовними засобами – лексичними та граматичними. К. Кожевникова називає зв’язність семіологічною категорією, що «представляє основний тек-

стотвірний чинник» [Кожевникова 1974: 50], відзначає її двобічний характер, об'єднуючи зв'язність і цілісність як формальну та змістову єдності тексту. На думку дослідниці, зв'язним є текст, який відповідає критеріям змістового типу (розгортання думки в одному напрямі, наявність однієї домінантної теми, відсутність семантичних лакун і змістових руптур) та формального (максимальна маніфестація мовних засобів зв'язності, відсутність асоціативних зв'язків і мінімізація мовленнєвих засобів зв'язку) [Кожевникова 1974: 64]. Ця подвійна сутність зв'язності згодом зумовила визначення її семантичного та формального аспектів і розвиток окремих категорій.

Таблиця 1

Типологія текстових категорій

Основні текстові категорії	інформативність
	комунікативність
Внутрішньотекстові категорії	зв'язність
	цілісність
	членованість
Текстово-дискурсивні категорії	референційність
	інтерсуб'єктність
	інтертекстуальність

З огляду на це В. О. Лукін пропонує розрізняти такі види зв'язності, як семантична, лексико-семантична і граматична на поверхнево-мовному рівні лінійно-знакової послідовності з відповідними мовними засобами репрезентації [Лукин 2009: 33-60]. Маніфестацію зв'язності за допомогою різноманітних мовних засобів фіксує багато дослідників. Так, І. Р. Гальперін, говорячи про когезію як про особливі типи зв'язків, що «забезпечують континуум, тобто логічну послідовність, (темпоральну та / або просторову) взаємозалежність окремих фактів, дій тощо» [Гальперин 2006: 74], виокремлює мовні засоби когезії: традиційні граматичні, які виконують текстотвірну функцію, і логічні, асоціативні, образні, композиційно-структурні, стилістичні

та ритміко-твірні [Гальперин 2006: 78]. Такий підхід зумовлює зарахування семантичних і навіть немовних засобів вираження категорії зв'язності, що значною мірою усуває межі між зв'язністю й цілісністю тексту. Тлумачення зв'язності як інтегральної категорії, що об'єднує змістові та формальні зв'язки, є актуальним і для сучасних розвідок з текстолінгвістики ([Бабенко 2003], [Бабенко 2004], [Загнітко 2007] тощо). Проте цей підхід передбачає виокремлення лише однієї категорії, що відповідає за єдність тексту, тоді як розмежування формальної та семантичної зв'язності спричиняє поділ на зв'язність (когезію) і цілісність (когерентність). Доцільно в цьому разі говорити про синтагматику й парадигматику тексту: зв'язність маніфестує синтагматичні зв'язки в тексті, а цілісність – парадигматичні. Аналіз категорії зв'язності також детермінує виокремлення типів міжфразного зв'язку – послідовного (ланцюгового), паралельного та радіального, вивчення якого започаткувала Л. М. Лосева [Лосева 1980]. Сучасні дослідники визначають глобальну і локальну зв'язність [Валгіна 2003: 43]; [Милевская 2003: 4], ономасіологічну, смислову, структурно-композиційну, референційну та прагматичну [Селіванова 2008: 504], внутрішньотекстову й гіпертекстову зв'язність [Лазаренко 2007: 7] тощо, відповідно розрізняють лексичні та граматичні засоби репрезентації зв'язності.

У художньому тексті спектр реалізації категорії зв'язності досить широкий. До нього належать стилістичні та композиційні засоби. Саме лінгвістична природа засобів вираження відрізняє зв'язність від цілісності тексту, тому О. О. Леонтьєв наголошував, що «зв'язність – лінгвістична категорія, а цілісність – психолінгвістична» [Леонтьєв 1976: 62]. З огляду на це можна стверджувати, що зв'язність – категорія, здебільшого орієнтована на мовця, а цілісність – на реципієнта.

Цілісність тексту (когерентність). Цілісність указує на семантичну єдність тексту, чим і відрізняється від категорії зв'язності. Якщо з боку зв'язності текст є формально-граматичною єдністю, то з боку цілісності він становить уже інформаційну, структурно завершену єдність. Категорія зв'язності виявляє себе через зовнішні синтаксичні зв'язки текстових елементів, а цілісність позначено на рівні змістових і комунікативних параметрів тексту. Н. С. Валгіна вважає, що суть цілісності полягає насамперед в єдності теми, мікротеми тексту [Вал-

гина 2003: 45]: єдність теми забезпечено тотожністю референтності, тобто відповідністю предмета зображення об'єктивній дійсності. В. Лукін указує: цілісність – це така ознака тексту, яка об'єднує його з іншими складними системами незалежно від їхньої природи. Сутність цієї категорії полягає в тому, що ціле завжди більше від складників [Лукин 1999: 41]. Дослідник наголошує також, що цілісність є тільки змістовою ознакою тексту, тому її можна тлумачити як неаддитивність, тобто сума окремих значень, які входять до тексту, не становить загального змісту тексту, вона є вужчою. Тлумачення цілісності як психолінгвістичної категорії призводить до винесення її поза межі предмета лінгвістики тексту [Горелов 1997: 41]. Із цього боку підґрунтям цілісності тексту наявний певний задум, що визначає єдність семантичної «програми» тексту.

І. Р. Гальперін, розмежовуючи зв'язність і цілісність, використовував терміни «когезія» та «інтеграція», застерігаючи від їхнього отождолення: «ці поняття взаємозумовлені, але розрізняються за формами і засобами вираження» [Гальперин 2006: 125]. Він визнавав парадигмальний характер інтеграції, інакше кажучи, «когезія лінійна, інтеграція вертикальна» [Гальперин 2006: 125]. Таке розмежування зумовило виокремлення категорії зв'язності й цілісності як формальної і семантичної єдності тексту відповідно. Цілісність як семантична категорія увербалізована ключовими словами, що передають тематичне наповнення тексту.

Взаємозв'язок складників тексту (когерентність), на думку О. І. Москальської, виявляється на рівнях змістової, комунікативної та структурної цілісності, що співвідносні між собою як зміст, функція та форма [Москальская 1981]. Змістова цілісність указує на єдність теми тексту; комунікативна цілісність – на темо-рематичну єдність тексту; структурна цілісність – на наявність вербальних показників семантичного зв'язку між текстовими одиницями. З огляду на це текст членований на надфразні єдності за такими критеріями: «зміна теми, порушення безперервності тема-рематичного ланцюга, порушення безперервності зовнішніх міжтекстових зв'язків» [Филлипов 2007: 140].

У художньому тексті категорія цілісності набуває особливого значення у зв'язку з багат шаровістю семантичного поля текстової тка-

нини та визначає специфіку реалізації наступної категорії – членованості.

Членованість (дискретність) тексту. Структурно-семантична організація тексту уможливорює його членування. О. О. Селіванова вважає, що дискретність тексту спричинена дискретністю свідомості реципієнтів [Селіванова 2002: 206-207]: мовці сприймають реальну дійсність тільки в розчленованому вигляді, як уявлення, образи, поняття та судження тощо. Специфікою мислення людини є те, що в безперервному потоці інформації вона намагається вибрати потрібне, проаналізувати та зробити певні висновки. Так само дискретність як текстова категорія виражає специфіку процесів породження та сприйняття тексту в розчленованому вигляді, саме тому дискретність отожднюють із членуванням тексту.

Статус текстової категорії дискретність отримала давно: І. Р. Гальперін указував на релевантність членування тексту для його сприйняття [Гальперін 2006: 52]. Дослідник запропонував виділяти такі типи текстової членованості, як об'ємно-прагматичну та контекстно-варіативну. Об'ємно-прагматична пов'язана з членуванням тексту на абзаци, розділи, надфразні єдності, а контекстно-варіативна – із характером мовленнєвого оформлення тексту (слова автора, роздум, розповідь, цитатія тощо). Сучасні дослідники пропонують додати до типології структурно-змістову членованість як членування тексту на надфразні єдності та розширити одиниці контекстно-варіативного членування за рахунок полілогу, монологу, внутрішнього монологу, внутрішнього діалогу [Бабенко 2003: 161]. Є. В. Сидоров, аналізуючи категорію дискретності, визначає її подвійну природу – з одного боку, це формальне членування тексту (структурне, композиційне, графічне), а з іншого – семантичне: кожний текст створює у внутрішньому світі реципієнта «своєрідну квазіпредметну ситуацію, вибудовує певний можливий світ, що складається з певного набору уявлень про предмети, особи, їхні властивості та відношення» [Сидоров 2009: 212]. Розчленований характер цієї картини світу зумовлений діяльністю мовця, орієнтованою на відповідну реакцію реципієнта. Отже, зовнішній характер членованості тексту, що виражається в наявності певних структурних частин, спричинений особливістю світосприй-

няття людиною, тому мовець намагається досягти успішності текстової комунікації через адекватне членування продукovanого тексту.

У художньому дискурсі дискретність може виконувати текстотвірну функцію, членуючи текст відповідно до авторського задуму, віддзеркалюючи авторське світобачення та формуючи художню картину світу.

Текстова категорія референційності. Традиційно серед основних категорій тексту лінгвісти виокремлюють текстову категорію модальності, що виявляється як об'єктивно-модальне та суб'єктивно-модальне значення [Гальперин 2006: 114]. Перший різновид модальності виражається в граматичних категоріях предикативного центру кожного висловлення – часу, способу, особи (реальна / ірреальна модальність); другий різновид – за допомогою лексичних засобів (модальних слів), фонетичних засобів (інтонації), граматичних засобів (вставних і вставлених конструкцій). Таке широке тлумачення модальності уможливорює розгляд низки суттєвих ознак тексту в межах модальної характеристики. Вузьке тлумачення модальності як суб'єктивного ставлення мовця до повідомлення здебільшого стосується художніх текстів, оскільки «останні є результатом суб'єктивного авторського осмислення дійсності і, природно, відображають не просто світ, а світ, побачений очима автора» [Кухаренко 2004: 83], проте визначальним чинником виокремлення категорії стає чинник відтворення, віддзеркалення дійсності. З огляду на граматичний характер категорії модальності, що властива й синтаксичним одиницям на рівні речення, вважаємо за необхідне ввести інший термін для найменування категорії тексту, яка є ширшою за суто граматичну, – референційність. О. О. Селіванова зазначає, що референційність ґрунтується на «співвідношенні модального, породженого авторською свідомістю текстового світу з реальною дійсністю, її подіями, ситуаціями, фактами, предметами й особами» [Селіванова 2008: 508], де дійсність є референтом (денотатом), а текст має знакову природу. За таких умов категорія референційності містить граматичну категорію модальності як складник і є ширшою через урахування не лише граматичних, а й семантичних та комунікативних ознак. Саме перехід від категорії модальності до референційності уможливорює застосування дискурсивного підходу до аналізу художнього дискурсу, що зумовлено виходом поза межі граматики і рівня речень. Це рівень формування

дискурсивних структур як «образів світу», моделей, у яких виражено різноманітні семантичні плани, що належать різним рівням та регістрам уявлення про світ. В. Г. Борботько пропонує розрізняти чотири різнопорядкові моделі дійсності: реальну модель – аналітичну, симетричну щодо свого прототипу; квазіреальну модель реальності – синтетичну, зворотну, асиметричну щодо прототипу; ірреальну модель – модель-метаморфозу, диссиметричну щодо прототипу, що містить у деформованому вигляді «реалії» та «квазіреалії»; алегоричну модель – антисиметричну щодо прототипу, виражає абстрактне через конкретне [Борботько 2007: 148-152]. Ця типологія може бути застосована і до художнього дискурсу.

Зв'язок текстової категорії референційності як з реальністю, так і з граматичними параметрами тексту, визначає її реалізацію в підкатегоріях часу і простору, що іноді об'єднують у хронотоп [Бахтін 1975]. Лінгвісти під час аналізу тексту надають перевагу категорії темпоральності, що має широкий спектр граматичних засобів вираження, проте розрізняють граматичний і художній час як окремі види категорії темпоральності [Кронгауз 1990]; [Теория 1987; 1990]. Художній час поділяють на реальний об'єктивний, циклічний, суб'єктивний та ірреальний [Папина 2002: 163] або враховують «темпоральні вісі» – фізичну, подійну та перцептивну [Золотова 2002 : 11]. Оперування поняттям темпоральної структури як «мережі відношень, що пов'язують мовні елементи, які передають часові відношення та об'єднані функціональною й семантичною спільністю» [Тураева 2009: 86], дає змогу говорити про специфіку художнього тексту: «темпоральна структура художнього тексту виформовується на основі розгортання функціональної семантики поетапно: від окремої словоформи та її взаємодії з ближчим мовним оточенням через темпоральність текстового компонента як макрокомпонента (за відношенням до мовної системи) до всієї цілісної організації літературного твору, тобто від граматичної та функціонально-семантичної категорії через макрокатегорію, що формується на основі окремого текстового структурного елемента, зокрема абзацу, до загальної текстової граматичної категорії як онтологічної темпоральної системи літературного твору» [Голосова 2002: 3].

Категорія референційності пов'язана також із комунікативними регістрами мовлення, активно обговорюваними в російському мовоз-

навстві. Регістри тлумачать як комунікативні типи тексту, проте їх використання в тексті зумовлене характером відтворюваної інформації та залежить від співвіднесення з об'єктивною дійсністю. З позицій комунікативної граматики тексту виокремлюють п'ять регістрів тексту – репродуктивний (зображувальний), інформативний, генеритивний, волонтактивний, реактивний ([Золотова 2004: 398-449]; [Бабенко 2004: 302-308] та ін.). Репродуктивний регістр указує на відображення дійсності як реально спостережених подій співвідносно з моментом мовлення, переважає в літературно-художніх текстах; інформативний регістр слугує для «повідомлення про відомі мовцєві явища дійсності у відокремленні від їхньої конкретно-часової тривалості та від просторової віднесеності до суб'єкта мовлення» [Золотова 2004: 403]; генеритивний регістр передбачає узагальнення інформації та співвіднесення її з життєвим досвідом комунікантів; волонтактивний регістр наближений до розмовного мовлення та його відтворення в художньому тексті; реактивний регістр виконує «контактовстановлювальну, контактнопідтримувальну та реактивно-оцінну функції» [Бабенко 2004: 306]. Використання комунікативних регістрів у межах категорії референційності вважаємо досить продуктивним з огляду на співвіднесення традиційних граматичних (модальних) характеристик тексту з його комунікативною природою, що відповідає сучасному тлумаченню тексту як компонента комунікативного акту.

Інтерсуб'єктність. Роль мовців у комунікативному акті. Категорія інтерсуб'єктивності пов'язана з орієнтацією тексту як на мовця, так і на реципієнта, тому її часто визначають і як антропоцентричність. Однак тлумачення антропоцентризму як одного з парадигмальних напрямів сучасного гуманітарного, зокрема й лінгвістичного пізнання, унеможливує повторення термінів. З огляду на це ми будемо послуговуватися поняттям інтерсуб'єктності, яке увиразнює роль учасників комунікації у створенні та сприйнятті текстового повідомлення.

Визначаючи категорію антропоцентричності, О. О. Селіванова пропонує виокремлювати дві її підкатегорії – адресатності та адресантності [Селіванова 2002: 228]. Адресантність тексту зумовлена роллю мовця – комуніканта, який створює повідомлення або передає його. Однією з найважливіших характеристик мовця є «скерованість на партнера комунікації» [Левицкий 2006: 191]. Чинник мовця в тра-

диційній лінгвістиці розглядали в межах категорії модальності, тому що не існує тексту, позбавленого авторської модальності [Агафонова 2009: 103]. Мовними засобами вираження категорії адресантності є модальні слова та словосполучення: вони вказують на ставлення мовця до повідомлення, репрезентують хід думок, виражають емоції.

Адресатність – друга підкатегорія інтерсуб'єктності, пов'язана чинником реципієнта, який сприймає адресоване до нього мовлення. Актуалізація чинника реципієнта навіть спричинила новий погляд і на природу літератури: *література = текст+автор+читач* [Зубрицька 2004: 32], тобто адресат є співучасником творення змісту тексту. За таких умов читання сприймається як процес пробудження тексту, народження його значень. Адресатність виступає на перший план у процесі сприйняття тексту, реципієнт стає креатором текстового змісту [Богин 1989]; [Еко 2004]. Зважаючи на це, не можна говорити про пасивну роль реципієнта як мовної особистості, тому що адресат не лише сприймає те, що повідомляє мовець, а й інтерпретує, обмірковує, узагальнює. О. П. Воробйова пропонує виокремлювати реальний, потенційний і текстовий типи адресатів [Воробьева 1993 б: 106]. Реальний адресат належить об'єктивній дійсності (наприклад, слухачі усного виступу), потенційний передбачений автором під час створення тексту, а текстовий пов'язаний з внутрішнім світом художнього твору.

Категорія інтерсуб'єктності взаємодіє з діалогічністю тексту, що також пов'язана з комунікативним процесом, у якому беруть участь мовець і реципієнт.

Текстова категорія інтертекстуальності. У науковий обіг поняття інтертекстуальності ввела Ю. Крістева [Кристева 2000], а детально його розвинули постструктуралісти [Барт 2000б]; [Бодріяр 2004]; [Гийому 1999]. Основу теорії інтертекстуальності сформувала концепція М. М. Бахтіна, що ґрунтується на тлумаченні літератури й взагалі культури як постійного діалогу – автора з реципієнтом, автора з літературними формами, автора з текстом і, нарешті, тексту з текстом. Пізніше проблеми інтертексту детально вивчали в літературознавчому ([Ильин 1996], [Лотман 2002], [Смирнов 1995], [Пьеге-Гро 2008] та ін.), культурологічному ([Комісар 2008], [Устин 1995] та ін.) та в

лінгвістичному аспектах ([Золотухина 2009], [Кондратенко 2003 б], [Кузьміна 2007], [Рябініна 2008], [Шаповалова 2008], [Фатеева 2000] та ін.).

У літературознавстві інтертекстуальність стала предметом аналізу в наукових працях Р. Барта [Барт 1994], Ж. Лакана [Ласан 1980], М. Фуко [Фуко 2003], Ж. Дерріди [Деррида 2000а], які описували сприйняття «культури людства як єдиного „інтертексту“, що так само слугує нібито передтекстом будь-якого тексту, що знов з'являється» [Ильин 1996: 216]. Такий підхід зумовив абсолютизацію тексту як культурного феномену й нівелювання ролі суб'єкта-творця. Відповідно до концепції «смерті автора» Р. Барта, пов'язаної «зі „смертю“ індивідуального тексту, який розчинився в явних чи прихованих цитатах» та врешті-решт і зі «„смертю“ читача, свідомість якого є „цитатною“», нестабільною та невизначеною [Біловус 2003: 15]. Світ з позицій постструктуралістської ідеї інтертекстуальності перетворюється на величезний текст, у якому все нове є лише комбінацією давно відомих елементів.

Тривалий час інтертекст розглядали лише в межах літературознавчих студій, і лише в останні десятиріччя він став об'єктом вивчення лінгвістів з огляду на те, що «широка концепція інтертекстуальності, створена саме як літературознавчий і культурно-семіотичний підхід, виявилася важкою для застосування на практиці конкретного лінгвістичного аналізу» [Чернявская 2009: 183]. Проте розширення поняття інтертекстуальності починає набувати актуальності і в лінгвістиці: усі тексти, зокрема й «ототоженні із замкненою лінійною послідовністю мовних одиниць, містять елементи, що зберігають свою референційну співвіднесеність із передтекстами» [Литвиненко 2008: 36]. У художньому дискурсі інтертекстуальність виконує текстотвірну функцію.

1.1.2. Аспекти дослідження художнього тексту

Традиційні дослідження художнього тексту започатковані в минулому столітті. Вони походять від синкретичних наукових розвідок філологічного характеру, де поєднано методології лінгвістики та літературознавства. Загальну концепцію цих досліджень запропонував

В. В. Виноградов, який уважав, що для «лінгвіста й лінгвістики природно розглядати художній твір як продукт людської творчості серед історично мінливих форм і типів словесно-художніх стилів, відволікаючись від генезису та еволюції індивідуально-поетичної свідомості, зовнішнім вираженням і навіть знаком якої є той або той твір» [Виноградов 1971: 25]. Необхідність абстрагування від індивідуально-авторської стилістики, на думку вченого, уможливило узагальнення інваріантних ознак художнього тексту, притаманних останньому незалежно від художньої концепції та внутрішнього світу автора.

Проте лінгвістика поступово втрачає пріоритет у дослідженнях художнього тексту, переживає своєрідну кризу: лінгвістика «перестає бути наукою-донором» [Лукин 2009: 15] через домінування літературознавчої методології як основи постструктуралізму та через відмову від структуралістських (зокрема й лінгвістичних) ідей. З огляду на це деякі проблеми тексту було розглянуті в літературознавчих працях [Гришунин 1998]; [Зборовська 2003; 2007]; [Поляков 1978]. В останнє півстоліття наукові пошуки були скеровані саме на художні тексти. Вагомі результати отримано в галузі граматики, стилістики та структури тексту, меншою мірою представлені аспекти розуміння, сприйняття та інтерпретації художнього тексту. Незважаючи на це, визначення художнього тексту викликає певні труднощі, проте загалом художній текст називають «вторинною моделювальною системою, тому що в ньому поєднано відображення реальної дійсності та авторської вигадки» [Тураева 2009: 13]. Н. С. Валгіна, протиставляючи нехудожній і художній тексти, подає низку опозитивних ознак: 1) присутність / відсутність безпосереднього зв'язку між комунікацією та життєдіяльністю людини; 2) відсутність / наявність естетичної функції; 3) експліцитність / імпліцитність змісту (відсутність/наявність підтексту); 4) настанова на однозначність / неоднозначність сприйняття; 5) настанова на відображення реальної / нереальної дійсності (художні тексти представляють не модель реальної дійсності, а свідомо сконструйовані можливі моделі дійсності [Валгіна 2003: 26]. В. В. Виноградов наполягав на цілісному підході до художнього тексту, пропонував виокремлювати особливу галузь філологічної науки, присвячену мові художньої літератури, що методологічно ґрунтується на літературознавчому й лінгвістичному підходах до вивчення тексту [Виноградов

1959]. Саме ця ідея стала основою для розроблення лінгвістичного аналізу тексту, що має закріплений статус і як наука, і як навчальна дисципліна. До його завдань віднесено «вивчення естетичної функції мови як першоелемента літератури, а також розгляд композиційної структури художніх творів» [Новиков 2003: 11]. У лінгвістичному аналізі тексту розрізняють низку дослідницьких підходів: 1) лінгвоцентричний; 2) текстоцентричний; 3) антропоцентричний; 4) когнітивний [Бабенко 2003: 15]. Ми пропонуємо додати ще комунікативний (дискурсивний) підхід, зважаючи на роль тексту в комунікативній взаємодії мовця та реципієнта.

Лінгвоцентричний підхід пов'язаний з традиційним вивченням тексту, зокрема й художнього, тобто передбачає мовностилістичний аналіз тексту, актуалізацію текстових одиниць і категорій [Мойсієнко 1996]; [Николина 2003]; [Новиков 2003]; [Текст 1986]; [Тураєва 1999]. У межах стилістики тексту виконано низку праць [Арнольд 1999]; [Брандес 2004]; [Коваль 1987]; [Одинцов 2010]; [Солганик 2002]; [Шанский 1990]. Цей підхід став поштовхом для розвитку галузей сучасної текстолінгвістики, скерованих на вивчення окремих аспектів тексту – синтаксису, семантики, структури та стилістики.

До *синтаксису тексту* уналежнюють проблеми дослідження текстових одиниць – надфразних єдностей, поліпредикативних комплексів, прозаїчних строф, абзаців тощо. З виокремленням текстових одиниць тісно пов'язане вивчення міжфразних зв'язків – граматичних зв'язків між надфразними єдностями ([Лингвистика текста 1974]; [Солганик 2006]; [Слюсарева 1982]).

Проблеми *структури тексту* пов'язані з категорією дискретності, тому аналіз структури основного тексту починають з вивчення категорії дискретності та архітекτονіки тексту ([Лотман 1998]; [Москальчук 2003]; [Реферовская 1983]). Елементами текстової будови вважають слово, речення, абзац, параграф, розділ тощо. Так, Г. Я. Солганик членує текст за таким принципом: речення → прозаїчна строфа → фрагмент → розділ → частина → завершений твір [Солганик 2002: 65]. І. М. Колегаєва, аналізуючи структуру тексту, пропонує використовувати поняття «мегатекст» як сукупність основного та допоміжного текстів, поява яких зумовлена комунікативною гетерогенністю тексту [Колегаєва 1991: 74]. Виокремлення мегатексту як специфічного тек-

стового утворення стає можливим завдяки одному з аспектів комунікативної гетерогенності. Дослідниця називає його структурно-цільовим [Колегаєва 1996: 26]. Його вияви фіксуємо в різних комунікативних настановах таких структурних частин тексту, як основний текст та його компоненти, до яких належать анотація, передмова, резюме, післямова, епіграф тощо.

Однією з найактуальніших проблем текстолінгвістики є дослідження *семантики тексту*, хоч останнім часом у мовознавчій науці й з'явилися праці, присвячені окремим аспектам вивчення семантичної організації тексту: в україністиці студії Ф. С. Бацевича в галузі лінгвістичної генології [Бацевич 2005], а в русистиці – фундаментальні дослідження Г. І. Богіна [Богин 2004], О. О. Залевської [Залевская 2005], О. І. Новикова [Новиков 1983; 1999] та ін. Прагнення науковців експлікувати семантичний шар тексту неодмінно виводить на рівень інтерпретації й потребує виявлення категорій, що більшою мірою є філософськими, ніж власне лінгвістичними. Незважаючи на те, що лінгвістичну теорію семантики більшою мірою орієнтовано на лексичний рівень мови, семантичні дослідження висловлення й тексту також активно розвиваються ([Арутюнова 1976]; [Кронгауз 2001]; [Лайонз 2003]; [Никитин 1988]). Когнітивний підхід до тексту уможливив поглиблення семантичного аналізу: дослідники зосередилися на пошуку концептів у тексті та концептуальному просторі [Селиванова 2002: 247], ментальних моделей і фреймів. Однак коло нерозв'язаних питань збільшується, а вивчення семантики тексту залишається однією зі стрижневих проблем текстолінгвістики. Актуальність проблеми загострюється, деякі фахівці навіть формують питання: «чи можна взагалі говорити про те, що текст має особливу семантичну структуру?» [Алифиренко 2005: 302].

Одним із розділів текстолінгвістики є *стилістика тексту*, предметом якої вважають «функціонування, стильову своєрідність типів та одиниць тексту» [Солганик 2002: 3]. До загальних проблем стилістики тексту зараховують жанрово-стильову організацію тексту та стилістичні засоби, що функціонують у тексті, тому досягненням стилістики тексту стало створення розгалуженої типології функціональних стилів та відповідних мовних засобів, властивих кожному з них. Проте стилістика не тотожна вивченню окремих виявів образно-

го мислення автора, реалізованого в стилістичних прийомах і тропях. О. І. Горшков наголошує на тому, що вона вивчає «текст як явище мовного застосування, у всій складності його структури і в нерозривному зв'язку немовного змісту та його мовного вираження» [Горшков 2006: 48]. І хоч стилістика тексту спочатку реалізовувала індуктивний принцип: від аналізу мовлення конкретних авторів до цілісної системи стилістичних засобів, наразі вона є окремою галуззю лінгвістики тексту, що має власну термінологію та методологію. Лінгвістика тексту завдячує стилістиці поняттями, пов'язаними з мовностилістичними засобами тексту, образу автора, образу реципієнта [Мацько 2003: 221]. Крім того, саме зі стилістикою пов'язаний лінгвістичний аналіз тексту, що набув статусу окремої навчальної дисципліни у вищих навчальних закладах.

Актуальність стилістики тексту засвідчують численні наукові розвідки, присвячені вивченню ідіостилу певних письменників, зокрема синтаксису їхніх творів. Саме такі праці домінують у вивченні художнього мовлення модерністів та постмодерністів: українські науковці зробили вагомий внесок у дослідження індивідуальної стилістики модерністів В. Домонтовича (В. Петрова) [Белімова 2005], [Мариненко 2000], [Ушневич-Штанько 2009], М. Йогансена [Лобас 2007] та постмодерністів Ю. Андруховича [Печерських 2008], Є. Пашковського [Вертипорох 2007], гурту БУ-БА-БУ [Філоненко 2007] та ін. Крім того, виконані наукові праці, присвячені вивченню стилістичних особливостей окремих конгломератів художніх творів: за типологічним принципом – авангард [Давидова-Біла 2005]; [Ковальова 2006], модернізм [Боярчук 2003]; [Герасимчук 2008]; [Журенко 2003]; [Лисенко-Ковальова 2006], [Мовчан 2009], український постмодернізм [Варениця 2002]; [Гудима 2011]; [Дегтярьова 2009 б] та закордонний постмодернізм [Стуліна 2011]; [Татаренко 2010], андеграунд [Голобородько 2006]; за родо-жанровим принципом – пастиш [Бербенець 2008], лірика [Заярна 2005], інтелектуальна проза [Козачук 2008]; [Корнієнко 2007]; Куриленко 2007], наратив [Лященко 2007], [Мацевко-Бекерська 2009]; за геокультурним принципом – контрастивний аналіз [Бедзір 2008]; [Бігун 1999]; [Дніпровська 2003], [Лавринович 2002], [Лихоманова 2001], [Піскун 2006], переклад [Грек 2006] тощо.

Отже, стилістика художнього мовлення становить розвинену та актуальну галузь лінгвістики тексту, що не лише зосереджена на ти-

пологічних особливостях функціональних стилів української мови, стилістичних прийомах і фігурах, а й вивчає ідіостиль сучасних письменників.

Текстоцентричний підхід ґрунтується на тлумаченні тексту як структурно-семантичної цілісності. Він представлений здебільшого науковим працями із семантики тексту ([Корман 1972]; [Купина 1983]; [Ляпон 1986]; [Молчанова 1988]; [Новиков 1983]; [Ревуцкий 1998]). Окремий напрям текстолінгвістики, реалізований у межах текстоцентризму, отримав назву «інтерпретація тексту» ([Гончарова 1983]; [Гюббенет 1991]; [Долинин 1985]; [Домашнев 1983]; [Кухаренко 2004]; [Рикер 2002]). Численні праці містять аналіз тексту як «унікального мовленнєвого твору, відзначеного набором власних текстових категорій та ознак» [Бабенко 2004: 14].

Антропоцентричний підхід пов'язаний з інтерпретацією тексту з позицій автора й читача, у центрі цього підходу постає теорія мовної особистості, «стимулом якої стало усвідомлення пріоритетності особистісних витоків у мові» [Ворожбитова 2005: 14]. Особливим досягненням цього підходу є використання психолінгвістичних методів у вивченні тексту, тобто аналізу процесів породження та сприйняття тексту мовцем і реципієнтом. З огляду на це основними проблемами антропоцентричних досліджень тексту постають проблеми розуміння тексту [Богин 1993]; [Мурзин 1991].

Когнітивний підхід зумовлений тлумаченням тексту як складного знака, що «виражає знання письменника про дійсність, реалізовані у формі індивідуально-авторської картини світу» [Бабенко 2003: 24]. Актуальним наразі стає «дослідження мови творів чи окремого твору письменника через текст – як цілісної мовної єдності, у якій переплітаються картина світу народу, мовою якого пише письменник, та індивідуальна художня картина світу письменника, його світобачення» [Сологуб 2009: 497]. Зважаючи на це, наукові праці, виконані в межах згаданого підходу, містять аналіз концептосфери або специфіки мовного моделювання або категоризації художнього світу [Богин 1984]; [Кагановська 2003]; [Минакова 2010]; [Петрова 2006].

Комунікативний (дискурсивний) вважаємо окремим методологічним напрямом у вивченні тексту й найперспективнішим із зазначених вище. Про це свідчать останні наукові розвідки в галузі досліджен-

ня художнього тексту [Баранов 1993]; [Богданов 1993]; [Каменская 1990]; [Касавин 2008]; [Макаров 1990]; [Радзієвська 1990]. Зокрема, М. М. Михайлов у книзі, присвяченій аналізу художнього тексту, по-слуговується лише терміном «дискурс» для найменування художнього (літературного) тексту, коментуючи це в такий спосіб: «аналіз дискурсу перемикає увагу з тексту як такого на прагматичні моменти, що визначили ті або ті його особливості, без урахування яких неможлива його правильна інтерпретація» [Михайлов 2006: 8]. Дискурсивний підхід скерований на актуалізацію прагматичного чинника в тексті як вияву комунікативного наміру мовця й реципієнта. Особливо це важливо для дослідження дискурсивної природи художнього тексту, інтенційність якого потребує ґрунтовних лінгвістичних розвідок.

1.2. Дискурсивна парадигма досліджень художнього тексту

1.2.1. Текст і дискурс як компоненти комунікативного акту

Ототожнення термінів «текст» і «дискурс» можна пояснити «відсутністю в деяких європейських мовах слова, відповідного франко-англійському «дискурс», яке замінювали терміном «текст» [Селіванова 2008: 569]. Не випадково перші праці, присвячені розгляду зв'язного тексту, одночасно були орієнтовані й на дискурс, напр., Т. А. ван Дейк [Дейк 1989]; [Dijk 1981]; [Dijk 1997]. Стосовно перших вживань цього терміна наявні різні думки, але вони стосуються не стільки власне використання терміна, скільки надання йому певного значення (див.: [Милевская 2006]). Е. Бенвеніст використав традиційний для французької лінгвістики термін «дискурс» на позначення «мовлення, що привласнює мовець» [Бенвенист 1974]. Майже одночасно, у 1952 році, З. Харрис друкує статтю «Discourse analysis» [Harris 1952], де предметом розгляду стають надфразні єдності, а дискурс витлумачено як уривок тексту, більший за речення. У той самий час цей термін використав Ю. Хабермас на позначення «різновиду мовленнєвої комунікації, що передбачає раціональний критичний розгляд цінностей, норм і правил соціального життя» [цит. за Красных 2003: 111]. Уже

цей факт зумовив те, що в різних дисциплінах гуманітарного циклу поняття «дискурс» набуває іншого значення.

На перших етапах поняття «текст» і «дискурс» не розрізняли, використовували їх як синоніми, і лише згодом виникла потреба дефініції терміна «дискурс». Так, П. Серіо виділяє вісім основних значень цього терміна [Серіо 2001: 549-550]: дискурс як поняття, що збігається з соссюрівським «мовлення»; дискурс як послідовність окремих висловлень, одиниця, більша за фразу; дискурс як вплив висловлення на адресата, прагматична функція мовлення; дискурс як розмова, полілог, діалог; дискурс як мовлення, що належить мовцю; дискурс як сфера функціонування мовних одиниць; дискурс як система обмежень, що діє на певну сукупність висловлень з огляду на соціальну чи ідеологічну позицію; дискурс як умови створення, реалізації та функціонування певного висловлення. Наведена типологія має певні логічні суперечності, і її можна скоротити, на думку О. О. Селіванової, до чотирьох основних типів значень поняття «дискурс», які схематично можна репрезентувати в такий спосіб: дискурс = текст; дискурс = текст + ситуація; дискурс = (усне) мовлення; дискурс = тип дискурсивної практики [Селіванова 2002: 36].

Спроби в усіх тонкощах з'ясувати, що саме становить дискурс, у другій половині минулого століття фактично мали наслідком по чергове акцентування одного із зазначених вище значень [Analytng discourse 1982]; [Beaugraude 1980]; [Brown 1983]; [Dijk, 1972]; [Эко 1998]; [Отъе-Ревю 1999] тощо. Характерно, що всі теоретичні позиції вчених ґрунтуються на розмежуванні понять дискурс / мовлення, дискурс / текст, дискурс / мова, дискурс / монолог / діалог. М. Л. Макаров з огляду на це говорить про формальне і функціональне визначення дискурсу, він наголошує на полісемантичності цього терміна та можливості його варіативного наголошення [Макаров 2003: 85]. З формального боку, дискурс і є текстом, тобто це сукупність речень, мовна одиниця більша за речення, тому в такому витлумаченні поняття «текст» і «дискурс» тотожні. Функціональний підхід до визначення дискурсу акцентує вживання мови, використання мовних одиниць [Серажим 2002; 2003]. Ця позиція спирається на аналіз функцій одиниць мови та співвіднесення форм дискурсу з відповідними функціями.

Розмежовуючи текст / дискурс, увагу зосереджують здебільшого на таких опозиціях: дискурс – усна форма тексту, а текст – писемна, тобто графічна фіксація мовлення; дискурс – монологічне мовлення, а текст – діалогічне (полілогічне) мовлення. Наразі текстолінгвістика виробила майже одностайну думку стосовно цього розмежування, і тому текст тлумачать як або один зі складників дискурсу, або як його одиницю. Так, В. В. Богданов пропонує розглядати мовлення і текст як два аспекти дискурсу [Богданов 1993: 5-6], тобто мовлення і текст розуміє як видові поняття стосовно родового – дискурсу, хоч ці складники й не утворюють опозиції. В. В. Красних тлумачить текст як елементарну (базову, мінімальну та основну) одиницю дискурсу, що є не лише лінгвістичним явищем, а й екстралінгвістичним [Красных 2003: 116]. О. С. Кубрякова, аналізуючи наявну в лінгвістиці ситуацію стосовно співвідношення понять дискурс / мовленнєва діяльність / мовлення, говорить про окремий дискурсивний напрям у науці [Кубрякова 2000]. Основною рисою цього напрямку є те, що ні синтаксис, ні взагалі граматику мови не можна вивчати поза її функціонуванням.

Дискурсивний аналіз уможливив упровадження нового підходу, який можна назвати міждисциплінарним, бо він поєднує елементи функціоналізму й формалізму. Саме цю тенденцію спостерігаємо на початку ХХІ ст. Ю. С. Степанов зазначає, що дискурс є новою рисою мови кінця ХХ ст. [Степанов 1995: 71] з позицій антропоцентризму, де актуалізовано насамперед когнітивні та ментальні параметри. Ця думка дає змогу інтерпретувати дискурс як фрагмент ментального світу. Основними аспектами вивчення дискурсу вважаємо зв'язок дискурсу з комунікацією; з'ясування типологічних особливостей дискурсів та створення їхньої типології; дослідження специфічних рис конкретних дискурсів.

Стосовно співвідношення понять текст / дискурс одностайності немає. Навіть О. С. Кубрякова зазначає, що, з одного боку, «дискурсивний аналіз – це аналіз ТЕКСТІВ, тобто мовного вживання, проте текстів з особливими характеристиками», а з іншого – вказує на те, що аналізовані поняття «пов'язані так, що одне одного усувають» [Кубрякова 2000: 20-21]. Усі думки щодо природи дискурсу можна об'єднати передусім на підставі комунікативного критерію, який є

стрижневим у визначенні дискурсу. Ф. С. Бацевич, розтлумачуючи дефініцію дискурсу, вказує, що це – сукупність мовленнєво-розумових дій комунікантів, «пов'язаних з пізнанням, осмисленням і презентацією світу мовцем і осмисленням мовної картини світу адресанта слухачем (адресатом)» [Бацевич 2004: 138].

Автори теорії комунікації розробляють нові моделі, додають окремі компоненти до структури комунікативного акту, з'ясовують специфіку передавання повідомлення, вивчають чинники, що впливають на успішність/неуспішність комунікації тощо. Проте загальна структура комунікативного акту є тричленною, вона містить такі компоненти, як мовець, реципієнт та власне повідомлення, тобто текст. Дискурс так само становить один з аспектів комунікативного акту одночасно із ситуацією [Красних 2003: 84]. Якщо ситуація з огляду на власну денотативність належить до світу об'єктивної реальності, то дискурс як частина комунікативного акту відбиває його ментальний і мовленнєвий аспекти, тобто дискурс є вербальною та невербальною репрезентацією комунікативної ситуації, він містить як мовний аспект (власне текст), так і позамовний – невербальні засоби комунікації, умови подороження і сприйняття повідомлення, інтенцію мовця.

Найпоширенішим лінгвістичним визначенням дискурсу є витлумачення, запропоноване Н. Д. Арутюновою понад 20 років тому: дискурс – це «мовлення, занурене в життя» [Арутюнова 1990: 137]. Хоч останнім часом дискурс набуває іншого значення (такого ж метафоричного), яке можна сформулювати так: життя, занурене в мовлення. Відомий теоретик дискурсології М. Л. Макаров визнає родовий характер поняття дискурсу, що об'єднує поняття мовлення, текст і діалог як видові [Макаров 2003: 90].

Для спрощеного розмежування понять «текст» і «дискурс» пропонуємо керуватися критеріями, на підставі яких можна протиставити ці явища (див. *табл. 2*).

Зважаючи на всі вказані параметри, будемо послуговуватися таким визначенням дискурсу: **дискурс – це мовленнєва репрезентація комунікативного акту, що є відбиттям певної ситуації об'єктивної дійсності й містить вербальний компонент, яким є текст, та невербальні компоненти, які впливають на створення та розуміння тексту.**

Параметри розмежування тексту і дискурсу

ДИСКУРС	ТЕКСТ
функціональність	структурність
процесуальність	результативність
динамічність	статичність
актуальність	віртуальність

Розмежування тексту й дискурсу, точніше виокремлення тексту як одиниці дискурсу або як реалізації дискурсивної практики, є досить умовним. О. С. Кубрякова зазначає, що немає таких текстів, «які не були б також кінцевим результатом дискурсивної, тобто соціально орієнтованої і соціально зумовленої комунікативної діяльності» [Кубрякова 2001: 78]. Доцільно говорити не про розмежування понять, а про різні ракурси аналізу одного явища, за яким останнім часом закріпилося більш поширене найменування «дискурс». Вивчення дискурсу поступово витісняє лінгвістику тексту як окрему науку, унаслідок чого з'явилася міждисциплінарна наука – дискурсологія. Предметом її дослідження є дискурс та конкретні форми його вияву.

1.2.2. Дискурсивний статус художнього тексту

Традиційний підхід до художнього тексту обмежував його дослідження лише за граматичними і стилістичними параметрами. Усі науковці зосереджували увагу на внутрішніх властивостях тексту – текстових одиницях, граматичних категоріях, зв'язках і стилістичних засобах. Навіть вивчення семантики художнього тексту стосувалося насамперед змістових зв'язків між текстовими одиницями. Розвиток дискурсології як окремої лінгвістичної дисципліни й поширення у вітчизняній науці дискурс-аналізу, який М. Л. Макаров називає новою парадигмою вивчення наукового спілкування [Макаров 2003: 90], зумовив появу нових комунікативно орієнтованих теорій, проте худож-

ний дискурс навіть не ставав об'єктом дослідження. Так, сучасні типології не містять поняття художнього дискурсу, але в них наявні визначення таких дискурсів, як літературний (поетичний) [Почепцов 2001: 76] або художньо-белетристичний (на підставі тематичного аспекту повідомлення) [Бацевич 2005: 17]. Така ситуація зумовлена, на нашу думку, панівним лінгвістичним підходом, що актуалізує діяльнісний, процесуальний аспект дискурсу. Наприклад, В. В. Красних подає дефініцію дискурсу як вербалізованої мовленнєво-розумової діяльності, що становить сукупність процесу й результату та має власне лінгвістичний і екстралінгвістичний аспекти [Красних 2003: 113].

Останнім часом з'являються наукові розвідки, присвячені аналізу художнього дискурсу, точніше доведенню дискурсивного статусу художнього тексту ([Кулибина 2001]; [Плеханова 2011]; [Прохоров 2006]). З огляду на це наведемо міркування Дж. Серля стосовно вигадки в художньому творі: «не існує жодних синтаксичних або семантичних ознак тексту, що б уможливити ідентифікацію тексту як художнього твору, це, так би мовити, прагматична настанова, яку автор приймає щодо нього, і ця настанова залежить від сукупності авторських намірів, коли він пише або в інший спосіб створює текст» [Серль 1999]. Отже, для визначення художнього твору недостатньо враховувати лише власне текстові параметри, йдеться передусім про прагматичну настанову мовця (автора), яка досить специфічна. За Дж. Серлем, автор «удає, що здійснює серію мовленнєвих актів» [там само], які насправді не здійснює, наприклад, удає, що дещо стверджує чи заперечує. Існування художнього твору, втіленого в художньому тексті, можливе завдяки позамовним, несемантичним конвенціям, що розривають зв'язок між словами та світом, який встановлено певними правилами, конвенціями. Так, можна стверджувати, що проблема у співвідношенні художнього твору й реального світу: художній текст як матеріальний об'єкт реального світу водночас містить «віддзеркалений художніми засобами та естетично відображений світ реальності» [Бабенко 2004: 62]. Використання терміна «дискурс» щодо художнього твору і розмежування понять «художній текст» / «художній дискурс» є дискусійним питанням сучасної лінгвістики. Зокрема, В. Г. Борботько уможливило існування художнього дискурсу, фактично ототожнюючи його зі звичайним цілісним текстовим утворен-

ням [Борботько 2007: 30], а М. Я. Димарський категорично заперечує цей підхід з огляду на те, що «поняття дискурсу до художнього тексту (класичного типу) застосувати не можна», проте дослідник загалом вважає, що «текст на порядок складніший за дискурс (зокрема, художній), тому що він становить „згорнуту” комунікацію» [Димарський 2006: 44].

Специфікою художнього дискурсу є мовленнєва діяльність мовця, який «удає», що здійснює певний комунікативний намір. Реципієнт розуміє несправжність цих намірів завдяки низці конвенцій, які тимчасово припиняють нормальну дію правил стосовно мовленнєвих актів і світу [Серль 1999]. Зважаючи на це, прагматична настанова автора є основним параметром для визначення статусу знакового утворення як художнього твору, тобто йдеться про дискурсивну діяльність мовця, що виходить за межі власне тексту й уможливорює тлумачення художнього твору як особливого типу дискурсу.

Крім мовця, для визначення дискурсивного статусу художнього тексту потрібно зважати на чинник адресата – читача, якого останнім часом дослідники висувають на перший план, а його роль у сприйнятті та розумінні тексту навіть заступає вагомість ролі автора: «процес сприйняття чи „привласнення” і „споживання” письмового тексту як художнього продукту є не менш загадковим явищем, а можливо, навіть і подією, ніж феномен народження тексту в мерехтливому мереживі гри літер, знаків, значень» [Зубрицька 2004: 182]. Репрезентуючи активну позицію реципієнта, лінгвісти пропонують і нове визначення дискурсу як процесу взаємодії тексту й читача, який може враховувати авторські рекомендації, а може й порушувати їх, додаючи нову інформацію, інтерпретуючи тощо. Читач за таких умов є обов'язковим компонентом функціонування художнього твору, який функціонує лише в процесі сприйняття та інтерпретації, тобто в комунікативному акті читання (або слухання). Л. О. Петрова зазначає, що «художній текст зрозумілий для реципієнта лише в разі збігу концептуальних систем автора та сприймача» [Петрова 2006: 45]. Сучасні художні твори навіть містять своєрідні дискурсивні маркери, апелюючи до читача, що здійснює акт читання. Не випадково стає актуальним термін «дискурс читача», що вказує на комунікативну діяльність реципієнта, тобто розуміння, інтерпретацію, «добудовування» художнього тексту.

Такий підхід репрезентує поширене в лінгвістиці поняття про дискурс як про комунікативну ситуацію в сукупності з її складниками [Селиванова 2002: 42], де комунікативна ситуація становить тричленний акт: автор (мовець) – художній текст – читач (реципієнт). Однак тут ідеться не просто про фіксацію художнього тексту як повідомлення в комунікативному акті та актуалізацію комунікативних ролей автора й читача. Ми маємо на увазі особливий тип дискурсивної діяльності комунікантів, що перетворює текст на художній дискурс та уможливорює його сприйняття як художнього твору.

Стосовно тлумачення художнього тексту як предмета дискурс-аналізу можемо посперитися на висновок Л. Філіпс та М. Йоргенсен щодо аспектів, які можна брати до уваги, описуючи різноманітні дискурси: аспекти світу, яким дискурси надають значення; специфічні засоби, за допомогою яких виражає значення кожний дискурс; точки, де існує відкрита боротьба між різними уявленнями про світ; будь-які переконання, наявні в усіх дискурсах і витлумачені як здоровий глузд [Філіпс 2004: 222]. Отже, художній текст здатний виступати одним із компонентів акту художньої комунікації, представляючи особливу художню реальність, яка, поєднуючись з дискурсами автора та читача, створює новий тип дискурсу – художній. Цей підхід до аналізу дискурсу К. Д. Седов називає прагматичним: такий аналіз «структури дискурсу уможливорює розуміння його як аргументу взаємодії учасників мовленнєвого акту: мовця (автора тексту), слухача (адресата тексту) і тієї реальності, що віддзеркалено в тексті» [Седов 2004: 30]. В українському мовознавстві домінує прагматичне тлумачення дискурсу, цей підхід ми окреслимо схематично як дискурс = текст + комунікативна ситуація. У разі дослідження художнього дискурсу йдеться про художній текст, що є процесом і результатом дискурсивної діяльності автора та читача.

Отже, використання термінологічного поняття «художній дискурс» на позначення комунікативного утворення, що становить художній текст у процесі його створення і сприйняття, є цілком виправданим з огляду на прагматичний підхід до розуміння дискурсу. З одного боку, дискурсивна діяльність автора художнього тексту передбачає актуалізацію мовленнєвих актів, що тимчасово порушують конвенції співвідношення тексту й реальності, а з іншого – дискурсивна діяль-

ність читача актуалізує та розвиває авторські наміри, часом додаючи власні, вибудовуючи майже новий, інший художній текст. Художній текст перебуває в центрі дискурсивного утворення як повідомлення, що занурюється в комунікативну ситуацію.

1.3. Художній дискурс некласичної парадигми

1.3.1. Модерністський напрям українського художнього дискурсу

XX століття в українській літературі – це період різноманітних текстових експериментів, пошуків нових принципів організації тексту, час появи новітніх літературних течій і напрямів, багато з яких характеризуються підвищеною увагою до використання мовних засобів, активною діяльністю авторів з «мовотворчості». Загальною тенденцією нових течій є протиставлення новітньої та реалістичної традицій, заперечення «старого» словесного мистецтва та ствердження нових принципів створення й сприйняття тексту. Таким викликом традиційній літературі став модернізм в усіх виявах, основним завданням якого, на думку С. Д. Павличко, була «деструкція певних художніх форм, традицій і філософських систем» [Павличко 1997: 186]. Серед основних напрямів модернізму виокремлюють численні поетичні течії початку минулого століття – футуризм, символізм, авангардизм та інші, що стали своєрідним викликом традиційній реалістичній літературі не лише на ідейно-образному, а й на знаковому рівні. Сучасні літературознавці активно досліджують цей період, наголошуючи на необхідності розмежування понять «модернізм» та «авангард» [Давидова-Біла 2005]; [Грыгар 2007], і підкреслюють своєрідність художніх творів цього напрямку на жанрово-стильовому та мовному рівні [Гундорова 2009]; [Павличко 1997]. Проте ми не вважаємо за потрібне розмежовувати модерністські та авангардистські течії в українській літературі початку XX ст., а лише відзначимо їхню типологічну близькість і принципову відмінність від попереднього етапу – реалістичної літератури.

Зміни світоглядних орієнтирів зумовили появу нової парадигми в словесному мистецтві, що стала однією з визначальних упродовж наступного століття. На думку дослідників, модернізм оформився не лише як магістральний напрям, а й як світогляд, концептуальний погляд на світ, що відрізнявся від традиційного, постренесансного [Сременко 2008]. Його поява була зумовлена «кризою логоценризму та позитивізму, реалістичного типу творчості, відчуттям епохи *fin de siecle*, поширенням “філософії життя”, яка трактувала життя як онтологічну першооснову, сприймала його як безперервний процес становлення, а не механічне статичне утворення» [Ковальова 2006: 6-7].

Через заперечення раціонального підґрунтя буття людини, що домінувало у світоглядній позиції класиків XIX століття, модернізм відзначений ірраціональним підходом до співіснування людини й світу: «суть модерну – парадокс, абсурд» [Костюк 2002: 32]. Ця ірраціональність закладена, власне, у людській природі, де розум безсилий подолати внутрішні суперечності, примирити людину зі світом. Раціональний шлях для модерністів неможливий, він не розв’язує внутрішніх конфліктів людини, що спричинює загальну песимістичну тональність модерністських текстів, які С. Д. Павличко характеризує як «дискурс ірраціоналізму» [Павличко 1997: 218]. «Мовотворчість» модерністів також ірраціональна – це перші спроби створити закодований текст, що потребує від читача серйозної інтелектуальної праці для глибинного тлумачення й розуміння [Маленко 2010].

Увагу модерністів зосереджено на внутрішньому світі творчої людини, яка не завжди перебуває в гармонії з об’єктивною реальністю: «модернізм зробив стрижнем творчості насамперед особистість митця, який стає не просто суб’єктом, що творить, а й об’єктом. Його вибір, смаки, пріоритети та цінності також «піддаються прискіпливому аналітичному розтинові, зокрема в художніх текстах» [Соловій 2003: 11]. Актуалізація ролі творця і – відповідно – автора спричинила в модернізмі домінування суб’єктивності тексту, перевагу авторської позиції над позицією читача. Прагнення письменників-модерністів яскравіше продемонструвати свою творчу особистість зумовила реалізацію різноманітних експериментів на мовному рівні: підвищену метафоричність, інтертекстуальність, алюзійність тексту. Авторі меншою мірою орієнтувалися на читача, навіть навпаки: вони через

ускладнення текстів одразу «відкидали» тих реципієнтів, які не в змозі зрозуміти складні текстові символи та багатопланову образність, через що для модерністських творів характерні «ускладнена форма оповіді, символічність, метафоричність, інтертекстуальність» [Соловій 2003: 11]. Настанова на текстову оригінальність, непересічність заперечувала можливість універсального сприйняття твору, не відповідали «горизонту очікування» (М. М. Бахтін) читачів. Занурення реципієнта в модерністський художній світ передбачало наявність спільної пресупозиції в автора й читача, спільної референтної бази, тому й читачі були наділені особливим статусом через здатність до розуміння модерністського твору.

В українській літературі модернізм сформувався наприкінці XIX століття і «саме в цей період він являв собою концептуальну цілісність, яка мала два послідовних етапи розвитку: ранній модернізм і розвинений 1920-х років» [Мовчан 2009: 10], проте окремі вияви модерністської естетики в художній літературі були і в перехідну добу XIX–XX століть, коли модернізм поступово вирізнявся на тлі реалістичної літератури: відомі українські прозаїки, драматурги та поети відходили від традиційного реалістичного погляду на світ, звертаючись у своїх творах до модерністських принципів. Це насамперед новаторські твори М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Винниченка, Б.-І. Антонича та ін. У 20-х роках минулого століття український модернізм був представлений творами В. Домонтовича, М. Йогансена, В. Підмогильного, О. Олеса, П. Тичини та ін., окремі вияви модернізму наявні в прозі М. Хвильового та Г. Тютюнника. Український модернізм розвивався паралельно з літературою соцреалізму, що поступово поглинала його, тому багато зразків модерністської прози належать до літератури діаспори. З ідеологічних причин модернізм не міг розвиватися в Радянському Союзі через реалізацію в ньому буржуазної світоглядної позиції, що зумовило фрагментарність цього напрямку в українському літературно-художньому просторі. Така ж ситуація була на всій радянській території, зокрема й у російській літературі: після мистецького «вибуху» початку століття, що дав поштовх розвитку футуризму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму, акмеїзму тощо. Усі твори, що виходили друком, повинні були відповідати стандарту соцреалізму. Будь-які елементи мо-

дерністської естетики, навіть на рівні мови, відразу викорінювали, а автори-модерністи були змушені або змінити мистецький напрям, або емігрувати. Саме тому більшість багато модерністських творів стали відомі українським читачам та науковцям лише після 1991 року, коли Україна отримала незалежність.

1.3.2. Постмодерністський напрям українського художнього дискурсу

Ірраціональність художнього мислення повною мірою реалізувалася у 80-х роках ХХ століття з появою постмодернізму. Уже заявлений префікс *пост-* орієнтує на модерністські традиції через їхнє заперечення, а не лише через хронологічну закономірність: постмодернізм – це не лише те, що з'явилося після модернізму, а й те, що стало як реакція на модернізм. Дискусійний характер питання щодо появи та сутності постмодернізму визнавали багато дослідників, проте загальною ідеєю можна вважати те, що постмодернізм «оформився під впливом певного „епістемологічного розриву” зі світоглядними концепціями, що традиційно характеризувалися як модерністські» [Ильин 2001: 208]. Заперечення модерністської естетики зумовлює й відмову від ключових принципів модерністської художньої творчості, зокрема індивідуалізованості тексту. Ф. Джеймсон вважає, що постмодернізм наслідує модернізм, та називає цю ознаку постмодернізму імперсональністю, наголошуючи, що це «означає кінець унікального та індивідуального стилю, кінець особливого, неповторного мазка пензлем» [Джеймсон 2008: 36].

Як літературно-критичний напрям постмодернізм сформувався спочатку в західній гуманітаристиці у зв'язку з розвитком ідей постструктуралізму – Р. Барт [Барт 1978; 1983; 1994; 2000 а], Ж. Бодріяр [Бодріяр 2004], Ж. Дерріда [Дерріда 1994], Ф. Джеймсон [Джеймсон 2008], У. Еко [Еко 2004; Есо 1985], Ю. Кристева [Кристева 2004б], С. Леш [Леш 2003], Ж.-Ф. Ліотар [Ліотар 1998], М. Фуко [Фуко 2003], Ю. Хабермас [Хабермас 2000] та ін. Його було обґрунтовано у філософських працях постструктуралістського характеру, тому традиційно постмодернізм пов'язують з філософською традицією осмислення

світу, проте у філософії він має специфіку, тому що «переважно зосереджений на критиці модерністських ідей раціонального суб'єкта, репрезентативного мислення, саєнтизму, ідеї “поступу” й погляду на історію як висхідну лінію прогресу, антропоцентричної самовпевненості щодо “владарювання над сущим”, універсальної істини та універсальних фундаментальних вчень, культивованих новочасною традицією філософування» [Варениця 2002: 6]. Прагнення вчених по-новому зрозуміти, інтерпретувати дійсність, пояснити внутрішній конфлікт людини зі світом, отримати відповіді на одвічні питання людства – усе це в другій половині минулого століття спричинило появу принципово нового філософського й методологічного підходу в науці [Енциклопедія 2003]; [Кривицкая-Барабаш 2007]; [Постмодернізм 2001]. Упровадження терміна «постмодернізм» швидше містить вказівку на хронологічні межі напряму – це те, що наслідуює модернізм, прямує за модернізмом, проте це і реакція на модернізм. Сучасні науковці тлумачать співвідношення модернізму та постмодернізму в різних варіантах: «від бачення постмодернізму як продукту еволюції та поглиблення презумпцій модернізму... до інтерпретації його як відмови від нереалізованих потенцій модерна...» [Можейко 2003: 780-781]. Однак таке буквальне тлумачення терміна не дає уявлення про сутність напряму, що поступово з власне філософського став світоглядним. З огляду на це почали паралельно функціонувати двоє понять – постмодернізм і постмодерн.

Постмодернізм відповідно до всіх назв естетичних напрямів і течій, за аналогією з реалізмом, натуралізмом, модернізмом тощо, тлумачать як специфічний спосіб світовідчуття, світосприйняття та світорозуміння кінця ХХ – початку ХХІ століть, а постмодерн – як стан доби, незалежний від домінантної наукової парадигми або філософського осмислення світу, проте найповніше виражений саме в постмодернізмі: «якщо сучасний стан культури може бути зафіксований через поняття «постмодерн», то стан ментальності, що його усвідомлює, – через поняття «постмодернізм»..., постмодерн є станом радикальної плюральності, а постмодернізм – його концепцією [Можейко 2003: 779]. Елементи постмодерну можна знайти в різних світоглядних теоріях, у різних методологічних і художніх напрямках, а постмодернізм закріплений методологічно та естетично за певним

періодом. Проте наявна й інша позиція. Так, І. С. Скоропанова вживає терміни «постмодерн» і «постмодернізм» як паралельні, подаючи їх у написанні через навісну риску: постмодерн / постмодернізм [Скоропанова 2001 : 38].

Специфіка постмодернізму, на нашу думку, полягає в тому, що його реалізовано на всіх рівнях світосприйняття – на буттєвому (філософський постмодернізм), на естетичному (художній постмодернізм – мистецтво), на мовному (лінгвістичний постмодернізм) тощо. Одночасна актуалізація всіх рівнів світовідчуття і самореалізації людини як філософа, творця, мовної особистості, реципієнта відрізняє постмодернізм від інших естетичних напрямів та від філософських течій. Спроба пояснити філософське підґрунтя постмодернізму постструктуралістськими теоріями є лише дублюванням останніх, тому що постструктуралізм і постмодернізм відрізняються лише термінологічно, на рівні метамови дослідників: постструктуралізм здебільшого розуміють як «концептуальне підґрунтя постмодерністської чуттєвості» [Ильин 2001: 210]. І хоч постмодернізм є «транскультурним феноменом, що повноцінно виявляє свої характеристики саме на перетині гуманітарного знання та значною мірою визначає загальний стан у сфері духовності останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.» [Гуменюк 2002: 3], проте він найповніше реалізований саме у словесному мистецтві, зокрема в художній літературі.

З огляду на це постмодернізм тлумачимо як художньо-літературний напрям або специфічну літературну систему, що виражається в художніх творах кінця ХХ – початку ХХІ століть. Витлумачення постмодернізму як визначальної риси сучасності характерне для філологічних наукових розвідок: «це не один з літературних напрямів, а умонастрій та стиль нашого часу, сукупність напрямів та індивідуальних систем» [Зубова 2003: 165]. Локальність феномену постмодернізму, основні результати якого зафіксовані у творах словесного мистецтва, уможливорює його цілісне вивчення так само, як і модернізму, локалізованого в першій половині минулого століття ([Богданова 2001]; [Малишевская 2007]; [Мережинская 2001; 2002]; [Никулина 2002]; [Тимофеева 2004] та ін.) . Вивчати явище в процесі становлення й динаміці набагато важче, ніж проаналізувати його цілісно в сталому, закріпленому вигляді, яким наразі є постмодернізм. Це не означає, що

митці припиняють творчі пошуки, проте вони змінюють орієнтири власних естетичних систем, які віддзеркалюють стосунки автора зі світом. А світ – і відповідно художня дійсність – змінився, він вимагає нового способу осмислення, він відмовляється від хаосу і деконструктивізму постмодернізму.

Літературний постмодернізм має свої особливості. Він характеризується насамперед «персоніфікованим сприйняттям міфологічних образів та ритуалів, що відповідно переноситься у простір художнього мислення» [Лихоманова 2003: 3]. Основні принципи текстотворення дослідники визначають неоднаково. Серед них – інтертекстуальність, гра, діалогізм [Липовецкий 1997]; еkleктичність, децентрація, дискретність, метадискурсивність, метасемантика [Лучинская 2002 а]; інтертекстуальність, еkleктизм, ризоморфність [Скоропанова 2001: 54]; «скеписис, тотальна іронія, цинізм, зневіра у цінностях і раціоналізмі, відсутність чуття історії» [Іванова 2010: 31] тощо. І. Дегтярьова зазначає, що під час формування постмодернізму «девальвуються усі принципи класичного гуманістичного дискурсу: гуманізація, системність, культурна традиція, змістовність, непорушність архетипів, можливість універсальної мовної практики й універсального мистецького коду» [Дегтярьова 2009: 8], однак у постмодернізмі можна знайти елементи різних естетичних систем, хоч і в зміненому вигляді.

Літературний постмодернізм знайшов вираження в національних літературах, серед яких українська демонструє певну специфіку. Науковці говорять про особливий національний варіант постмодернізму – український постмодернізм, що подібний до світової практики, зокрема до російського, сербського, польського постмодернізму тощо. І. М. Старовойт вважає, що «...підстави вважати український постмодернізм оригіналом, а не копією значно більші, ніж то видавалося першим його критикам, бо не існує ніякого взірцевого проекту самої ситуації постмодерності» [Старовойт 2001: 11]. На нашу думку, особливістю розвитку українського постмодернізму є відсутність філософського компонента: «філософії постмодернізму» на постколоніальних теренах України не існує – не тільки з огляду на відсутню єдність поглядів між культурниками, що вважають себе постмодерністами, але й через причини появи постмодернізму в історії літератури,

який «з'явився у ній завдяки радикальному запереченню можливості її існування у вигляді певного світоглядно-теоретичного і жанрового цілого» [Бондар-Терещенко 2006: 6].

Хронологічно український постмодернізм з'явився пізніше, ніж інші слов'янські варіанти, наприклад, російський та польський, однак деякі твори українських письменників 60–80-х років ХХ ст. можна вважати первістками постмодерністської естетики, а з кінця 80-х років формуються власні літературні школи постмодерністської літератури, найвідомішими серед яких є галицько-станіславська («станіславський феномен») та київсько-житомирська [Лавринович 2002: 6]. Самобутність українського постмодернізму визначає національна традиція, орієнтація на сміхову культуру, що зумовлює риси барокової стилістики, але визначальним моментом в українському постмодернізмі стала карнавальність, ґрунтовно проаналізована М. М. Бахтіним на матеріалі творчості Ф. Рабле [Бахтин 1990]. Сміхова, карнавальна першооснова, характерна для української прози протягом століть і реалізована повною мірою в творчості М. В. Гоголя, становить естетичне підґрунтя українського постмодернізму, для якого одним з найважливіших аспектів є мовний.

Увага до мовного рівня художнього тексту, словотворчість, домінування мовної форми над змістом тощо – усе це характеризує українську постмодерністську прозу. Лінгвістичний аналіз уможливорює насамперед тлумачення постмодерністського твору як своєрідного художнього коду, тобто комплексу правил організації художнього тексту [Шевченко 2009]; [Шумило 2004]. Проблема полягає в тому, що постмодерністська естетика загалом орієнтована на заперечення, спростування, недотримання всіх правил, розроблених у попередній культурній традиції. Саме тому визначальним принципом організації постмодерністського тексту голландський дослідник Д. Фоккема називає нонселекцію [Fokkema 1986]. Принцип нонселекції передбачає відмову від свідомого відбору певних мовних одиниць та конструкцій у тексті (селекцію) – як з боку мовця (автора тексту), так і з боку реципієнта (читача), тобто текст не є сталим системним утворенням, його не можна побудувати свідомо, відповідно до чіткої схеми. Аналізуючи постмодерністський текст, Д. Фоккема простежує дію принципу нонселекції на всіх мовних рівнях, звертаючи основну увагу на

синтаксичний, і відзначає домінування паратаксису над гіпотаксисом, що «відповідає загальному уявленню теоретиків постмодернізму про рівноможливість і рівнозначність (еквівалентність) усіх стилістичних одиниць» [Джеймісон 2008: 179]. Поєднання явищ різних рівнів, різнопланових лінгвістичних одиниць, вагомих і дрібних деталей, з одного боку, створює текстовий хаос, а з іншого – вказує на тотальну еквівалентність усіх явищ світу. Такий підхід спричинює й реалізацію текстової варіативності, адже текстова реальність (як і об'єктивна) існує одночасно в різних вимірах, інтерпретаціях, тобто ризоматичність призводить «до появи глобальних смислових зрушень, які не стільки спотворюють реальність (як може видатися на перший план), скільки дають інші ключі до її тлумачення та сприйняття» [Бовсунівська 2009: 385]. Таке творення через руйнування підкріплено й іншим принципом постмодернізму – деконструкцією, що зумовлює руйнацію традиційних способів світоосмислення та появу нових моделей текстопородження й вираження концептуального змісту [Бабенко 2010: 31]. Деконструкцію як стрижневий принцип постмодерністської естетики називають і зарубіжні фахівці, стверджуючи її нетотожність деструкції, тобто руйнуванню, і навпаки – підтвердження креативного потенціалу цього параметра.

Серед параметричних ознак постмодерністської літератури українські літературознавці називають також штучну варіативність, незакінченість, хаотичність і самоіронічність вислову, особливий тип колажу, іронію випадковості, принцип гри, «позазмістовну» гру без правил, багаторівневу організацію тексту, «нонселекцію», пастиш, цитування, ремінісценцію, пародіювання, травестування, конструювання тексту, багатоголосну розповідь, гібридизацію жанрів, карнавалізацію, театральність, видовищність, співучасть та співтворчість читача, «ритуальність», програмне змішування культур тощо [Печерських 2008: 6-7]. Проте безліч ознак, названих дослідниками, значною мірою перетинаються, дублюють одна одну, а їхній перелік нагадує стилістику художніх творів постмодерністів з тяжінням до текстової каталогізації. У будь-якому разі навести всі текстові особливості постмодерністських літературних творів важко, можна лише зафіксувати їхню самобутність щодо творів інших художніх напрямів.

Український постмодернізм відзначається синтезом національної сміхової традиції та засадничих принципів постмодерністської естетики. Саме накладання, поєднання цих двох тенденцій спричинило формування такого специфічного художнього явища, у якому домінують «іронічне обігрування та карнавалізація» [Печерських 2008: 7]. Як і інші національні варіанти постмодерністської літератури, український постмодернізм характеризується особливою увагою до мови, мова «актуалізується не тільки як засіб передавання ідей, спосіб творення тексту, але і як важливий чинник словесної творчості, власне метатекстотворення» [Дегтярьова 2009: 9].

Аналізу мови постмодерністських прозових текстів присвячено дисертаційну працю І. О. Дегтярьової, де ґрунтовно досліджено визначальні тенденції текстотворення та принципи структурної організації постмодерністського тексту. На думку дослідниці, художнє мовлення початку ХХІ століття характеризується взаємодією двох протискерованих тенденцій: з одного боку, «мовний хаос, свобода і розкутість вислову», а з іншого – інтелектуалізація мови художніх творів, що об'єднує процеси естетичного переосмислення термінології (детермінологізацію), змішування жанрів, стилів, інтертекстуальність, узуальну (контекстуальну) синонімію, метафоризацію» [Дегтярьова 2009: 20]. Основними тенденціями мовного розвитку стають мовний бунт і стилістичний епатаж. Узагальнюючи результати аналізу, І. О. Дегтярьова виокремлює основні принципи структурування постмодерністської художньої прози: 1) плюралізм, поліваріантність і свобода вибору засобів мовного вираження; 2) демократичність літературної мови, ліберальність її мовної основи; 3) стирання меж у опозиціях «добре – погане», «прекрасне – потворне», «високе – низьке», «нормативне-маргінальне»; 4) мовна гра; 5) колаж і алюзійність; 6) художнім ідеалом є вільна самодостатня особистість (автор – герой – читач), здатна на мовний епатаж; 7) карнавалізація художньої дійсності, карнавалізація художньої мови: текст як карнавал, як театр абсурду; 8) стильовий і жанровий синкретизм; 9) наскрізна іронічність і пародійність; 10) асоціативність, метафоричність та експресивність мовомислення [Дегтярьова 2009: 21]. Основну увагу вона зосереджує на карнавалізації художнього мовлення. Комплексне дослідження мови постмодерністської української прози містить ґрунтовні узагальнення

щодо тенденцій сучасного українського художнього дискурсу, передає специфіку постмодерністського художнього мовлення.

Отже, постмодерністський художній текст в українській літературі має специфіку, зумовлену орієнтацією на національну традицію, що знайшло вираження в карнавальності, іронії та іронічній грі. Багато принципів постмодерністської естетики реалізовано в українській постмодерністській літературі, однак домінантна роль належить актуалізації ролі мови.

1.3.3. Художній дискурс некласичної парадигми:

визначальні принципи художнього мовлення

Вивчення типологічних рис модернізму та постмодернізму дає змогу не лише зафіксувати відмінності цих типів художнього мислення, а й знайти спільні елементи. Ми вбачаємо близькість модернізму та постмодернізму саме в спільній ірраціональності осмислення буття людини у світі: обидві світоглядні концепції демонструють відмову від раціонального пізнання дійсності. Раціоналізм реалістичної літератури, який певною мірою залишається актуальним і нині, критикують у модернізмі та постмодернізмі як непродуктивний спосіб осмислення дійсності. Науковому пізнанню відмовляють у реалізації, а надають перевагу «інтуїтивному поетичному мисленню з його асоціативністю, образністю, метафоричністю та миттєвими одкровеннями інсайту» [Ильин 2001: 213]. Однак визнання певної близькості модернізму та постмодернізму на дає підстав стверджувати, що це один напрям, хоч «відмінність між модерністським і постмодерністським дискурсом настільки незначна, що іноді вони можуть співіснувати одне в одному, тобто в синтезі» [Лучинская 2002а: 11]. І. С. Скоропанова протиставляє модернізм і постмодернізм за кількома параметрами: модернізм орієнтований на мету, постмодернізм – на гру; модернізм – на задум, постмодернізм – на випадок; модернізм – на метафізику, постмодернізм – на іронію; модернізм – на означене, постмодернізм – на означуване; модернізм – централізація, постмодернізм – децентралізація; модернізм – на ієрархію, постмодернізм – на анархію; модернізм – на закриту замкнену форму, постмодернізм – на відкриту розімкнену ан-

тиформу; модернізм – на жанрові межі, постмодернізм – на інтертекст тощо [Скоропанова 2001: 39]. Літературознавець Д. В. Затонський, аналізуючи витоки постмодернізму, зазначає, що канон світосприйняття модернізму виражений в Апокаліпсисі з домінантною вірою у благодатність неминучого вищого покарання, а постмодернізму – в Еклезіасті, для якого «все суєта і томління духу» [Затонский 1996: 25]. Протискерованість художнього мислення цих двох напрямів у такому метафоричному порівнянні продемонстрована дуже вдало: модернізм орієнтований на майбутнє, на неминучий кінець людства і світу, де немає порятунку; постмодернізм обернений до минулого, де немає нічого нового, все відомо, а те, що з'являється і створюється, – лише механічне поєднання старих і відомих елементів життєвої мозаїки, як у калейдоскопі.

Подібність модернізму та постмодернізму відзначають і на рівні філософського осмислення дійсності. О. Д. Турган зазначає: «Найбільш загальні тенденції в сучасному вітчизняному літературному процесі – неотрадиціоналізм і постмодернізм – передбачають обов'язкове звернення до культурних, антропологічних та онтологічних інваріантів. Однак якщо неотрадиціоналістська естетика сприймала їх відповідно, апелюючи до потреби сучасного людства в духовності, яка перебуває під загрозою, то постмодерний світогляд іронізує з приводу універсальних структур, грається ними як з матеріалом, позбавленим життєвості» [Турган 2008: 15]. Така типологічна близькість є не випадковою: модерністська і постмодерністська література наближаються за принципом протиставлення реалістичній літературі, тобто заперечення реалістичного художнього канону їх об'єднує і спричинює появу подібних текстових форм. Це виражається насамперед на рівні текстотворення, з'являється так званий «неканонічний» текст, який порушує норми та правила створення текстів реалістичного типу. На позначення цього типу письма вживають різні терміни – авангардний, модерний, проте переважає в українській науці термін «експериментальна проза» [Лобас 2007: 8]. Художній текст містить елементи словесної деконструкції, гри, іронії, що виявляється в руйнуванні синтаксичної будови тексту та появі нових форм його структурної організації.

У російському мовознавстві специфіку синтаксичного рівня експериментальних текстів відзначено в дисертаційній праці П. С. Родіна, який пропонує вживати термін «некласична парадигма» на позначення текстів так званої «другої парадигми культури», що виходить з базової настанови хаотичності, непізнаності світу, його дисгармонійності, що на рівні текстотворення виявляється в прагненні порушити мовну ієрархію, яка спричинює внутрішньорівневу синтаксичну інтерференцію; у використанні мови без референційної співвіднесеності з позамовною дійсністю; у прагненні зруйнувати єдність тексту [Родин 2005: 5]. Саме тексти «некласичної» парадигми містять експерименти з мовою, зумовлені новим поглядом на світ, на співіснування людини зі світом не в гармонії, а в хаосі. Цей нібито філософський параметр перенесений на рівень тексту, де хаос виявляється в синтаксичних утвореннях, у яких порушено норми та правила сполучуваності, узгодженості, вони характеризуються фрагментарністю і надлишковістю, розірваністю й багатоваріантністю, тобто демонструють внутрішню амбівалентність художнього мовлення некласичної парадигми. На нашу думку, термін «некласична парадигма» уможливило аналіз модерністського й постмодерністського художнього дискурсу як єдиної системи, як одного художнього комплексу, для якого характерний особливий тип художнього мовлення.

Художній дискурс некласичної парадигми реалізований за допомогою кількох принципів текстотворення, серед яких основними вважаємо два – принцип лінгвістичної гри та діалогічності.

Принцип гри належить до загальновідомих і давніх у словесному мистецтві. Він був елементом поетики в добу античності та в середньовіччя, характерний для українського бароко, властивий реалізму і, звісно, модернізму та постмодернізму. Універсальність цього принципу зумовлена домінуванням ігрового складника в діяльності людини та філософською інтерпретацією дійсності як ігрового простору [Арутюнова 2006]. Філологічні дослідження цього феномену пов'язані з виокремленням особливого ігрового стилю, основною характеристикою якого є «настанова на мовну гру, що трактується як сукупність ігрових маніпуляцій з лексичними, граматичними, фонетичними ресурсами мови з тією метою, щоб кваліфікований читач отримав естетичне задоволення від тексту» [Жигун 2009: 7]. Принцип

гри не лише виражається в мовній грі, він може бути текстотвірним чинником, детермінувати жанрово-стильові риси твору, формувати персонажів та їхні образи тощо [Борботько 1996: 41]. У художньому дискурсі неklasичної парадигми принцип гри є не лише «стилетвірним принципом» [Дегтярьова 2009: 20], як у постмодерністській прозі, а й виконує структуротвірну функцію: на цьому принципі ґрунтуються всі текстові й текстово-дискурсивні категорії, які видозмінюються під впливом ігрового компонента. У постмодернізмі принцип гри реалізований через карнавалізацію мови, що в модерністській естетиці мало лише окремі вияви: «карнавалізація художньої мови – це вербалізація ігрової концепції культури, протесту проти лінгвістичного пуританства, що втілено засобами амбівалентної мовної гри, пародії, експлікації карнавальної естетики, створення семантичного й текстового хаосу та стилістично зниженими мовними ресурсами (тілесно-низовими) для усвідомленого порушення естетичних канонів мововираження» [Дегтярьова 2009: 21].

Крім принципу гри, у художньому дискурсі неklasичної парадигми визначальним вважаємо **принцип діалогічності**, що походить з теорії діалогізму М. М. Бахтіна [Бахтин 1979], яка зорієнтувала розвиток гуманітарної думки ХХ століття. Принцип діалогічності в художньому дискурсі передбачає настанову на інтерактивну взаємодію на всіх рівнях: автор – текст, читач – текст, автор – читач, текст – текст тощо. Така взаємодія помножує зміст та інтерпретації тексту, кожна взаємодія тексту з іншими текстами або суб'єктами породження чи сприйняття занурює його в суцільний простір інтерпретацій. Можливість такої діалогічної взаємодії закладена в самому тексті, насамперед на рівні текстових структур.

Діалогічність художнього мовлення у творах неklasичної парадигми може виражатися як на рівні міжсуб'єктної взаємодії між автором і читачем, у якій посередником є власне текст, тому в ньому можна зафіксувати маркери репрезентації чинників мовця й реципієнта. А на рівні міжтекстової взаємодії діалогічність представлена інтертекстуальністю, основними показниками якої є елементи «іншого», «чужого» тексту в текстовій тканині основного.

Ці два принципи визначають своєрідність художнього дискурсу неklasичної парадигми саме на синтаксичному рівні, що найближче стоїть до мовлення і є його репрезентантом.

Висновки до розділу 1

Художнє мовлення слугує об'єктом лінгвістичних досліджень у межах двох мовознавчих парадигм – системоцентричної та прагматично-комунікативної. Наукові розвідки першої парадигми зосереджено на вивченні мовних одиниць, що функціонують у художньому тексті, та лінгвостилістичній специфіці художнього мовлення окремих авторів. Прагматично-комунікативна парадигма, зорієнтована на чинник людини в мові та мовну особистість, використовуючи результати, отримані в межах першої парадигми, зосереджена на комунікативній ситуації та її складниках. З огляду на це художнє мовлення аналізують у комунікативному аспекті, а художній текст – як компонент комунікативного акту.

Визначальними параметрами художнього текстотворення є текстові категорії, серед яких розрізняємо основні, внутрішньотекстові та текстово-дискурсивні. Основними вважаємо комунікативність та інформативність; внутрішньотекстовими – зв'язність, цілісність і членованість; текстово-дискурсивними – референційність, інтерсуб'єктність та інтертекстуальність. Для художнього мовлення релевантними є всі визначені категорії, проте специфіка художнього дискурсу залежить передусім від текстово-дискурсивних категорій.

Дослідження художнього тексту є прерогативою текстолінгвістики, що поєднує декілька лінгвістичних галузей – синтаксис тексту, структуру тексту, стилістику тексту, семантику тексту. На відміну від текстолінгвістики дискурсологія вивчає всі типи дискурсу, зокрема й художній, проте ці наукові розвідки мають поодинокий і фрагментарний характер. Ми визначаємо дискурс як мовленнєву репрезентацію комунікативного акту, що є віддзеркаленням певної ситуації об'єктивної дійсності й містить текст як вербальний компонент і невербальні компоненти, які впливають на створення та розуміння тексту. Традиційне витлумачення дискурсу не передбачало вивчення художнього мовлення в межах дискурсивного підходу. Ми вважаємо можливим цілком виправданим дискурсивний підхід до художнього тексту та вживання терміна «художній дискурс». Підґрунтям для цього слугує прагматична настанова мовця-автора, для якого художня творчість – це складний комунікативний процес, який становить реа-

лізацію певного комунікативного наміру автора щодо реципієнта. Автор під час породження тексту моделює комунікативну ситуацію, для якої релевантні як власне мовні, так і позамовні чинники. Реципієнт, який сприймає та тлумачить художній текст, одночасно є учасником власного комунікативного простору інтерпретації та комунікативного простору автора, об'єднувальною ланкою яких є текст. Адекватна інтерпретація художнього тексту можлива лише в комунікативній ситуації, з урахуванням комунікативних параметрів.

Використання терміна «дискурс» щодо художнього мовлення набуває особливого значення для художніх модерністських і постмодерністських творів. Для українського модерністського дискурсу, хронологічно детермінованого початком ХХ ст., характерно виявлення ірраціональності художньої свідомості, актуалізація ролі творця, зневіра в раціональному пізнанні світу, внутрішній конфлікт світу та особистості, що виражається у внутрішніх пошуках людини. На текстовому рівні ці ознаки репрезентовані інтелектуалізацією прози, підвищеною увагою до інтертексту, тяжінням до мовних експериментів, ускладненням синтаксичної будови тексту. Постмодерністський український художній дискурс, що сформувався наприкінці минулого століття як реакція на кризу раціоналістичного способу осмислення дійсності, представленого насамперед у реалістичній літературі, з одного боку, продовжує модерністські традиції, переосмислюючи їх, а з іншого боку – заперечує попередні художні системи та їхні способи відображення реальності та створення художнього світу. У постмодернізмі домінує відчуття тотального хаосу, деструкції світу як конфлікту не лише між світом і людиною, а й всередині людської особистості; заперечення раціонального пізнання, нівелювання творчості як креативної першооснови діяльності людини (на відміну від модернізму), осмислення через руйнування сталих уявлень про світ. У художньому мовленні постмодернізм виявлений найяскравіше: багатовимірність постмодерністської свідомості, зумовлена її ризоматичністю, репрезентована варіативністю художнього тексту, нівелюванням ролі автора й актуалізацією інтерпретативної потенції реципієнта, посиленням невербальних характеристик тексту через його візуальну детермінованість, карнавальність, фрагментарність і підвищеною дискретністю текстового потоку, тотальною інтертекстуальністю та мозаїч-

ністю, що зумовлюють експліцитну вторинність тексту тощо. Проте модерністське і постмодерністське художнє мовлення мають багато спільних рис, що уможлиблює їхнє цілісне вивчення як художнього дискурсу конгломератного типу – художнього дискурсу некласичної парадигми.

Художній дискурс некласичної парадигми, виокремлений на підставі поєднання модерністських і постмодерністських творів, відрізняється тяжінням до текстових експериментів і реалізацією двох засадничих принципів – принципу гри та діалогічності. Типологічна близькість модернізму та постмодернізму уможлиблює їхнє комплексне дослідження як художнього мовлення некласичної парадигми, основна специфіка якого репрезентована на синтаксичному рівні.

Розділ 2

ПРИНЦИП ЛІНГВІСТИЧНОЇ ГРИ ЯК ОДИН З ВИЗНАЧАЛЬНИХ У ФОРМУВАННІ СИНТАКСИСУ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

2.1. Лінгвістична гра як передумова створення «карнавального» художнього дискурсу

2.1.1. Художній дискурс як ігрова реальність

Сучасний художній текст, функціонуючи в комунікативному просторі, репрезентує один з різновидів діяльності людини – комунікативну. З огляду на це текст стає не лише матеріальним утіленням і здобутком світової культури, а й носієм сутнісних характеристик існування людини в культурному середовищі. Прагнення створити адекватне середовище для людського існування зумовлює появу численних реальностей, серед яких особливе місце належить ігровій. Л. Т. Ретюнських вважає основною рисою ігрової реальності «її детермінованість суб'єктивною реальністю» [Ретюнских 1997: 23], що в процесі розгортання набуває об'єктивного статусу. Суб'єктивний характер гри увиразнює її соціальну природу як особливого виду діяльності людини.

Створення ігрової реальності уможливлено сприйняттям діяльності людини як гри, що вперше продемонстрував відомий культуролог Й. Гейзинга, який, аналізуючи гру як особливий тип діяльності

людини, виокремлює низку ознак, що характеризують гру загалом і гру як соціальне явище. Насамперед до таких ознак належить невинуватеність гри: «гра за наказом уже більше не гра» [Хейзинга 1992: 17], тобто гра має вільний характер. Вона завжди поєднана з вибором людини, її не можна нав'язати чи примусити грати, тоді це вже буде імітацією гри. Гра є тільки вільною діяльністю людини, що не зумовлена фізичною або біологічною потребою, вона відбувається за бажанням людини, але в ній немає необхідності. Ця ознака породжує наступну – умовність гри, що передбачає вихід за межі побутовості, за межі реальної дійсності. Людина, яка грає, цілком це усвідомлює: «Ми граємо, і ми знаємо, що ми граємо, отже, ми більше ніж просто розумні істоти, бо гра є заняття надрозумне» [Хейзинга 1992: 13]. І хоч іноді гравець втрачає межі гри та реальності, цілком занурюючись в ігровий процес, гра перетворюється на свідоме явище й може керувати життям людини, але усвідомлення меж гри та життя не дає знищити межі між умовністю й реальністю. Той, для кого гра втрачає умовність, починає сприймати її як справжню реальність, для такої людини гра вже не є грою. Інша ознака гри як типу діяльності пов'язана з визначеністю її часо-просторових параметрів: гра завжди вирізняється ізолюваністю й відповідною тривалістю, вона проходить у визначених і закріплених у часі та просторі межах, тобто має початок і кінець. Часова локалізованість гри зумовлює її періодичність, тому що обмежена й закріплена в часі дія може багаторазово повторюватися за інших умов. Наслідком цієї періодичності є наявність у структурі гри повторюваних елементів. Визначеність ігрового континууму пов'язана з обмеженням штучного характеру – правилами, чинними на певній території (арена, сцена, екран тощо), це нібито «тимчасові світи всередині звичайної свідомості, створені для виконання замкненої в собі дії» [Хейзинга 1992: 20]. Часо-просторові параметри визначають певний порядок проведення гри, певні правила, обов'язкові для виконання всіма учасниками [Белозерова 2001: 1]. Лише визнання й дотримання правил дає змогу стати учасником, а не спостерігачем ігрової діяльності, бажання вступити в гру потребує повного дотримання її порядку, вступу до «магічного кола» гри. Це «магічне коло» перетворює гравців на «посвячених» у таємницю, таємничий характер об'єднує учасників, відокремлює їх від реальності,

додає гри сакрального, містичного характеру. Відповідно до цих ознак Й. Гейзинга подає і визначення гри як діяльності людини, основними ознаками якої є вільний характер, умовність, часо-просторова зумовленість, упорядкованість, таємничість [там само].

Сучасні дослідники виокремлюють з огляду на це такі визначальні риси гри: відсутність мети, вона ні для чого не слугує; гра підпорядкована правилам, які сама собі й визначає; об'єктом гри є гравець; гра – форма виявлення вільної волі людини; гра умовна [Никитина 2006: 174-176]. Культурологічне тлумачення поняття гри не могло не вплинути на наукові розвідки з лінгвофілософії, у яких теорію ігрової діяльності людини реалізовано в теорії «мовних ігор» Л. Вітгенштайна. Дослідник формулює теорію «мовних ігор», висувуючи нову методологію дослідження мови, але не описуючи механізм її дії. Наголошуючи на умовності мовних правил і законів, він не прагне пояснити природу мовних ігор, єдиним критерієм виокремлення «мовної гри» вважає «певний закон природи, якому підпорядковані дії тих, хто грає» [Витгенштейн 1994, Т. 2: 136]. Саме тому теорію Л. Вітгенштайна називають «функціоналістською концепцією», бо вона враховує не лише «внутрішньомовний контекст, а й позамовну ситуацію, що створює система тією діяльністю людини, до якої введено мову» [Блинов 1983: 49], проте було б правильно назвати вітгенштайнівську теорію прагматичною.

Будь-яку мовленнєву діяльність людини, як підпорядковану певним законам і правилам, Л. Вітгенштайн вважає «мовною грою». Загальність запропонованої теорії пов'язана і з тим, що, на думку О. В. Журавльової, він сформулював у такий спосіб уявлення про «когнітивні процеси, які детермінують хід породження мовлення» [Журавлева 2007: 13], власне когнітивні процеси і становлять закони мови. Учений тлумачить гру дещо в іншому значенні, відмінному від запропонованого Й. Гейзинга, він вважає, що «мовна гра – це єдине ціле: мова і дія, з якою вона переплетена... Функції слів різні, нас заплутує зовнішня подібність слів» [Витгенштейн 1994: 124]. Операційний аспект мовленнєвої діяльності, вміння застосовувати закони і правила мови, дотримання обмежень і нормативів мови – це все становить специфіку мовних ігор. З огляду на це художній текст є найкращим способом реалізації мовної гри – це застосування мови відповідно до певних естетичних, художніх правил.

Саме тому в художньому дискурсі некласичної парадигми поняття гри тісно пов'язане з нормою та аномальністю тексту. О. М. Ремчукова зазначає, що порушення норм і стандартів має системний характер у сучасному художньому мовленні, тому вважає це «найважливішою рисою художнього методу» [Ремчукова 2010: 30]. Деякі дослідники вважають, що мовна гра «порушує симетрію співвідношення змісту і середовища його функціонування, приводячи стабільні структури в новий стан нестабільності. Отже, мовна гра становить новий етап розвитку системи на підставі операцій над стабільними мовними структурами – еталонами, прототипами, моделями породження змісту» [Журавлева 2007: 46]. Через порушення мовних норм, правил та обмежень художній текст некласичної парадигми набуває нової форми, що сприймається не як ненормативна, а як нова, експериментальна, напр.: *ні, думав поплавський, рухаючи тазом у такт джазовій музиці, насправді ніякого мене теж немає... адже варто лише схематизуватися, і стає очевидним, що нікого, хто міг би думати це, насправді теж не існує* (А. Жураківський. Сателіти); *Мій перший абзац хоч як ретельно імітує стилістику перших критичних вправ, не здатен передати й децими того розмаїття форм, методів і лексем, котрими рясніли літературознавчі часописи (наголошує: літературо! знавчі! часо! писи!)* (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb). Відсутність або надмірність розділових знаків, усунення великої літери на початку речення та у власних назвах, що зумовлює елімінацію меж між синтаксичними конструкціями; підвищена фрагментація або подання тексту цілісним знаковим утворенням увиразнює формально-синтаксичні риси художнього мовлення.

Однак мовні ігри уможливають створення експериментальних текстів не лише на формальному, а й на семантичному рівні. Унаслідок з'являються різноманітні синтаксичні конструкції, аномативні за семантичними характеристиками. Розрізняють кілька видів семантично аномальних конструкцій, серед яких можна виокремити властиві художньому тексту некласичної парадигми аналітично хибні та абсурдні, обидва різновиди «в принципі не суперечать природній мові і, вживаючись у відповідному контексті, здатні отримати цілком „нормальну” інтерпретацію» [Кобозева 2000: 204]. Аналітично хибні характеризуються тим, що одночасно стверджують і заперечують той

самий факт дійсності, напр.: *Якби хто уявив футляра під скрипкового смичка, то це був би подібний пенал. Але таких не існує. А цей – існував* (Б. Жолдак. Гальманах); *Він придумав анімацію, якої ще не могло бути. Отримував насолоду від створення заповнених хвилин, яких могло б не бути. Якби не. Якби не зауважив чогось, якби не придумав прийому, якби не допасував, якби не вирізнув – якби багато чого не* (Т. Прохасько. Непрості); *Існує центр світу, який **всюди і ніде*** (Ю. Іздрик. Флешка 2gb). У художній картині світу модерністів і постмодерністів такі суперечності виглядають цілком природно, нібито світ, де одночасно щось існує та не існує, став можливим. Таку узвичаєність світу реалізованих суперечливих можливостей передають мовні засоби: *Про що могли розмовляти, увійшовши до лісу, двоє людей, що прожили разом дванадцять років? Звісна річ, вони мовчали* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів). Маємо пропозиційну невідповідність: у першому реченні наявний запит щодо теми розмови, отже, герої розмовляли, а в другому – навпаки – стверджується, що вони мовчали, причому вжито вставну словосполучу «звісна річ», яка вказує на нормативність ситуації. Тут представлена гра пресупозиціями, побудована на невідповідності фонових знань і горизонту очікування читача.

Суперечливі пропозиції як відображення амбівалентності художнього світу часто набувають афористичного характеру, напр.: *Якщо так – ти така велика, а насправді – маленька; Тебе так багато і так замало* (Т. Прохасько. Непрості); *...справжня свобода не тоді, коли вона є, а тоді, коли ти її дуже хочеш* (Ю. Андрухович. Таємниця). Пропозиційна структура таких конструкцій указує на семантичну аномальність, проте вони є цілком природними для тексту. І хоч важко уявити такі можливі світи, де одночасно щось є істинним і хибним, художній текст неklasичної парадигми створює ігрову реальність амбівалентного типу. Семантично абсурдні конструкції містять внутрішню логічну суперечливість, зумовлену створенням ігрової реальності. Вони порушують не так закони мови, як закони мислення людини, логічні принципи та правила, напр.: *Цими словами оминеш кожну річ, і промовчиш кожну любов* (Ю. Іздрик. Таке).

Лінгвістичні експерименти доводять визначальну роль мови в художньому мовленні неklasичної парадигми, на чому наголошують і

самі письменники: *Часу поза мовою не існує* (Ю. Іздрик. Таке). Мовна гра з огляду на це є засадничою рисою художнього дискурсу неklasичної парадигми.

2.1.2. Лінгвістичні ігри в художньому дискурсі неklasичної парадигми

У художніх текстах ХХ століття, зокрема в текстах постмодерністів, поняття мовної гри виходить на перший план ([Азеева 1999]; [Вокальчук 2008]; [Деррида 2000 в]; [Лучинская 2002 б]; [Мечковская 2006] та ін.). Його витлумачують як специфічний спосіб створення та функціонування тексту, що ближче до тлумачення Й. Гейзинги, тому що деякі дослідники основною метою мовної гри вважають естетичну [Журавлева 2007: 20], тобто це діяльність, яка цінна сама по собі, художній текст є самоцінним, як і інші вияви гри. Гра в художньому тексті «часто образно організована й оперує предметами, образами, ідеями, стилями, думками, які становлять культурний спадок гравців і наочно відтворені в їхній уяві... Свобода стимулює розумову діяльність учасників гри, а правила регулюють поведінку автора твору та читача й окреслюють поле їхньої інтелектуальної активності. Правила гри розроблені законами літературної творчості й актуалізуються контекстом реальної дійсності, але водночас вони надають можливість для конструювання, варіювання, імпровізації» [Піскун 2006: 6].

У лінгвістиці поширена думка про зв'язок мовної гри з порушеннями мовних норм. Наприклад, Т. А. Космеда визначає мовну гру як «навмисне відхилення від мовних норм для створення певного естетичного (здебільшого комічного) ефекту» [Космеда 2002: 297]. Проте О. В. Журавльова заперечує зв'язок поняття мовної гри з порушенням мовної норми, вона вбачає специфіку мовної гри у невідповідності мовних і мовленнєвих процесів: «операційна сутність ігрового моменту в мові полягає в актуалізації нормальних системних параметрів мови, які лише зароджуються в системі концептів і стратегій користування ними в мовленнєвій організації індивіда, але ще не зафіксовані в одиницях мовної системи та їхніх відношеннях» [Журавлева 2007: 43]. Ідеться про несиметричність розвитку мови та мовлення:

поступово нормативне в мовленні стає нормативним в мові, а мовна гра лише позначає цей процес переходу. На думку дослідниці, мовна гра маніфестує розвиток мовної системи за рахунок створення нового знака або нової структури. Влучна паралель дії мовної гри і метафори, наведена О. В. Журавльовою, передбачає тлумачення мовної гри не як готового мовного матеріалу, а як процесу вибору кількох можливих напрямів трансформації; «мовна гра подібна до метафори як креативного процесу» [там само]. Характерними рисами мовної гри визнано традиційно не пов'язані концепти і високий ступінь експресивності. Механізм мовної гри ґрунтується на тому, що у свідомості людини результати віддзеркалення дійсності впорядковуються за допомогою категоризації, тобто розподілу за певними групами [Журавлева 2007: 44]. Такі механізми працюють не лише на рівні слова, а й на рівні більших одиниць – словосполучень, речень, текстів.

Стабільна, але не стала мовна система починає розвиватися зсередини в процесі мовної гри, а такий саморозвиток уможливлений з огляду на високий ступінь абстрактності мовних прототипів. Вузлове положення концепції О. В. Журавльової полягає в тому, що мовна гра – це не порушення мовних норм, законів, правил, а «активне неконвенційне використання наявних в індивіда моделей і структур мови» [Журавлева 2007: 47]. Опосередковано цю думку підтверджує В. Г. Борботько, який вважає, що «в дискурсі реальному світові може відповідати як його буквальний – симетричний образ, так і деформований образ, що дорівнює двом відомим типам симетрії; це власне симетрія, або класична симетрія, яка передбачає взаємну відповідність об'єктів, і диссиметрія – деформована симетрія» [Борботько 2007: 78]. Відповідно до цих двох типів симетрії дослідник виокремлює й два типи комунікативних форматорів (регістрів) дискурсу – діловий та ігровий. Ідея комунікативного регістру досить продуктивна під час аналізу дискурсу, тому її застосування до художньої комунікації видається нам досить вдалим. І цим регістрам притаманні «самоцінність слова, створення незвичних способів побудови мовлення, мовленнєве лицедійство» мовця [Борботько 2007: 79]. Учений розуміє поняття регістру ширше, ніж поняття дискурсу, виокремлюючи в межах регістру типи дискурсу, напр., ігровий поділяє на поетичний та сміховий. На особливу увагу заслуговує комбінаторний тип, що поєднує в меж-

ах диссиметричного регістру два дискурси: змішування поетичного та сміхового дискурсів спричинює ефект «граничної особливості» (термін В. Г. Борботька) – змістовий перехід, семантична деформація дискурсу, що викликає в реципієнта амбівалентний стан, стан миттєвого переходу від низького до високого і від високого до низького. Змішування «гори» і «низу» – загальна риса сміхової культури, проте накладання двох дискурсів дає принципово нове художнє мислення, реалізоване в текстах неklasичної парадигми. Це ігровий дискурс, що значною мірою перебуває під впливом сміхового, наслідком чого є створення «карнавального» тексту, у якому стрижнева роль належить мовній грі. Проте саме поняття «мовної гри» залишається чітко невідзначеним і дискусійним.

Т. О. Гридіна аналізує правомірність вживання термінів «мовна гра» та «мовленнєва гра», відзначаючи, що мовленнєву природу цього явища увиразнюють такі параметри: 1) мовна гра – це форма деканонізованої мовленнєвої поведінки мовців, що реалізує прагматичні завдання комунікативного акту з категорійною настановою на творчість; 2) ефект мовної гри здебільшого оказіональний, тому що мовна гра породжує відмінні від узуальних і нормативних засоби вираження певного змісту або об'єднує новий зміст за умови збереження старої форми; 3) у багатьох випадках мовна гра ґрунтується на імітації мовленнєвих аномалій; 4) ефект мовної гри можна вважати досягнутим лише за умови усвідомлення його адресатом; 5) механізмами нової інтерпретації знака є різноманітні прийоми лексичної актуалізації, мовленнєве вживання мовних одиниць [Гридіна 1996: 7]. Проте в зазначеній науковій праці авторка використовує термін «мовна гра», маючи на увазі, що розпізнавання цього явища можливе лише за умов знання правил і норм мовної системи, тобто усвідомити характер мовної гри можна лише через співвіднесення її з нормою. Саме усвідомлення можливостей, потенціалу мови, її прихованих можливостей становить основу мовної гри: це не тотальне порушення будь-яких або всіх мовних норм, а реалізація імпліцитних властивостей мовних знаків, набутих ними через актуалізацію в мовленні. Дослідниця пропонує «асоціативну інтерпретацію» природи мовної гри, наполягаючи на тому, що її ефект пов'язаний зі свідомою деавтоматизацією (перемиканням) асоціативного стереотипу сприйняття, конструювання та

вживання словесного знака за допомогою лінгвістичних механізмів, тому мовна гра «двоспрямована» щодо мови і мовлення та є «усвідомленою або ще не усвідомленою закономірністю» [Гридина 1996: 9]. Деавтоматизація використання та сприйняття мовних знаків, на нашу думку, лише уможливорює мовну гру, але не спричинює її, це поштовх до активізації лінгвокреативного мислення, одним зі способів реалізації якого стає мовна гра.

Мовну гру вивчали на матеріалі художніх творів [Санников 2003], рекламних звернень [Непийвода 2001], публіцистики [Космеда 2002], проте саме для постмодерністського тексту гра «з мовою як вторинною та первинною знаковими системами» є родовою властивістю [Скоропанова 2001: 174]. Б. Ю. Норман виокремлює такі ознаки мовної гри: естетичний момент, комічний ефект, внутрішні природні властивості мови [Норман 2006: 7-10], а В. З. Санников пов'язує її з формальними мовленнєвими експериментами, що здійснюють безпосередньо мовці [Санников 1999: 8]. М. Ф. Шацька, аналізуючи мовну гру на лексичному та синтаксичному рівнях дає таке визначення: мовна гра – це усвідомлений процес використання людиною можливостей мови з певною метою, пов'язаною зі створенням насамперед комічного, задоволенням естетичних потреб або впливом на реципієнта» [Шацька 2010 : 13], напр.: *Такі, де все було записано нащот життя і як ним треба жити* (Б. Жолдак. Райський сад); *Коли сегменту рухливості очних яблук бракує, аби побачити яблуко позад себе, доводить ворухити ногами* (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb).

В українському мовознавстві мовну гру як гру слів досліджено «... на фонетичному (звукові повтори, алітерації, асонанси, анаграми і т. ін.) та лексичному рівнях, а серед типів лексико-семантичних відношень – у явищах обігравання слів-омонімів, меншою мірою значень полісемічного слова й особливо – при паронимазії, або (як її частіше тепер називають) паронімічній атракції. У художньому дискурсі не-класичної парадигми також релевантні вияви мовної гри на фонетичному рівні, напр.: *Осоромлене соромиться сорому. Осоромлене сонориться солоно. Оскоромлене содомиться в середу* (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb); *Юрка насторожило одне: чому «будять Вас уранці»? І чому не нептунці чи не плутонці, скажімо* (Л. Дереш. Культ); *Якісь шанці. Якість шанси* (Т. Прохасько. Шанці), та лексичному, напр.: *Користь*,

зрештою, обіцяли всі, але **користі** від цього було небагато (Ю. Іздрик. Таке); *Екостанція. Окостанція. Око – станція* (Ю. Андрухович. Таємниця). Дослідження гри слів у морфеміці та словотворенні здебільшого проводили в одному ряду з виявами цього явища на рівні слів як лексичних одиниць. Вихід досліджень на рівні морфології та синтаксису також звичайно відбувається без принципового відмежування їх від власне лексичного рівня. Крім того, рівень синтаксичних одиниць залучають до аналізу в разі омонімії вільних синтаксичних і зв'язаних, фразеологізованих конструкцій [Тимчук 2003: 6], напр.: *З ким поведешся – от і слава Богу* (Ю. Покальчук. Анатомія гріха).

Окремі реалізації мовної гри можна зафіксувати передусім на лексичному рівні – здебільшого це каламбури, що ґрунтуються на поєднанні слів на підставі формальних або семантичних ознак, напр.: *...вони уже йшли Ринком шукати своє шаманське шампанське...* (Ю. Андрухович. Рекреації); *Тобто створює ілюзію ілюзорності* (Ю. Іздрик. Таке); *Ожив наш край, відпочиваючи від татарсько-московських набегів...* (Б. Жолдак. Антисуржик); *Все було добре, доки я не сів на діжку, яка сиділа на колесах. Я тоді сидів у селі* (Б. Жолдак. Литка); *Вася навіть нічого не ламає, в сенсі, не у вагоні щось, а собі – нічого не ламає* (С. Жадан. Депеш Мод); *Франциск вважав себе людиною поверхневою. Любив поверхні* (Т. Прохасько. Непрості). Саме це дало підстави ототожнити поняття «мовна гра» та «гра слів», проте такий підхід передбачає вузьке тлумачення мовної гри як явища, що сягає лише лексичного рівня мови. Але мовні ігри реалізовано й на вищих рівнях системи мови: синтаксис постмодерністських творів насичений лінгвістичними експериментами. Т. І. Гундорова зазначає, що «стихією українських авторів-постмодерністів стають словесні ігри, стилізація та іронічна лінгвістична поведінка» [Гундорова 2005: 24]. І хоч «мовнообразне світопредставлення, відображене в художніх творах модерного напрямку, будується за принципом неоднозначності й парадоксальності» [Бондаренко 2009: 249], особливого значення мовна гра набула в естетиці постмодернізму. Методологічно постмодернізм ставить у центр пізнання і культури загалом – «особистість, чинник людини присутній в усіх елементах культури, у будь-яких формах знання» [Ретюнських 2002: 35], проте на перший план висунуто саме ігровий момент осмислення діяльності особистості, а «ху-

дожній дискурс постмодернізму поєднує ознаки буттєвого та ігрового дискурсів» [Дискурс 2008: 141].

Підпорядкованість слова, зокрема мовних засобів загальній ідеї твору, властива реалістичній літературі, у постмодерністських творах не релевантна. Актуалізація лінгвістичних чинників уможлиблює реалізацію нових параметрів тексту, зокрема ігрового принципу. Ю. Андрухович маніфестує цей принцип у такий спосіб: «Гра є найдоконалішим виявом творення, а мова любить, щоб її творили» [Андрухович 2007: 23]. На думку О. Б. Поліщук, визначальним принципом «творення прозових текстів, що у великій кількості з'явилися в Україні в 90-х роках, стає гра, яка розкитує однозначне, перевертає усталене, звичне. Зокрема, у творах простежуються прояви “сміхової культури”, карнавалізму, стирання граней між високою літературою та кітчем, розкитування опозицій на зразок “руйнування-відродження”, “серйозне-легковажне”, “моральне-аморальне” тощо» [Поліщук 2003: 9]. Проте гра набуває ваги в постмодерністському художнього дискурсі не на порожньому місці, а логічно випливаючи з лінгвістичних ігор модерністів. Ще в художніх творах українських модерністів гра слів відігравала визначальну роль у текстотворенні, тому цю рису необхідно вважати спільною для художнього дискурсу некласичної парадигми загалом.

У художньому дискурсі репрезентовано такі форми мовної гри, які можна визначити як ігри з мовою або лінгвістичні ігри, тому що йдеться не лише про використання потенціалу мовних одиниць для створення естетичного ефекту через свідоме порушення мовних норм, а про оперування змістовими елементами. Традиційна гра слів, що ототожнювалася з мовною грою, сягала передусім парадигматичних відношень між одиницями мовної системи, тому і термін «мовна гра» був цілком доречним. Специфічною рисою застосування в мовній грі як парадигматики, так і синтагматики є чітка «зумовленість текстом», тобто контекстуальність лінгвістичних ігор, напр.: *Франциск уперше мусив стати справжнім альпіністом (чи вперше мені вперше – подумав він)* (Т. Прохасько. Непрості). Контекстуальність маніфестує визначальну роль синтаксису в появі лінгвістичних ігор у художньому мовленні: важливість синтаксису виявляє не лише змістова та стилістична значущість синтаксичних одиниць, але передусім

те, що «речення відображають спосіб мислення автора, його світогляд, ставлення до дійсності» [Гуйванюк 2009 а: 413].

Мовні гри в художньому дискурсі пов'язані насамперед з метамовною рефлексією – таким типом «мовної поведінки, що передбачає осмислене використання мови, тобто спостереження, аналіз її різних фактів, їхню оцінку, співвіднесення своїх оцінок з іншими, з нормою, з узусом» [Шмелева 1999: 108]. У художньому дискурсі безпосередньо мовлення перебуває в центрі авторської уваги, а мовну рефлексію віддзеркалено в тексті, напр.: *Я зав'язую вживати займенник «я»* (Ю. Іздрик. Таке); *Щоправда, слово «**перебувати**» теж недосконале (з точки зору відношення семантики до глибинної суті моєї проблеми); та з-поміж усіх знаних мені лексем підходить найбільш, – тому що ані «**ділити**» (територію), ані «**співіснувати**» (на місцевості) сюди геть і абсолютно не тичуться* (Л. Кононенко. Повернення). Н. А. Ніколіна вважає регулярне використання лінгвістичних термінів особливістю сучасного художнього дискурсу [Николина 2009: 49], проте не лише терміни, а й загальна метамовна рефлексія слугує предметом зображення: *Адже як поясниш, що табуретка – це **ТАБУРЕТКА**, а не «табуретка»? (Л. Дереш. Намір!); За Окрю Іржоном я почав стежити, відколи ми познайомилися. Напочатку оте «**стежити**» було не більше, ніж лексичною фігурою: я слідкував за його публікаціями...* (Ю. Іздрик. АМ™). Таке зацікавлення мовою та лінгвістикою не випадкове, лінгвістичні ігри, що є підґрунтям художнього тексту неklasичної парадигми, зумовлюють мовну рефлексію та змінюють ставлення авторів до мови – не як до інструмента, об'єкта, а як до суб'єкта тексту.

2.2. Карнавалізація

художнього мовлення неklasичної парадигми

Потреба вироблення специфічного «текстуального коду» зумовлює актуалізацію соціолінгвістичних, психолінгвістичних і соціокультурних чинників у творі [Поліщук 2008: 281] й уможлиблює реалізацію мовних експериментів на всіх рівнях тексту. Широке застосування мовної гри в усіх виявах і на всіх рівнях мовної системи

відрізняє художній текст неklasичної парадигми від інших художніх текстів. Прагнення позбавитися меж мови, знайти нові форми реалізації її потенціалу, створити нову мову для нової літератури спричиняє текстуалізацію мови, яка вже є не інструментом, знаряддям, а метою. Наслідками цього стає використання ненормативної лексики, суржику, порушення сполучуваності слів, поєднання стилів мовлення тощо, напр.: *Позирати крізь дим, який маскував **погляда**, навертаючися ним щоразу до об'єкту, який чимдалі суб'єктивнішав, навіть не підозрюючи про це* (Б. Жолдак. Он до го); *От якщо уявити собі такого питомого внутрішнього українця, того, що російською називається **хітрий хахол**, то це був він* (Ю. Андрухович. Таємниця).

Для українських письменників, на нашу думку, основою мовних ігор є карнавалізація, що передбачає використання різноманітних масок – «переодягнення» мовних одиниць, «перекручування» значень і форм. Причому зв'язок тут зворотний: так само і «мовна гра стає основою карнавалізації» [Гундорова 2005: 202]. Тексти українських письменників демонструють особливу «іронічну лінгвістичну поведінку» [Гундорова 2005: 71], що зумовлює появу мовних трансформацій не лише лексичного, а й синтаксичного типу. Саме дослідження синтаксичного рівня тексту потребує поєднання лінгвістичної та літературознавчої методик аналізу [Загнітко 2001: 494], зокрема стосовно художнього тексту, скерованого на реалізацію лінгвістичної гри.

Суть теорії карнавалу, розробленої М. М. Бахтіним [Бахтин 1990], полягала в актуалізації середньовічної сміхової культури, перенесенні її постулатів на сучасну літературу, що виражається у використанні різноманітних масок, словесних «переодягань», гротеску, іронії тощо. На думку літературознавців, «...теорія карнавалізації становить не тільки оригінальну культурологічну пропозицію, а й цілком конкретну літературознавчу інтерпретаційну модель (...), це розгляд карнавальних топосів, приміром – маски та увінчання / розвінчання карнавального короля, а також текстів як конкретних реалізацій жанрової матриці меніпеї» [Лобас 2007: 6]. Витлумачення карнавалу як переосмислення старої форми буття людини через висміювання, руйнування та знищення сталих уявлень про світ зумовлює сприйняття оновленої реальності як пост-старої, пост-модерної, тому саме постмодернізм виражає основні ознаки карнавального мислення. У романі

В. Єшкілева «Імператор повені» подано таку характеристику карнавалу: *Карнавал – перевернений світ. Карнавал не знає розбіжностей між акторами і глядачами. В Карнавалі всі учасники активні. Зако-ни, заборони, обмеження, ієрархії і пов'язані з ними страх, пієтет, етикет на час Карнавалу втрачають своє значення. Карнавал єднає, примножує, лучить священне з буденним, високе з низьким, велике з малим, добро із звичайним злом...* Цей фрагмент можна вважати своєрідним маніфестом карнавалізації, він демонструє як своєрідність текстів неklasичної парадигми, так і специфіку світів, створених українськими письменниками. Образ карнавалу в творах окремих авторів є символічним і стає центральним образом творів, напр.: *Карнавал видихався, життя обіцяло фонтанувати* (Ю. Андрухович. Два-надцять обручів); *Карнавал триває вже триста років* (В. Єшкілев. Імператор повені) тощо.

Реалізація окремих рис карнавалізації та карнавально-сміхової культури загалом в українській художній літературі абсолютизувалося наприкінці ХХ століття, де «карнавал актуалізований як пошук свободи та самоідентичності в усіх сферах людського буття» [Печерських 2008: 13]. Теоретично карнавалізацію як стильову доміную текстового творення переконливо визначила І. О. Дегтярьова на матеріалі постмодерністської прози, де представлені особливі мовні засоби вираження карнавалізації: «мовна гра, пародія, інтертекстуальність, стилістично маргінальна лексика (жаргонна, лайлива лексика), злиття і контрастування літературної та нелітературної мови, синкретичні тропи, лексико-семантична група “карнавал”, карнавальні образи та символіка, ігри з орфографією та структурно-графічним оформленням тексту» [Дегтярьова 2009 а: 11]. Розмежовуючи поняття карнавалу (карнавальності, карнавалізації), дослідниця вживає термін «карнавалізація художньої мови», витлумачуючи його як вербалізацію «ігрової концепції культури, карнавального протесту проти лінгвістичного пуританства засобами амбівалентної мовної гри, пародії, створенням семантичного й текстового хаосу та стилістично зниженими мовними ресурсами для усвідомленого порушення естетичних канонів мововираження й норм суспільної моралі» [Дегтярьова 2009 б: 49]. Проаналізувавши стиль українських постмодерністських прозових текстів, І. О. Дегтярьова визначає лінгвостилістичні засоби

карнавалізації художньої мови: 1) мовні ігри; 2) інтертекстуальність, полікодовість та поліфонію; 3) своєрідний ономастикон: топоніми, антропоніми, гідроніми, зооніми; 4) зіткнення літературної та нелітературної мови, вживання стилістично маргінальної лексики (жаргонних, просторічних, лайливих слів); 5) травестування, пародіювання і деконструкцію мовних формул, сталих виразів і фразеологічних зворотів та мовну іронію; 6) синкретичні тропи та їх ампліфікацію (наприклад, гіперболізована метафора, метафоричні порівняння); 7) текстову активність макрополя «карнавал»; стилізацію мовлення під карнавально-майданний стиль; 8) структурно-графічне оформлення тексту [Дегтярьова 2009 б: 52-53]. Цілком погоджуючись із тим, що зазначені явища увиразнюють художнє мовлення в текстах некласичної парадигми, пропонуємо розмежовувати карнавалізацію та мовну гру. Якщо, на думку І. О. Дегтярьової, карнавалізація є ширшою за обсягом, ніж мовна гра, та містить останню як один зі складників, то ми вважаємо, що карнавалізацію потрібно розглядати по-іншому: як ядро принципу лінгвістичної гри, його базовий різновид, характерний саме для художнього дискурсу некласичної парадигми. Не карнавалізація, а мовна гра є основним параметром текстотворення художнього дискурсу, карнавалізація – найяскравіший вияв сміхової культури, реалізований через мовну гру.

На нашу думку, карнавалізація представлена в художньому мовленні некласичної парадигми такими основними формами вияву, реалізованими насамперед на синтаксичному рівні мови, як полікодовість та поліфонія.

2.2.1. Полікодовість як вияв карнавалізації

Полікодовість тлумачимо як поєднання в тексті художнього твору різних знакових систем або стилів мовлення. Адресат сприймає полікодовий текст, активізуючи різні рецептивні канали одночасно. Досліджуючи полікодовість постмодерністського дискурсу, О. М. Лучинська пропонує інший термін для визначення цього явища – полісемантика, – це інтенсивне та цілеспрямоване «використання властивостей багатозначності знакових систем (мовних засобів)» [Лучинская 2002

а: 45]. Але поняття полікодовості, на нашу думку, є ширшим і чіткіше передає загальну специфіку художнього мовлення неklasичної парадигми. Основними виявами полікодовості вважаємо полісеміотичність і полістилістичність.

У художньому дискурсі неklasичної парадигми невербальні способи передавання інформації виконують важливу роль, вони не лише є певними ілюстраціями до тексту, а й функціонують як окремі знакові повідомлення. Цей аспект називаємо полісеміотичністю тексту, що зумовлює вживання разом з вербальними знаками інших графічних позначок та ідеографічних елементів. Традиційне подання ілюстративних компонентів у художньому тексті виконувало другорядну функцію: ілюстрації лише опосередковано були пов'язані зі змістом повідомлення, тому мали дистанційне розташування щодо основного тексту твору. Полісеміотичність маніфестує активізацію знакових невербальних елементів, що мають тісний зв'язок з основним текстом. Вони є конструктивними елементами текстової тканини, виконують роль, рівнозначну з вербальними знаками.

Такими знаковими елементами можуть слугувати математичні символи, пунктуаційні знаки, латинські записи інтернет-адреси, різні графічні символи, напр.: *Дивовижну будову має урбаністична людина, і топографічні її вчинки не менш дивовижні, – думала Ліка* (*<i>«LiKa»</i>*). *Намагаючись збалансувати зовнішній гуркіт з внутрішньою тишею* (С. Поваляєва. Екстимація міста); *...для прикладу такою була й славнозвісна Айніштайнова $E=mc^2$ її істинність продовжують дослідним шляхом доводити й до сьогодні...* (Ю. Іздрік. Флешка). Символи сприймаються читачами контекстуально, вони виконують текстотвірну функцію, увиразнюючи художнє мовлення.

У художньому тексті подання графічних символів може бути актуалізовано через розташування та оформлення, напр.:

спочатку було

СЛОВО

потім була

·
2 і 2

(Л. Дереш. Архе)

Полікодовість перетворює художній дискурс некласичної парадигми на знаковий ребус, кросворд, у якому зашифровано інформацію. Адресат повинен декодувати полікодове повідомлення, оволодіти різними знаковими системами, поєднати їх на одному інформаційному рівні. Цю думку підтверджують і приклади сканвордів та кросвордів, анаграм, лінгвістичних ребусів, створених і репрезентованих письменниками в художньому тексті. Наприклад, Ю. Іздрик демонструє кодування інформації в такий спосіб.

У модерністському художньому тексті полікодовість має поодинокі вияви. Це передусім відтворення оригінальної форми повідомлень, відмінних від осоновного тексту, наприклад, текстів інструкцій, реклами, плакатів тощо, напр.: *Бетсі, Дженні і Мод служили на організованій фабриці хемічного тресту. Сьогодні, йдучи з роботи, вони всі троє стали перед плакатом:*

American Relief Administration (ARA)

Купуй квиток в кіно «HYPPODROME»

1. Голодні йдуть.

2. Вимерле село й трупи голодних.

3. Мати, що їсть свою дитину.

4. Божевільний од голоду.

(М. Йогансен. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших).

На відміну від полісеміотичності, полістилістичність передбачає використання в тексті різних функціональних стилів. У художньому дискурсі некласичної парадигми це явище зумовлене передусім авторською настановою на карнавалізацію і мовну гру та виявляється як «непослідовність наративу» [Лучинская 2002 а: 46]. Поширеними типами стилістичних контамінацій є подання в тексті художнього твору фрагментів наукового стилю, напр.: *Топологія – розділ математики, що вивчає властивості об'єктів, zdeформованих у геометріях вищого порядку. Так, меридіани із двовимірної географічної мапи (перпендикулярні до екватора, а, отже, паралельні між собою) сходяться на полюсах тривимірного глобуса, заперечуючи тезу про неперетинання паралельних ліній і унаочнюючи чудеса неевклідової геометрії* (Ю. Іздрик. Флешка) або розмовно-побутового, напр.: *А чули, що Павлина зі своїм розійшлася? А що таке? Та пив. Пив? Ой, чи пив, чи гуляв* (С. Пиркало. Життя. Цілувати). Репрезентація в тексті окремих зраз-

ків різних функціональних стилів, якщо це підпорядковано загальній ідеї твору, є цілком виправданою. Художній стиль вважають унікальним, тому що в ньому реалізовано всі функціональні типи мовлення [Мацько 2003: 247].

Полістилістичність як поєднання різних стилістичних елементів або фрагментів тексту загалом характерне для художнього мовлення, але в художньому дискурсі неklasичної парадигми її здебільшого реалізовано як стилізацію. Якщо звичайне використання елементів інших стилів зумовлено конструктивними особливостями тексту, то стилізація виконує передусім експресивну функцію. Це лише імітація інших стилів, штучне наслідування стилістичної манери інших письменників або функціональних стилів, проте виконані цілком свідомо, напр., стилізація розмовного мовлення: *Тобі його що, шкода? Чому ти питаєш? Так мені здалося. Якось дуже вже спокійно ти на нього реагуєш... Так. Мабуть. Не знаю...* (О. Забужко. Музей покинутих секретів). До явищ стилізації уналежнюємо і суржик, представлений не лише на лексичному, а й на граматичному рівні, напр.: *Бо він був начитаний на таких книжках, яких я лічно бачив. Такі вони були умні, що навіть переписані ним цілком і повністю вручну* (Б. Жолдак. Райський сад); *Як ніззя нікому довірять лічних віщей житні. Особинно тим, хто* (Б. Жолдак. Оральське море). Стилiзація може виконувати текстотвірну роль, визначаючи спосіб репрезентації цілісного тексту, наприклад, роман В. Єшкілева та О. Гуцуляка «Адепт», стилізований під літопис.

Карнавалізація детермінує пародіювання, скероване на переосмислення змісту відомого тексту або «ідеалізованих» зразків функціональних стилів. І. О. Дегтярьова вважає пародію стильовою рисою «постмодерністської карнавальної літератури, що має на меті девальвацію високого слова» [Дегтярьова 2009 б: 186]. Урочиста стилістика може бути поєднана з розповіддю про нібито другорядні, неважливі події, що підкреслює одну з тез щодо постмодерністського тексту, у якому «немає первинних чи вторинних за значенням та вагою мовних одиниць, адже важливим є абсолютно все» [Дегтярьова 2009 б: 157]. Пародіювання пов'язане зі стилізацією, але воно здебільшого орієнтоване на досягнення комічного ефекту, наприклад, пародіювання публіцистичного стилю в розповіді про наркоманів: *Що стосується*

економічної складової, то тут так само очевидним є євразійський вибір українських планокурів, оскільки будь-який поступ у напрямку європейського союзу лише віддаляє прогресивне українське растафаріанство від омріяної економічної стабільності (С. Жадан. Нестерпна легкість наркотиків). О. М. Лучинська витлумачує пародіювання як окремий випадок переосмислення, метою якого є «маніпулювання змістом» твору задля створення комічного ефекту [Лучинская 2002 а: 43].

Пародіювання яскраво представляє карнавальний образ світу, у якому поєднано низьке з високим, дозволене із забороненим, урочисте із сумним тощо. Наприклад, С. Жадан пародіює виступ релігійного проповідника через нібито невдалий усний переклад проповіді: *Дорогі брати і сестри! (Дорогі брати і сестри! – перекладає тьотка в костюмі). Господь маніпуляціями своїх божественних рук зібрав нас тут до купи! (Господь проробив певні маніпуляції, – перекладає вона. – Купу). Так подякуймо йому за те, що ми тут зібрались – і ви, і я! (То ж дякуймо вам, що ви тут зібрались, і я)* (С. Жадан. Депеш Мод). Пародіювання є основним виявом полістилістичності в художньому мовленні неklasичної парадигми.

Але потрібно зазначити, що полікодовість повною мірою реалізована в постмодерністському художньому дискурсі, у модерністському її представлено обмежено.

2.2.2. Реалізація поліфонії художнього дискурсу в мовленнєвих масках

Поліфонія маніфестує «багатоголосся» художнього мовлення, що репрезентоване взаємодією суб'єктів художнього простору. Термін музичного мистецтва на позначення текстового явища запропонував М. М. Бахтін. Учений визначив героя нового типу в романах Ф. М. Достоевського як «самостійний голос» у структурі твору: цей голос «звучить нібито поруч з авторським словом і поєднаний з ним та з повноцінними голосами інших героїв в особливий спосіб» та назвав романи російського письменника поліфонічними [Бахтин 1972: 8-16]. З того часу термін використовують для опису «художнього ефекту, що виникає в літературних творах, які одночасно передають кілька відмінних позицій щодо зображуваного» [Амвросова 1984: 6].

У художньому дискурсі неklasичної парадигми поліфонія як вияв карнавалізації представлена авторськими масками, реалізованими через поняття мовленнєвої маски. Це різновид мовленнєвого образу, «свідомо створений ситуативний чужий мовленнєвий образ, який є впізнаним для адресата, співвіднесений адресатом з певним прототипом» [Кукс 2010: 4]. Поняття мовленнєвої маски зумовлене реалізацією в художньому тексті лінгвокреативної особистості письменника, актуалізацією його самовираження. Традиційні засоби вираження образу автора є певним обмеженням для представників літератури неklasичної парадигми, тому в тексті можна знайти нові форми репрезентації образу автора, однією з яких є мовленнєва маска, що створюється за допомогою мовних одиниць різних рівнів (фонетичних, граматичних, лексико-синтаксичних, стилістичних) та прагмалінгвістичних категорій (мовленнєвих стратегій і тактик, комунікативних програм). Російські лінгвісти наголошують на відсутності дефініції мовленнєвої маски як порівняно нового мовознавчого поняття, але зазначають, що це явище «пов'язане зі свідомим перевтіленням мовця» [Кукс 2010: 2], і зазначають, що мовленнєва маска ґрунтується на певному прототипі та виокремлюють індивідуальну, узагальнену, шаблонну мовленнєві маски.

Аналізуючи художній дискурс некласичної парадигми, ми виокремили кілька типів мовленнєвих масок: імітатор, іронізатор, критик і творець.

1). Мовленнєва маска «імітатор» використовується для перевірення автора, для репрезентації авторського «голосу» як «голосу» героя. Здебільшого маска імітатора реалізована в художньому дискурсі з метою представлення позиції героїв-неістот, тому потребує імітації специфічної мовленнєвої позиції, особливостей мовлення. Наприклад, один з розділів роману Ю. Іздрика написаний від імені автомобіля: *Якби він мислив людськими категоріями, то цілком можливо, прийшов би до висновку, що жінка – це його мандрівна і непростійна душа, а сенс з'являвся лише тоді, коли вони... вона і в-він... б-б-б-оро...не...не...п-пере-...-б-б-бували р-разом... ко-ко-ко-...-ли в-в-вона... б-б-була в... ньому... і-і-і-...і-і-накше... в-він п-п-пере-...-твор-прювався н-на-на... к-ку-п-п-у... м-м-ме-...р-р-р-р-...тво-...тно-...го... з-з-залі-...-з-з-залі-...-зяч-ч-чя...* (Ю. Іздрик. АМ™). У тексті відтворе-

но мовлення в такий спосіб, що демонструє фонетичну подібність до механічних звуків, які імітують дрижання та гуркотіння двигуна автомобіля. Крім фонетичних засобів, використано й прийом «редукованих висловлень» – подання «граматично недооформлених речень» [Лучинская 2002 а: 84]. Цей прийом дає читачеві певну свободу у виборі завершення синтаксичної конструкції, але в цьому разі підпорядкований імітуванню і репрезентує одну з авторських масок.

Художнє мовлення може імітувати й різні позиції мовця як ракурсу зору, наприклад, специфічна позиція спостерігача, який сприймає все навколо лише дивлячись під ноги, а не охоплюючи всю комунікативну ситуацію: *Салон автобуса – східці – асфальт, шкаралупа, голуби, ноги, сміття – скляні двері – сходи – вагон метро – сходи – скляні двері – асфальт, шкаралупа, голуби, ноги, сміття – вагон трамвая – асфальт, асфальт, асфальт вгору...* (С. Пováляева. Ексгумація міста). Кінематографічність цього опису, представлено в одному висловленні, передає враження від реальності, обмежене позицією спостерігача. Авторська маска «імітатор» репрезентована в художньому мовленні як свідомо реалізація «іншого» авторського «голосу».

2). Мовленнєва маска «**іронізатор**» пов'язана з реалізацією категорії суб'єктивної модальності та експлікацією підтекстової інформації. Іронічність виникає через невідповідність того, що стверджує автор, і його прагматичної настанови, а «іронічно висловлюються тоді, коли хочуть приховати справжній зміст того чи іншого висловлення» [Гуйванюк 2009 б: 67].

Іронічність у художньому дискурсі некласичної парадигми значною мірою була закладена в художньому мовленні письменників-модерністів, напр.: *Я люблю і поважаю пролетаріят, по-перше, за те, що він був моїм першим товаришем у дитинстві і був єдиним товаришем, що мене не зрадив і не покинув тепер, коли я виріс, коли інші товариші дитячих літ моїх поробилися або бурбонами, або професорами, або бухгалтерами, або істориками літератури. Я люблю пролетаріят за те, що він не силує мене продавати своє перо і мене, небагатого і нефешенебельного, не одягненого у вечірній чорний сьют і не навченого манір, не покидає і не перестає мати за свого товариша* (М. Йогансен. Подорож ученого доктора Леонардо). Авторська іронія,

з одного боку, є засобом дистанціювання від тексту, а з іншого – способом актуалізації змістово-підтекстового інформаційного шару.

Необхідність завуальованого передавання змісту, прагнення приховати авторську позицію зумовили актуалізацію іронії як визначальної риси художнього дискурсу в постмодерністських творах [Семків 2002]. Іронічність лінгвістичної поведінки зумовлена авторською аксіологічною позицією, протилежною до узуального значення [Гуйванюк 2009 б: 30], напр.: *Шановні пані й посестри, любімо своїх свекрух: це наше пряме майбутнє, ті жінки, якими ми станемо років через тридцять (а інакше коханий нас би просто – не розгледів, не впізнав)* (О. Забужко. Музей покинутих секретів). У постмодерністському художньому дискурсі іронія може набувати форми сарказму, напр.:

Він довго розкурював нову сигарету. Тоді задумливо процитував когось:

– О мово рідна, що без тебе я?

– Гівно, – відповів ти йому.

– Перепрошую? – не зрозумів «Сашко».

– Я мав на увазі, що без рідної мови жоден чекіст нікуди не годиться (Ю. Андрухович. Московіада)

Маска іронізатора здебільшого характерна для постмодерністського художнього дискурсу, вона визначає імпліцитність змісту авторського мовлення.

3). Мовленнєва маска «**критик**» детермінована тяжінням письменників до публіцистичності і зменшення художності творів. Суб'єкт мовлення аналізує літературний процес, критикує художні твори, визначає місце літератури в національній культурі, тобто виконує роль літературного критика. Зважаючи на це, художній текст набуває есеїстичних рис, хоч і зберігає своєрідність художнього мовлення, напр.: *Кравчук тричі проголошував незалежність і тричі відрікався, побоюючись третіх півнів і Віктора Неборака. Грабович замахнувся на Шевченка. Шевченко, прикрившись смушевою шапкою, тричі сплюнув через ліве плече, за що отримав почесне членство в Челсі і зелену карту. Медична є карта Лариси Петрівни Косач-Квітки до пори залишалася недослідженою, засвідчуючи лише надмірну дозу туберкульозу* (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb). Набута публіцистичність художнього

мовлення поєднана з іронічністю та мовною грою, характерними для неklasичної парадигми.

Мовленнєва маска «критик» уможливило актуалізацію рефлексії письменників з приводу значущості літератури та ролі літературної творчості, напр.: *І звісно, література дев'яностих, цей химерний амбіційний проект невидимих інженерів і злочинних політтехнологів, засекречених агентів і радників президента країни на громадських засадах* (С. Жадан. *Моя культурна революція*). Поява в художньому тексті фрагментів критичних есеїв літературознавчої тематики зумовлена загальною тенденцією до інтелектуалізації сучасної прози.

Репрезентативною формою мовленнєвої маски «критика» вважаємо й апеляцію до власної творчості, що поширене у творах українських постмодерністів, напр.: *Усе це нагадувало мені вже описане мною в «Рекреаціях» СВД – Свято Воскресаючого Духа* (Ю. Андрухович. *Таємниця*). Сюди належить і створення творів синкретичного типу, напр., роману Ю. Андруховича «Таємниця», побудованого як діалог з уявним німецьким журналістом, що демонструє домінування не художньої, а публіцистичної першооснови. Посилання на власні твори і твори колег, взаємне цитування, наскрізні образи тощо актуалізують маску «критика».

4). Мовленнєва маска «**творець**» представляє креативну першооснову авторського мовленнєвого образу. У модерністському художньому тексті наголошували на винятковій ролі творчої особистості, складності та внутрішній амбівалентності людини-творця, напр.: *На початку дискусії Степан, завмираючи від внутрішнього хвилювання, міркував про те, що може він написати. Про що може написати. Як може написати* (В. Підмогильний. *Місто*). Пізніше в постмодерністському художньому мовленні авторська маска творця зумовила передусім зацікавлення мовотворчістю та загальною увагою до внутрішньої форми слова й висловлення, напр.: *Я й досі не впевнена, чи означало це півшпальти, чи щось інше, і що таке взагалі «шпальта».* *Звучить воно трохи не по-нашому, як «кишат», «штиб», «пробі» чи «сливе».* *Ми так в Яремчі не говорили* (І. Карпа. *Цукерки, фрукти і ковбаси*). Творчий підхід до мови, експлікація процесу текстотворення, посилена увага до мовних трансформацій та експериментів визначає реалізацію креативних аспектів мовця.

Виявом мовленнєвої маски творця вважаємо і схильність письменників до афористичного мовлення, подання висловлень узагальненої семантики як світоглядних постулатів, що можуть бути представлені текстовим комплексом новітніх «істин», напр.: *Кожен є всім, у кожному живе все. Час немає значення. Світ усе робить для тебе, навіть якщо ти не зробив нічого для себе. Світ не має закінчення. Треба лише бути вільним настільки, щоб виконувати волю* (Т. Прохасько. Місць і слів). Зокрема, в постмодерністському художньому тексті авторська маска творця потужна, що репрезентує афористичність мовлення, напр.: *Доля речей і країн, як відомо, визначається назвами* (В. Єшкілев. Імператор повені); *Компроміс – це не те, що ти продаєшся, компроміс – те, що ти навіть не намагаєшся торгуватись* (С. Жадан. Марадона). Креативність, що визначає цей тип мовленнєвої маски, властива художній творчості загалом, а в творах письменників неklasичної парадигми реалізована насамперед як мовотворчість.

Усі мовленнєві маски можуть бути реалізовані в тексті одночасно завдяки актуалізації мовних засобів карнавалізації.

Поліфонія і полікодовість виражають карнавалізацію, що є центральним складником мовної гри як одного із засадничих принципів художнього мовлення неklasичної парадигми.

2.3. Деконструкція / деструкція художнього мовлення

Поняття деструктивності, зокрема деструктивного синтаксису, завдяки термінологічній мотивованості видається, на перший погляд, чітким і «прозорим». Однак, на нашу думку, постає необхідність чіткішого визначення деструкції у зв'язку з поширеною полісемією термінів, що мають міждисциплінарний характер. Насамперед потрібно розмежувати деструкцію / деконструкцію для уникнення синонімічної (або й антонімічної) паронімії.

Деконструкцію розуміють як методологічну основу постструктуралізму і постконструктивізму, тобто як принцип аналізу тексту. Це свідоме «руйнування традиційних способів організації художнього тексту спричинює виникнення нових моделей текстопородження і вираження концептуальних змістів» [Бабенко 2010: 31]. Термін «деконструкція» вперше вжито М. Гайдеггером [Heidegger 1986], у на-

уковий обіг введено 1964 р. Ж. Лаканом [Ласан 1964], а теоретично розроблено проблему деконструкції Ж. Дерріда [Derrida 1979; Деррида 2000a], Р. Бартом [Барт 2001], Ю. Крістєвою [Кристєва 2004]. Типологія деконструкції як методології містить такі особливості: пошук інтердискурсивних елементів у тексті, розрізнення перцептивних і рецептивних змістів, виявлення засобів репрезентації актуальності тексту тощо. Деконструктивісти заперечують можливість ототожнення деструкції і деконструкції. Так, наприклад, Дж. Х. Міллер, один з авторів збірника «Деконструкція та критика», відомого як «маніфест Йельської школи» – американського напряму деконструктивізму, зауважує: «Деконструкція – це не демонтаж структури тексту, а демонстрація того, що вже демонтовано» [Deconstruction 1975, цит. за: Ильин 2001: 60]. У такому тлумаченні деконструкцію визначено як певний різновид наукової інтерпретації дискурсу, пов'язаний із встановленням його внутрішніх суперечностей. Основу деконструктивістського аналізу становить положення про те, що «зміст ніколи безпосередньо не співвідноситься з позамовною дійсністю» [Гийому 1999: 126], хоч традиційно постулюють лише семіотичну опосередкованість вербальної форми і денотата [Лукин 1999: 9]. Визнаний теоретик деконструкції в постструктуралістській науковій парадигмі Ж. Дерріда, усупереч іншим дослідникам, застерігає від розуміння деконструкції як аналізу, критики, методу, акту, операції. Учений надає терміну широкого значення: деконструкція – це «певна подія, яка не чекає на розмірковування, свідомість або організацію суб'єкта» [Деррида 2000б: 56]. Дослідниця творчості Ж. Дерріда, О. М. Гурко відзначає домінування текстової скерованості деконструкції як її орієнтацію на писемність взагалі: «деконструкція є активністю певного типу філософського письма з приводу писемності / змістопозначання світу» [Гурко 2001: 5].

Деконструкція передбачає семантичну поліфонію аналізованого тексту, для неї характерна демонстрація розбіжностей авторської інтенції та виявлених змістів, тобто репрезентовані суперечності сягають прагматично-комунікативного рівня: вони спостерігаються в системі текстової комунікації як нетотожність змісту і значення (якщо зміст розуміти як перцептивну семантику висловлення, а значення – як рецептивну [Красных 2001: 176-178]), тобто застосування декон-

струкції як певного методологічного принципу в галузі лінгвістики істотно впливає на традиційну схему комунікації.

Щоб уникнути наукової метафоричності й термінологічної полісемії, **деконструкцію** тлумачимо як певний методологічний принцип аналізу тексту як комунікативного акту, що має розгалужену систему інтерпретаційних кодів за умови наявності одного адресантного коду. На противагу деконструкції поняття деструкції не має методологічного статусу, проте воно стає вузловим під час аналізу поетики постмодерністських текстів. **Деструкцією** ми трактуємо як мовностилістичний прийом, пов'язаний з внутрішньотекстовими суперечностями свідомого характеру, тобто такими, що одночасно відповідають авторським інтенціям й орієнтовані на реципієнта [Кондратенко 2004 а]. На думку Н. Г. Бабенко, деструкція оповіді «деавтоматизує читання, трансформуючи його традиційну техніку, оскільки оповідна аномалія (як і тематична, сюжетно-композиційна, фонетична, лексична, граматична, стилістична) загальмовує сприйняття тексту, що виразно демонструє література будь-якої нової парадигми порівняно з попередньою, класичною, нормативною» [Бабенко 2007: 42], тому деструкція не з'явилася разом із постмодернізмом, окремі її явища, зокрема фрагментація та синтаксична надмірність, зафіксовані ще раніше, зокрема в модерністських текстах, напр.: *У кімнату влетів запашний вітер. У далекій кузні співали молотки. За вікном стояв город у вечоровій задумі. А на горизонті відходило шосе в степову бур'янову безвість* (М. Хвильовий. Редактор Карк); *В конструктивних виставах з підкресленим акторським жестом та інтонацією, як проявами єдиної, згущеної вдачі дійової особи, з перевагою масових сцен та умовними обставинами, де афішні написи й кістяк декораций характеризують місце дії, даючи їй простір розвиватись разом у кількох планах, сучасний театр причастився на вищому щаблі свого розвитку до вихідного свого джерела, релігійних видовищ античності й середніх віків, і далі перед ним стелиться шлях самоповторення, прискореного проходження знайомих уже етапів, з певною домішкою поновлень, але вже без могутнього ферменту поступу, що тільки й може дати мистецтву буяння* (В. Підмогильний. Місто).

Проте деструкція – це не тотальне порушення структури або змісту тексту, а особливий тип цієї структури (або змісту), що подібно

до прийомів «шокової терапії» впливає на адресата: внутрішньо-текстові суперечності, скеровані на відображення специфіки еклектичної реальності. І водночас текст, що містить деструктивні елементи, є цілісним і зв'язним утворенням, тобто парадоксально деструкція сприяє загальній гармонійній організації дискурсу. Отже, деструкція, як і мовна гра, не є анормативним явищем, тому що «в художньому тексті більшість з того, що усвідомлюється як певна *аномалія* порівняно з інтуїтивно заданим “нормальним” світом, природною мовою і правилами нарації, насправді є *нормою* для концептуальної, мовної та оповідної організації певного художнього дискурсу» [Радбиль 2007: 314]. Таке тлумачення деструкції подібне до розуміння карнавалізації як появи нового змісту через руйнування, знищення старого: нове може народитися лише після смерті старого, це своєрідне переосмислення текстової реальності. Порушення мовних законів, усунення реченнєвих меж, розділових знаків, мовна анормативність активізують рецептивний пошук змісту, напр.:

він повернеться до

однаково

просто надіслав би тобі листа (А. Жураківський. Сателіти)

У певному розумінні деструкція є хронологічно наступним етапом деконструкції. Деконструктивізм виробив методологічну систему, яку застосовував до аналізу попередніх і сучасних текстів, але наступний етап історії літератури врахував ці методологічні й теоретичні досягнення, створивши новий тип тексту, що імпліцитно вже містить інтерпретаційний компонент. І цей компонент експлікується деструкцією, зокрема синтаксичною. У цьому аспекті деструкція є мовним прийомом, властивим передусім постмодерністським текстам, деструкція «виступає в лінгвопоетиці доби постмодерну як один із способів деконструкції тексту...» [Бабенко 2007: 41]. Проте цей прийом походить з модерністських художніх творів, що тяжіли до лінгвістичних експериментів.

2.4. Текстова деструкція в художньому тексті

2.4.1. Формально-синтаксична деструкція

Специфіку текстової деструкції віддзеркалено насамперед на синтаксичному рівні. Найяскравіше синтаксичні порушення помітні в поезії, форма якої акцентує увагу на таких елементах. А. П. Загнітко визначає цю специфіку поетичного синтаксису як «деструктивістсько-репрезентативно-епатажну» [Загнітко 2001: 497-507]. Особливість її полягає в оригінальній формі та лексичному наповненні цієї форми певним літерно-звуковим комплексом, що потребує від реципієнта трансформувати відповідні конструкції у слова, речення, текст. Роль структурних елементів у такому разі відіграють ритм та рима віршованого твору.

Залежно від характеру синтаксичної деструкції в художньому тексті ми виокремили три її різновиди: формально-синтаксичну, структурно-семантичну та комунікативну [Кондратенко 2003 д].

Формально-синтаксична деструкція представлена текстом, що граматично, графічно або візуально відрізняється від свого прототипу – загальномовного варіанта. Такий текст сприймається особливо саме через порушення в ньому певних правил мови на формальному рівні, проте в художньому тексті це слугує своєрідним маркером «особливості» дискурсу сучасної художньої прози. З одного боку, формальні порушення справляють на реципієнта враження девіацій поліграфічного набору тексту або коректорських помилок, а з іншого – їхній системний характер підтверджує не випадковість деструкції.

Розрізняємо власне синтаксичну і графічно-знакову деструкцію. Перший різновид зумовлений порушенням граматичних правил української мови, а другий – актуалізацією візуальних характеристик тексту.

2.4.1.1. Власне синтаксична деструкція

Власне синтаксична деструкція демонструє зміни на «граматико-синтаксичному» [Дегтярьова 2009 б: 157] рівні тексту, зокрема порушення міжфразового зв'язку, трансформацію текстових категорій, перенасичення тексту однотипними синтаксичними елементами або елімінацію необхідних текстових складників.

Повною мірою власне синтаксична деструкція представлена в художньому тексті з порушенням граматичних зв'язків та правил сполучуваності між словами, напр.: *Я подався ближче до річки, щоб бацити, як дроб куди буде літатъ* (Б. Жолдак. Індульгенція); ...у цьому саду він себе відчував змейом-іскусітьсьом **благодаря яблуків** (Б. Жолдак. Райський сад). Однак такі форми деструктивного тексту рідкісні, вони є штучним утворенням, переважно орієнтованим на відтворення специфіки мислення або мовлення героїв твору.

Штучна фрагментація тексту, наслідком якої є поява нової семантики, поглиблення змісту пов'язана з мовною грою як одним з визначальних принципів художнього дискурсу неklasичної парадигми, напр.:

це ті відчуття, на які ми зазвичай не звертаємо особливої уваги, проте йдеться про те, що у певній мірі можна назвати досвідом переродження на

народження третьої особи, яку ми можемо з повним правом вголос назвати нашою дитиною, – ось мета цього неоднозначного і болючого процесу **під**

підлога тепла – так приємно зігріватися морозного зимового дня, вбігши до квартири прямо з вулиці (А. Жураківський. Сателіти). Перетворення прийменників на повнозначні слова зумовлює семантичні зсуви текстової тканини, що посилено й абзацним поділом. Прикінцеві та ініціальні елементи є маркерами меж речень, у яких відсутні розділові знаки та великі літери. Поява повнозначних слів і нового речення після прийменника, що потребує відповідного поширювача обставинної семантики, визначає незаміщеність синтаксичної позиції. Відсутність підрядного компонента, детермінованого семантикою повнозначної лексики і прийменника, увиразнює деструктивний характер текстового фрагмента. Абзацний поділ виступає маркером синтаксичної деструкції, зокрема коли поділяє одне речення на кілька абзаців, напр.:

*Бо самотність рано чи пізно ошукує навіть найсильніших –
Змушує їх до спорудження*

Кришталевих в'язниць і дзеркальних покоїв неспокою через чуже життя (С. Повалєєва. Ексгумація міста). Членування одного речення на абзаци поєднано з вживанням великої літери, яка маркує початок

нового речення, нібито створюючи з однією синтаксичної одиниці декілька.

Вияви власне синтаксичної деструкції мали місце в модерністському художньому дискурсі, де здебільшого представлені повторами однотипних речень з актуалізацією синтаксичного паралелізму, напр.: *Дуже поважний генерал милостиво здоровкається з Інтелігентом. Те саме робить дуже поважна дама. Інтелігент якнайповажніше прикладається до її ручки. Те саме робить дуже поважний цивільний із стрічкою під сурдутом. Те саме роблять якісь то живі моці, по деяких ознаках жіночої статі. Моці, очевидно, надзвичайної поважності. Моці милостиво кивають трясуchoю головою. Інтелігент благоговійно прикладається до ручки* (Л. Скрипник. Інтелігент). Повторення однакових лексичних елементів у паралельних синтаксичних конструкціях детермінує семантичну надлишковість тексту. Синтаксичний паралелізм, на думку Н. В. Гуйванюк, – «це своєрідне висловлення, побудоване за конструктивним принципом симетрії і повтору. В основі паралелізму лежить лінійна тотожність (повна чи часткова) побудови синтаксичних конструкцій» [Гуйванюк 2009 а: 447]. Ми уналежнюємо синтаксичний паралелізм до синтаксико-деструктивних явищ з огляду на те, що зловживання повторюваними компонентами (формальними і семантичними) виконує не естетичну функцію в тексті, а скероване на відтворення особливого художнього світу, у якому повторюються однакові події і дублюються комунікативні ситуації. У такий спосіб у художньому дискурсі неklasичної парадигми змодельовано картину світу, що складається з однотипних, одноманітних, майже незмінних ситуацій. У кожній синтаксичній конструкції описано той самий фрагмент художнього дійсності з використанням майже тотожних мовних засобів, лише виокремлено певні нові деталі, ракурси або аспекти, напр.: *В Твоїй душі була блакить стоячих вод, оздоблених блідо-зеленою ряскою. В ній була тьмава імла давноминулих віків, вкритих тасмничим серпанком чародійних явищ. Первісний шал і дикусська невибагливість. В Твоїй душі була блакить безмежних глибин холодних океанів. В ній було омління південних місячних ночей і млявість застиглого болотяного повітря, насиченого отруйними гострими пахощами. І міріадами бактерій жахливих хвороб* (Г. Михайличенко. Блакитний роман). Синтаксична надмірність зумов-

лює змістову надлишковість, маніфестовану на лексичному рівні синонімічними рядами, спільнокореновими словами і повторами слів. На граматичному рівні синтаксична надмірність реалізована через еквівалентність граматичних форм присудків, порядок слів, однотипну синтаксичну будову речень.

Перенасичення тексту конструкціями із синтаксичним паралелізмом характерне і для постмодерністської прози, напр.: *Кожна людина має право. Кожна людина має обов'язок. Кожна людина має право мати обов'язок. Кожна людина має обов'язок мати право. Кожна людина має бути вільною в реалі. Щоби бути вільною, людина має бути собою. Щоби бути собою, людина має бути щасливою. Найбільшим обов'язком людини є щастя* (Т. Прохасько. Місць і слів). Якщо в модерністському художньому мовленні синтаксичний паралелізм слугував засобом репрезентації специфіки окремих фрагментів художнього світу, то в постмодерністському дискурсі він є одним із засобів мовної гри, тобто демонструє один із засадничих принципів художнього дискурсу неklasичної парадигми, напр.: *Я граюся. Я граюся, пам'ятаючи, пам'ятаю, граючись...* (Т. Прохасько. Тільки на експорт); *Це цирк найвтаємниченіших. Це вистава для спраглих марнославства. Це концерт для глухонімих і байдужих* (О. Ульяненко Знак Саваофа). З огляду на це посилюється синтаксична експресивність художнього мовлення, текст містить багаторівневі конструкції із синтаксичним паралелізмом.

До власне синтаксичної деструкції належить і багаторазове повторення окремих фрагментів синтаксичної конструкції та зловживання тавтологією, лексичними повторами в межах невеликого фрагмента тексту, напр.: – *Подивись, скільки можливостей там тобою не використаних, скільки країн не бачених, скільки рік не перетнутих, скільки слів не написаних, не сказаних і ще більше не почутих, скільки снів не побачено і скільки днів не прожито, ночей не виспано, скільки їжі не з'їдено і скільки пива не випито, скільки там таїн непізнаних, а скільки дівок не виграних, скільки рук непотиснутих, скільки сліз не виплаканих і скільки ран незагоєних, і ще більше незавданих, скільки радощів і скільки краси неторкнута, скільки страждань і обману не знесено і скільки уроків не засвоєно, скільки досвіду не здобуто, скільки дверей не відчинено, скільки дітей не зачато, замовлянь не*

*промовлено... послуг не надано – загадок не розгадано; рим не римо-
вано – риб не фаршировано, у бубон не бито – землю не крито, воду
ситом носити – милості просити; кригу не топлено, вуста не цілова-
но, щастя не крадене, малий, тобою стільки музики не чуто – скільки
фільмів не бачено, людей не забуто – сили не втрачено і так далі...*
(А. Жураківський. К.). Тут повторення реалізоване не на змістовому
рівні – як лексична еквівалентність повторюваних компонентів, а як
повторення однакових за синтаксичною будовою конструкцій. Ці кон-
струкції за будовою становлять безособові речення з головним чле-
ном, вираженим формою на *-но, -то*, що означають «стан як результат
дії в минулому, а іноді результат дії, не зумовлений волею людини»
[Шульжук 2004: 124]. Вони становлять елемент художнього мовлення
з огляду на те, що «лише в мові українських письменників фіксується
старовинне вживання предикатів на *-но, -то* зі значенням тривалої,
повторюваної дії» [Слинько 1994: 206] з відповідним вживанням цих
форм не лише доконаного, а й недоконаного виду. Така семантична
контамінація, накладання минулої дії та її повторюваність перетво-
рює текст на афористичні висловлення.

Повторення лексем може варіюватися в тексті і бути його компо-
зиційним центром, напр.: *Той, попередній її стан розвіявся – вона за-
тисла пам'яттю, як бульдог щелепами, лише слово «ниточки», те-
пер до кінця дня воно крутитиметься в голові й вряди-годи бездумно
міситиметься губами, а вона й не помічатиме: ниточки, ниточки.*
Ниточки. *Ниточки, які складаються в візерунок, але нам його не ви-
дно* (О. Забужко. Музей покинутих секретів).

Найпоширенішим виявом власне синтаксичної деструкції є над-
мірна предикативність. Її специфіка полягає в переобтяженні пев-
ного висловлення предикативними одиницями та в елімінації інших
членів речення, тобто тексти складаються переважно з номінативних
речень або номінативних головних членів односкладного речення,
напр.: *Старий університет. Ланци при в'їзді, чотирикутний кори-
дорів, стародавні гербарії і мокрі препарати. Вечірні трамваї, роз-
хитані від швидкості й порожності. Нічний черговий тролейбус аж
із Левандівки. Обвітрений пішохідний міст із вокзалу до Левандів-
ки. Різнокольорові промислові запахи Рогачки. Станція Підзамче,
недіючі запасні колії. Підземелля на вокзалі. Любощі в різних місцях.*

Хризантеми перед входом на Янівський. Цвинтарні вогні на першого листопада. Канапки із сиром або ковбасою у «Кава-соки» (Т. Прохасько. Тільки на експорт); Цигарки із запахом риби. Звуки дітей за вікном. Неприродно яскраві барви і ріжуче світло дня. Панічний спокій темної ночі (А. Жураківський. Сателіти). І. О. Дегтярьова підкреслює, що «нагромадженням номінативних речень у прозовому тексті автор створює ефект кінематографічності оповіді» [Дегтярьова 2009 б: 145], тобто реципієнт сприймає події уповільнено, почергово. Загалом це характерно для всіх перелічувальних конструкцій, що діють на логічне мислення адресата: воно значною мірою гальмується, тому що перелік вимагає інтенсивного запам'ятовування почутого чи прочитаного [Пещак 2000: 13].

Перенавантаження тексту номінативними реченнями є визначальною рисою постмодерністського художнього мовлення, такі переліки «візуалізують» текст, надають статичності діям, уповільнюють зображувані події, напр.: *За холодильником кімната невимушено переходила в кухню. **Шафки й шухлядки, посуд, горнятка, плита з кастрюлями і чайником, кухонний стіл, табурети*** (С. Андрухович. Death is sexy). Номінативні речення можуть репрезентувати не лише одну ситуацію дійсності, а окремі фрагменти, не пов'язані між собою, напр.: ***Стежки, похилі галявини, елітні пси на прогулянках, продаж польських криміналів із валізок, пікніки на завалених стовбурах дерев, бетонні дзоти, паркан із колючим дротом довкола фортів, дуже багато омели, аличевий гірський сад над вулицею Колеси*** (Т. Прохасько. Тільки на експорт). Такі переліки відрізняються певною змістовою еkleктичністю. Мовець фіксує не лише фрагменти художнього світу, а й вербалізує власні думки, образи та асоціації, поєднуючи їх в одне ціле.

Переліки утворюють не лише номінативні речення, а й однорідні поширювачі різної семантики. Вони реалізовані як нагромадження, «своєрідне колекціонування однорідних мовних одиниць» та є «одним з найхарактерніших стилістичних прийомів письменників-постмодерністів, проза яких ілюструє безмежність однорідних можливостей української мови [Дегтярьова 2009 б: 146], напр.: *Брат ламав замки на черговій валізі, і ми визбирували поміж запиленого мотлоху потрібні нам речі, скажімо **баночки** з пудрою, металеві **гребні, ко-***

робки з-під зубного порошку, іржаві надламані леза для бритв, рвані панчохи, м'яті краватки, вибляклі сукні, діряві капелюхи, дешеві сережки, виписані кулькові ручки, рукавички без пари, блокноти з точним записом усіх щоденних фінансових витрат, пробиті в безлічі місць копірки, надтріснуті телефони, діряві авоськи, гаманці з безліччю кишень і відділень, довгі жіночі мундиштуки, окуляри зі зламаними дужками, деформовані жіночі торбинки, вижовклі грамоти, шапочки для купання, листівки з видами міст, крем для за смаги, розламані навіл фотоапарати, прострочені протизаплідні пігулки, етикетки з винних пляшок, браслети з червоної пластмаси й залиті воском будильники, фотографії артистів кіно і журнали з кросвордами, календарики... (С. Жадан. Гімн демократичної молоді). Однорідні поширювачі й зумовлюють «збільшення обсягу речення» [Николина 2009: 260], що відображає надмірна кількість об'єктних компонентів. Така семантична надлишковість перевантажує змістове наповнення синтаксичної конструкції настільки, що реципієнт не сприймає повною мірою всі компоненти зазначеного сурядного ряду. Повний перелік їх не додає для розуміння змісту тексту додаткової інформації, а навпаки – розсіює увагу.

Надмірне вживання однорідних компонентів різної семантики, називаємо каталогізацією, або каталоговими рядами, тому що в них подано штучний канцелярський перелік предметів. Каталогів ряди складаються переважно з компонентів суб'єктної або об'єктної семантики, а їхня морфологічна природа лише іменникова, тому що в цих переліках подають назви певних предметів або осіб, напр.: *То були Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Спудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорному, Жиди, Пігмеї, Повії, Улани, Легіонери, Пастушки, Ягнята, Каліки, Божевільні, Прокажені, Паралітики на Роздорожжю, Вбивці, Розбишаки, Турки, Індуси, Січові Стрільці, Волоцюги, Кобзарі, Металісти, Самураї, Дармограї, Сердюки, Олійники, Мамелюки, Яничари, Манкурти, Ветерани, Афганці, Багатодітні Сім'ї, Сарацини, Євреї, Негри, Патриції в тогах, Хвойди, Писарі, Брехуни з висопленими язиками, Дебіли, Козаки-Запорожці, Піхота, Музики, Магометани, Маланки, Маланці, Діптянки, Блудниці, Гуцули, Троянці, Сармати, Етруски, Гіппі, Сліпці, Трембітарі, Фіндюрки, Святі з картонними німбами, Гетьмани,*

Ченці, Панки, Клошари, Цьохлі, Трубадури, Різники, Юристи, Хапуги, Пияки, Лікарі, Ледарі, Араби, Кацапи, Опришки, Отці Домінікани в білому, Шльондри, Герої, Пиворізи, Мочиморди, Салойди, Голодранці, Дуболоми, Сажотруси, Козорлупи, Недоріки, Менестрелі, Проститутки – а всіх інших перелічити просто неможливо, бо були там ще Горили, Генерали, Гавіали, Павіани, Павлікіани, Данайці, Нанайці, Німфи, Нівхи, Ассирійці, Арнаути, Торбохвати, Лірники, Сирники, Шинкарі, Македонці, Броварі, Анахорети, Пупорізки, Українці, Лісбіянки, Гноми, Мавки, Мавти, Лилики, Чорні Коти, Грудні Жаби, Алхіміки, Шльохи, Профури, Татари, Бубабісти... (Ю. Андрухович. Рекреації). Автор намагається передати повну картину подій, називаючи всіх без винятку дійових осіб. Синтаксично це презентовано низкою однорідних підметів. Проте в запропонованому переліку є й реальні історичні особи, і вигадані персонажі, тобто автор свідомо утворює довгий перелік різнотипних онімів, що через синтаксичну однорідність сприймаються як подібні.

Прийом каталогізації використовували й автори модерністських художніх текстів, хоч у них обсяг однорідних членів у каталогових рядах був невеликий, напр.: *Міріяди мух, бджіл, осів кружляли хмарами навколо дерева, сідали на цятковане кривавими рубцями тіло, на червоні смуги, що рясно вкривали обличчя, руки, груди...* (М. Йогансен. Пригоди Марка-Лейстона...); *Залізо, чавун, кам'яне вугілля, кокс, цемент, цегла обернули степ у чорне гробовище* (В. Домонтович. Без ґрунту). У модерністському тексті переліки мали змістову єдність, напр.: *На стільці коло ліжка: бритва, мило, дзеркальце, пара листівок, стара газета, гуталін для черевиків, свічка, сірники, щітка, тютетейка, хемічний олівець, на м'ятому шматку газетного паперу – виногради* (В. Домонтович. Дівчина з ведмедиком). І на відміну від сучасної української прози, де цей прийом набув масштабності та необмежений семантично, у модерністському художньому дискурсі багатокomпонентні переліки містять компоненти однієї лексико-семантичної групи.

Широке вживання каталогових рядів не є випадковим: Н. О. Фатеева відзначає їхню властивість «відтворювати імпліцитний позатекстовий зміст» [Фатеева 2000: 134], напр.: *І, поволі підіймаючи голову, бачу: краплини дощу на чорних чобітках, біле волохате пальто, два*

великих перламутрових гудзики, наглухо застебнутий комірець, тонкі, чітко окреслені губи, хвилю чорного волосся зі спалахами-світлячками дощових краплин; великі сірі очі, в які поринає мій погляд (Ю. Покальчук. Втраた).

У таких конструкціях текстотвірним переважає сурядний зв'язок, що маніфестує єднальні відношення. На підставі такого зв'язку стають можливими «наддовгі речення» [Загнітко 2001: 450], що складаються з необмеженої кількості предикативних одиниць (або частин). Наведемо фрагмент такої конструкції з «Рекреацій» Ю. Андруховича: *Потім ви знову поринаєте у свято – ви його маєте, ви ходите ним уже добру годину, і щось усередині чинить опір – не так, не так, хоча, з іншого боку, все саме так, молодчина Павло, постарався, зробив, і кобзар співає про червону китайку чи про червону калину, і студенти ставлять містерію про Вітчизну, і можна купити гороскоп у кооператора або з'їсти шашлик, або постріляти з лука у величезного картонного Сталіна, або помилюватися черговим задом чергової претендентки на конкурсі «Суперпанна», або випити просто з пляшки, або розмалювати собі писок синьою і жовтою фарбами, або послухати ораторію, або дивитись на небо крізь телескоп, або пограти в безпрограшну лотерею, або з кимось побитися – просто так чи за самичку, або жонглювати ножами і помаранчами, або набратися в дим, як Біленкевич, або купити собі амулет на ланцюжку, або хрестик, або відкинути копита, або постріляти в пересувному тирі, або купити старий грамофон, або танцювати до ранку ритуальний аркан, або співати в кумпанійці про рекрутів і червону калину чи про червону китайку, або купатися з дівчатами в бочці, або спати в багажнику чорного авта, або купити собі «Біблію» арабською, або «Коран» українською, або порнокалендар, або відеокасету, або пістолет Макарова, або оленячі роги, або морфій, або ребра, або груди, або пиво, або воду, або люльку, або цвяхи, або шкіру, або рану, або забратися й піти до готелю, або ходити тут до ранку, або вмерти...* (Ю. Андрухович. Рекреації). Ця синтаксична конструкція є складним багатокомпонентним реченням, проте елемент мовної гри в ньому наявний у сурядних рядах диз'юнктивної семантики: остання частина речення, що, власне, і становить низку однакових за синтаксичною будовою конструкцій, об'єднаних спільним предикативним словом

можна та відмінних за інфінітивним компонентом. Предикативний центр не повторюється кожного разу, але слугує центром, навколо якого розгорнуто перелік за радіальним принципом.

Дослідники фіксують розширення функцій інфінітива в сучасному художньому мовленні, пов'язане з «дезактивацією суб'єкта» [Николина 2009: 166], тому інфінітивні сурядні ряди також можливі, як і іменникові, напр.: *Він хотів прокласти ще якісь паралелі, але щасливо опускався до аналогів, та так і не пригадав про що, бо пригадувать уже не хотілось, а треба було **поспішати, нарізати, кришити, мазати, розкладать, лять, заїдять і запивать** усе це разом з похалливими тостами і цілком **забувають** про курча в духовці...* (Б. Жолдак. Глинопис). Каталогізація інфінітивів увиразнює десуб'єктність художнього мовлення постмодерністів, посилення ролі дієслівних форм, відповідно і домінування згаданих синтаксичних конструкцій. З огляду на це поширені односкладні інфінітивні речення, що виражають ірреальну модальність, напр.: *Але наразі йдеться про те, щоб **обхитрувати** – силу тяжіння, магнітне поле, всю решту сил природи, цілу окуповану хворобою світобудову. **Обхитрувати** власну неспроможність. **Обійти** заборони. **Піднятися** вище. **Досягти** небес* (Ю. Іздрик. Таке). Подання низки інфінітивних односкладних речень посилює семантику можливості описаних дій та маніфестує їхню повільність і почерговість.

Каталогові ряди можуть мати різну семантику та синтаксичне вираження, напр.: *Треба стати мудрим, роботящим, уважним, спостережливим, старанним, умілим, дбайливим, дисциплінованим, правдивим, ніжним, охайним, безстрашним, терплячим...* (Т. Прохасько. Тільки на експорт); *Не можна перейматися Римом, варварами, Ренесансом, паротягом, модерністами, атомною бомбою* (Т. Прохасько. Порт Франківськ); *З тяжким спорядженням на плечах, з потужними ліхтарями в руках, вони брели крізь сніг і пітьму, керуючись якимось внутрішнім відчуттям, котре гнало їх уперед, в снігу й тумани, крізь морок і завії, дорогою болю й перемог, шляхом великих мандрівників та першопрохідців, стежками справжніх, забутих усіма чоловіків, яким зовсім-зовсім немає чого втрачати* (С. Жадан. Вона знає всі шляхери цього року). Вони уповільнюють зображення подій, створюють ефект кінематографічності оповіді, гальмують процес сприйняття інформації реципієнтом.

2.4.1.2. Графічно-знакова деструкція

Для вираження графічно-знакової деструкції використовують насамперед графічні засоби, серед яких найпростішим є літерне виділення, що розраховане лише на процес читання, тому що передбачає зорове сприйняття тексту, напр.: *половИну дистАнції відбУвши, Ургант все ще бУв у почекальнї якОїсь стАнції, чи то шепетІвки, чи непАлу, від душІ насидІвшись на клУнках-пакУнках, вдихАючи смО-рід групОвої тУші, слУхаючи мАти пролетАріату та дні рахУючи як шпАли, шпАли, шпАли... і от однОго чудОвого днЯ, коли мІсяць, зіркИ, світИла назОвсім знИкли за хмАрами, Ургант не тЕ, щоби осідлАв конЯ, і не тЕ, щоби зрУшив скЕлю, і навіть сАм не рУшився, а надИхавшись колектИвних вИпарів роздУвся, як монгольф'Єр чи дирижАбль, і почАв додОлу сповзАти, туди, де болотА, монгОли, чагарІ, флЕр мандрАгори, ретОрти, рИтори і гОря гОри...* (Ю. Іздрик. Таке). У цьому прикладі окремі літери, що позначають лише голосні звуки, у більшості слів надруковані великими літерами. У кожному слові велика літера одна, тому логічно припустити, що в такий спосіб позначено наголошені звуки, тобто автор намагається репрезентувати фонетичні характеристики тексту, спрогнозувати його читання вголос. Проте цей незвичний графічний спосіб подання тексту через графічні особливості ускладнює процес читання, гальмує його. Зважаючи на це, зникає автоматизм сприйняття тексту: повільно рухаючись рядками, реципієнт знаходить нові змісти в тексті. Літерне виділення загалом одразу привертає увагу читача своєю ігровою формою та «забезпечує руйнування стереотипів словесного вираження та сприйняття» [Бабенко 2008: 11]. Крім того, графічне виділення літер знецінює інші мовні рівні: шукаючи глибинний зміст у літерному виділенні, реципієнт надає менше уваги словам і реченням, тому що домінує нетрадиційне членування текстового потоку. Читач поєднує між собою окремі літери, намагаючись їх уявити як певну знакову систему, тому абстрагується від звичної семіотичності тексту, що відступає на другий план. Фактично постмодерністський дискурс утворює декілька знакових систем завдяки деструкції тексту.

Вираження ігрової природи постмодерністського дискурсу через актуалізацію літерних позначень характерне для творчості Ю. Із-

дрика, який пропонує читачеві своєрідну закодовану абетку у своєму тексті:

Забувалося і те, що омріяна Європа великою мірою давно вже фантом, міф, ілюзія, і те, що вона не тільки і не стільки:

августійший і блаженніший Франціско Аквінат,

блудливий барон Він-Кавель **Б'**iron maiden,

міс **В**ан дерКкорбюзьяк,

Гайль Юлій Гайдегерадамергантентайн,

далі тангі Далі дада дюшан,

Еліотелюар рогоносий есквайр,

фасбін дер клеЄ,

жлобина **Ж**енесартр,

празький цвіркунець Юрасик Замза,

И,

Бретон Мондріанович Іонеско,

Кокто Їонескович Тцара,

Йонеско Мрожекович Беккет,

кічуватий кітсик **К**ляйнст,

Павнд Доуренсович Лелюш,

дуїнізований корнет Мальте Марія Брігге,

садистуватий **Н**ахер де Мазох,

золотоволоска Меріт фон Оппен-Гайм,

раблезіанець Пантатрюа Гаргантюєль,

варгінальний Рихард Онеггерсаті,

сафовита sophisticated lady Стайн,

богомольний і цинічний Тарас Григорович Ніщє,

упертий антисеміт Умберто Феко,

його величність Франц-Йосиф Швейк,

хвалько Хвеліні мастроян,

Целяни, Шульци, Циммермани, весь список Шиндлера,

Арнольд Павлович Черчіль,

штокгаузнутий **Ш**енберг,

Ще хтось один на букву **Щ**,

для різноманітності гіповий Юрайя Гін, скажімо,

і насамкінець юнга Фром-Фройд **Я**сперс – увесь кагал

(Ю. Іздрік. Таке).

Літери української абетки подані в кожному з рядків тексту, який має специфічну графічну будову: рядки мають різний відступ від краю сторінки, що створює орнаментальну структуру тексту з візуального боку. Зміст «абеткового» фрагмента також повною мірою демонструє потенціал постмодерністських мовних ігор. У тексті наведено перелік оригінальних і закодованих імен та прізвищ діячів європейської культури – літератури, філософії, психології, кіномистецтва, живопису тощо. Так, напр., «імена» філософів, подані в оригінальній формі, – Ф. Ніцше і К. Ясперс, і в закодованій – М. Гайдаггер, Г. Гадамер (*Гайдеггергадамергангенттайн*), Ж. Жене, Ж.-П. Сартр (*Женесартр*), У. Еко (*Умберто Феко*). Багато зі знакових імен приховані в тексті, тому читач повинен для виявлення закодованої інформації насамперед розчленувати фрагменти тексту, де це потрібно; «злити» виділені літери для цілісного сприйняття слів; розпізнати мовну гру автора на змістовому рівні, напр., *Арнольд Павлович Черчіль* – містить закодовані імена трьох людей, з якими в Ю. Іздрика асоціюється Європа, проте наведено ім'я – одного, по батькові – другого, прізвище – третього. Основна мета створення цієї абетки – змусити «прочитати» історію Європи за власними іменами, це історія особистостей, історія конкретних людей, з якими асоціюється європейська культура. Саме в цьому фрагменті реалізовано текстотвірний принцип, що можна назвати принципом «подвійної семіотичності» – поєднання різних знакових систем – графіки та мовної системи. Накладання однієї знакової системи на інші в межах одного дискурсу перемикає увагу читача, який змушений повертатися до тексту кількаразово, щоб поєднати у сприйнятті різні системи – мовну, реалізовану в тексті, та інші, необов'язково вербальні. Лише співіснування, взаємодія цих систем, а не роздільне їх сприйняття дає змогу представити багатовимірну гру художнього дискурсу некласичної парадигми.

До графічних засобів деструкції належить і навскісна риска (слеш), що використовується переважно як службовий друкарський знак. У художньому тексті він слугує для графічного розчленування віршованого тексту, надрукованого не в колонку, а в рядок, у прозовому – переважно для членування тексту, напр.: */не любив я цю дядькову криницю – від неї будь-чого можна було чекати / та й отримав я не-відомо що / минулого літа – оте намисто із слонової кістки у відрі*

*прийшло / красивих форм – несиметричних і незвичних / тільки Ліні його показав, а вона нібито і не здивувалась, дізнавшись, що воно – з колодязя / не стала його міряти, принаймні ніколи я Ліну в ньому не бачив / воно й добре/ мені теж здається, що ця річ не з тих, які на шию вішають/ (А. Жураківський. К). У цьому тексті немає поділу на речення, тому «слеш» читач сприймає як пунктуаційний знак (крапка). Автор відмовляється від нормативного способу графічної презентації тексту відповідно до правил пунктуації української мови: зберігаючи коми і тире, автор усуває велику літеру на початку речення та не використовує крапки. Таку ж роль можуть виконувати дужки, напр.: *А-натомі(сть)-я ніколи не працюватиму в реанімації, бо знаю, яким воно є* (С. Повалєєва. Ексгумація міста). Реципієнт сприймає текст з формального боку як ненормативний, намагається обрати для себе зручний спосіб дискретності, тому надає графічним маркерам відповідні функції.*

Загальна тенденція до усунення окремих пунктуаційних знаків іноді реалізується в крайньому варіанті – тотальній відсутності як пунктуаційних знаків, так і великих літер на початку нового речення (велика літера у власних назвах здебільшого зберігається), а також будь-яких інших графічних засобів членування тексту. З огляду на це до графічних засобів деструкції ми уналежнюємо й особливості пунктуації, а саме її відсутність, напр.: *гризуть мене спогади донько бо скільки мав жінок і як ішов від них то вони нічого не казали розуміли мене знали що йшов не зі свої забаганки а з волі Божої закохувався і мусив йти* (Т. Малярчук. Ендшпіль Адольфо, Або Троянда для Лізи); *як же вони плакали як підводили голови то один то другий і гиржали жалібно наче в кантарі дзвонили – не чути за ними людей оце і-і-х тільки хрипкий утробний рик що смердить гарячими тельбухами тільки зітхання глибоке наче з діжки* (Л. Кононенко. Повернення). Цей деструктивний прийом може бути застосований до фрагмента тексту, а може слугувати принципом його будови. Такий текст без пунктуаційних знаків є недискретним, сприйняття його реципієнтом ускладнене: важко під час швидкого читання провести межу навіть між предикативними частинами. Зважаючи на це, читач повертається до тексту кількаразово, щоб поділити його на предикативні комплекси, кожного разу заглиблюючись і в зміст. Безпунктуаційні тексти в

художньому дискурсі більшою мірою характерні для поетичного мовлення, де дискретність забезпечено позатекстовими засобами – абзацним членуванням, розташуванням текстових рядків, ритмом. У прозовому тексті відсутність пунктуації свідчить про нечленованість, часто цей прийом використовують для передання внутрішнього мовлення, зокрема потоку свідомості героя, основною ознакою якого і є недискретність.

Одним з виявів недискретності художнього тексту є і усунення відступів між словами та відповідно відсутність пунктуаційних знаків, проте такий текст майже не підлягає декодуванню, напр., запис тексту французької пісні українськими літерами в романі В. Медведя «Льох»: *Жьометруаосіотржурсюрльоотокардемаделснодванентітфаманамуркіпортибебидесісменосандемандапапермісьйонельграфисонкорсажеенансеталасьйондвандевоаяжеосісетемуакеявифессаголалаголалаометрetidюготамбаголалаголала.*

Цей уривок ілюструє як відсутність пунктуації, так і взагалі меж між словами. Він є прикладом абсолютної графічної деструкції, яка виражає прагнення автора відтворити усне мовлення через порушення граматичних, орфографічних та графічних норм писемної мови.

Формально-синтаксична деструкція поєднує власне синтаксичні та графічні трансформації тексту, тому її сприймає читач, але для слухача цей рівень художньої деструктивності залишиться поза увагою. Саме тому можна стверджувати посилення ролі читача в художньому дискурсі, де автор намагається віддати реципієнтові роль інтерпретатора.

2.4.2. Структурно-семантична деструкція

Структурно-семантична деструкція пов'язана з модифікацією текстових категорій зв'язності і цілісності та зумовлена змістовими й композиційними трансформаціями художнього мовлення неklasичної парадигми. Вона передбачає руйнацію як формальної, так і змістової структури тексту. На формальному рівні текст не набуває жодних змін, тому за умови збереження зв'язності тексту спостерігаємо порушення цілісності, хоч іноді текст може й не зазнавати будь-яких змін

на рівні категорій, а набувати деструктивності через перенасичення певними конструктивними елементами.

Структурно-семантична деструкція передусім пов'язана з порушенням законів логічного мислення:

- наявність внутрішньої логічної суперечності, у тексті одночасно стверджується та заперечується : *Так тривало нечасто, а й доволі й нерідко* (Б. Жолдак. Райський сад); *Існування моїх скульптур пояснити можливо безліччю способів. І від того вони лише зблякнуть, але існування свого не припинять. Бо їх не існує...* (С. Поваляєва. Ексгумація міста); *Це було справжнє свято, бо двометровий двірник перед ним обов'язково виходив на новісіньку тоді урочисту Площу Космонавтів. Де збиралися люди під велику ялинку, яка насправді була сосною* (Б. Жолдак. Бо це Пітерська, 8); *Зі Спілки художників не прийшов ніхто, окрім Горбунова, який тоді її членом не був* (Б. Жолдак. Антисуржик);

- порушення правил поділу та визначень понять: *...політичних мітингів та інших фізкультурно-просвітницьких шабашів* (С. Жадан. Депеш Мод);

- надмірна деталізація, семантична надлишковість, наведення зайвих характеристик об'єкта: *Для цього він мав не яку, а двометрову лопату* (Б. Жолдак. Бо це Пітерська, 8); *От він на обкладинці свого загального зошита пише нову мудрість, лише бере її не з чужої книги, а з своєї лічної голови...* (Б. Жолдак. Райський сад); *Усе продовжувало тривати, продовжувало відбуватися* (А. Жураківський. Сателіти);

- семантична аномальність, абсурдність описаних подій: *Тролейбус стояв, оточений автомобілями, навіть не робив спроб* (Б. Жолдак. Там, де проспект); *За одну ніч сталася катастрофа: на височенній березі біля мого дому поселилася родина воронів і вона сама здивувалась що всього лиш за кілька годин вони встигли звити гніздо на нести яєць і висидіти малих воронят яким уже не менше тижня або знизу мені видно їхні дзьобики* (Т. Малярчук. Ендшпіль Адольфо, Або Троянда для Лізи); *Увечері все поховалось, лише письмовий стіл цього не робив* (Б. Жолдак. Подвійний Леон);

- поєднання логічно несумісних понять або явищ: *Через таку діалектичну амбівалентність протиріч, він не знав, як підступитися до жінок* (Б. Жолдак. Он до го).

Порушення логіки викладу думок спричиняють зміни в реалізації текстових категорій цілісності та зв'язності, а саме їхніми асиметричними відношеннями. Найчастіше трапляються деструктивні тексти зв'язані, але не цілісні, тобто порушується цілісність тексту. Конструкції цього типу містять внутрішні семантичні суперечності, невідповідності, парадокси.

У наступному тексті Ю. Іздрик демонструє потенційні можливості структурно-семантичної деструкції як вияву мовної гри. На початку розділу «Любов» він подає епіграф: *На прохання внутрішнього цензора слово «любов» у цьому тексті (всюди, за винятком титулу) замінено словом «байдужість».* виправити ситуацію можна за допомогою команди «find and change». Автор. Далі в тексті розділу скрізь ужито слово «байдужість», до того ж частотність його появи з усіма граматичними формами і спільнокореновими словами (автор виокремлює всі варіанти напівжирним накресленням) – дорівнює 116 разів на 12 сторінках малого формату. У такий спосіб автор намагається передати втрату словом «любов» семантичного навантаження, через що заміна його в контексті антонімом по суті нічого не змінює, напр.: – *Що вам байдуже читати? – Я байдужий до газет (журналів).* – *Якими мовами вам байдуже читати? – Я можу читати українською, російською, англійською, байдуже якою.* *Ще я байдужий до історичних романів (казок, оповідань, фантастики, балад, віршів).* – *Які п'єси Шекспіра викликають найбільше збайдужіння? – Я байдужий до п'єс «Ромео і Джульєтта», «Дванадцята ніч», «Отелло», «Кроль Лір», «Гамлет».* – *А який найбайдужіший вам роман (вірш, оповідання)? – Ось ця книжка, яку я вам обіцяв. Ви пересвідчитесь, що це безнадійний твір. Автор невміло будує фавулу. Образи змальовані абияк. Дія гальмує.* – *Мені байдуже, що читати* (Ю. Іздрик. Таке) (виділення автора). Однак перенасичення тексту повторами увиразнює умовність ситуації, авторську містифікацію, мовну гру зі значенням двох слів. Деавтоматизація читання спричинена тут семантичними вузлами-повторами: кожного разу читач зупиняється на повторюваному слові, усвідомлюючи його зв'язки з попередніми лексемами і подумки замінюючи слово *байдужість* словом *любов*, як пропонує робити автор у зверненні до читача через застосування комп'ютерної команди. Дії читача, подібні до дій комп'ютера, також розраховані на увиразнення

автоматизму процесу читання, на знецінення ролі суб'єкта, яка майже тотожна комп'ютерному обробленню тексту. Автоматизм, заявлений автором як умова адекватного сприйняття тексту, є реалізацією автоматизму в тлумаченні такого поняття, як «любов» у свідомості сучасної людини, що втрачає зв'язок між знаком (словом) і поняттям (денотатом). Це яскравий приклад характерного для постмодернізму розриву між предметом і значенням, коли значення існують самі по собі, поза предметами і без предметів.

Надмірне повторення, доведене до автоматизму, скероване саме на подолання цього автоматизму дійсності, на деавтоматизм процесу сприйняття тексту. Через це в художньому дискурсі надмірно використовують повтори і тавтології, що не мають стилістичного навантаження, а є семантичними центрами тексту, навколо яких згруповано другорядну інформацію. Автор намагається через багатократне повторення, що сприймається як текстова деструкція, передати основну думку різними мовними способами, напр.:

*Кожен чоловік потребує **вчителя**.*

*Чоловікам завжди потрібно **вчитися**.*

*Особливі чоловіки вирізняються не тільки здатністю **вчитися** і **навчитися**, але й тим, що завжди знають і пам'ятають – чого саме від кого вони **навчилися**, навіть випадково (Т. Прохасько. Непрості).*

Повторення в цьому фрагменті спільнокоренових слів і їхніх різних граматичних форм, з одного боку, заважає читанню через одноманітність тексту та його семантичну дубльованість, а з іншого – концентрує увагу на визначальному понятті, важливого для розуміння тексту. Такі повторення виконують роль семантичного вузла, навколо якого зосереджено оповідь. Вони, крім того, створюють своєрідний ритм у прозовому тексті, напр.: *Анна не могла повірити, що така неправдоподібна подібність буває – **вигнуті** лінії повторювалися, **вигиналися** або **вигиналися** точно вслід за **вигинами** і **вгинами**, накладалися так, що дві поверхні відчували ні себе, ні дугу, а з'яву третьої, такої досконало тонкої, що **згиналася**, **прогиналася**, **перегиналася** самотійно (Т. Прохасько. Непрості).* Повторення тут підтримане наявним аксюмороном «неправдоподібна подібність», через що наступний текст сприймається у світлі внутрішніх семантичних протиставлень, репрезентованих дієсловами та іменниками із семантикою

різноспрямованості. Амбівалентність художнього світу репрезентована саме антитетичними повтореннями спільнокоренових слів, що важко собі уявити в реалістичному тексті, проте цілком характерне для творів неklasичної парадигми, де амбівалентність, розірваність реальності постає насамперед як антитетичність, розірваність текстової тканини.

Структурно-семантична деструкція характеризує специфіку художньої дійсності, репрезентованої в текстах неklasичної парадигми. У художньому дискурсі реалізовано особливості реального світу, що постає в деструктивному тексті як позбавлений внутрішньої гармонії.

2.4.3. Комунікативна деструкція

Комунікативна деструкція пов'язана з особливостями мовленнєвої актуалізації висловлень та специфікою текстової комунікації. Мовленнєва актуалізація передбачає таке подання тексту, що відтворює його функціонування в усному дискурсі. Це стосується насамперед прагматичного та інтонаційного виокремлення семантично навантажених фрагментів синтаксичних конструкцій, а також відповідного членування тексту для наближення його до усного мовлення. Така фрагментація має різні ступені вияву, проте всі вони об'єднані прагненням відтворити фрагментованість світу і мовлення.

Текстова фрагментація створюється переважно на підставі синтаксичних явищ парцеляції та сегментації, тобто членування висловлення на окремі фрази згідно з інтенцією мовця, напр.:

Точка.

Коротко.

Ясно.

І трішечки того... ніяково (М. Хвильовий. Кіт у чоботях).

Фрагментація художнього мовлення передає характер мислення людини, її здатність до відтворення світу – як реального, так і текстового. Відсутність цілісної картини світу, презентація лише її окремих фрагментів або «кадрів» передає спосіб мислення мовця, для якого значущими є лише особистісно важливі фрагменти, а загальна картина залишається поза увагою. Тут реалізовано той принцип постмодер-

ністського мислення, відповідно до якого існує тільки те, що цікавить людину, що оточує людину, що належить внутрішньому світу людини. Ми бачимо те, що хочемо бачити, тому настільки суб'єктивною є реальність для кожного. Текст презентує саме цю внутрішню реальність, яка для автора і героїв – єдина справжня, іншої немає.

У модерністському художньому дискурсі комунікативна актуалізація тексту зумовлює кінематографічність оповіді, напр.: *Дерева порожніли – голо. А листя спішили, падали. Падали. Падали. Стоси. Земля мала глибоку думу. Мовчали вітри* (М. Хвильовий. Синій листопад). Використання простих речень, переважно непоширених і неускладнених увиразнює експресивність фрагментації. Фіксацію окремих ситуацій художньої дійсності презентовано тотожними граматичними формами дієслів і лаконічними синтаксичними конструкціями.

Фрагментація може посилюватися штучним абзацним поділом у межах одного речення, напр.:

*Поринаємо в синіх тривожних ночах, наші мислі відходять –
на північ,
на південь,
на захід,
на схід* (М. Хвильовий. Синій листопад).

Кожний фрагмент активізує увагу адресата, розчленовує цілісну художню картину світу, деталізує її. Графічна фрагментація орієнтована на візуальне сприйняття тексту.

Реципієнт бачить те, що вагоме в художньому просторі, він сприймає все через комунікативну діяльність автора, напр.:

Там, на цілком збереженій бруківці лежали:
- *здохлий щур;*
- *гігантський, просто таки гігантський білий арктичний вовк, прохромлений відповідних розмірів дерев'яним мечем;*
- *опудало кабана* (Ю. Іздрик. АМ™).

Перелік, наведений у цьому тексті, систематизує текстовий простір, тому оповідач намагається впорядкувати текстову дійсність, виокремивши лише важливі для нього речі. Така фрагментація, здійснена завдяки використанню переліку, перетворює текст з опису на технічну фіксацію, класифікацію предметів, світ постає як сукупність окремих явищ, об'єктів, дій, пов'язаних між собою лише спільним

комунікативним простором або спільною комунікативною ситуацією. Авторська настанова не змінює текст структурно: його можна подати в будь-який інший спосіб, але в такому разі буде змінено комунікативну інтенцію.

Комунікативна актуалізація, наслідком якої є фрагментація художнього тексту, сприяє його тлумаченню як дискурсивного утворення, у якому набувають особливого значення комунікативні чинники, зокрема невербального характеру – інтонація, паузи, логічний наголос, тобто фонаційні аспекти, раніше не релевантні в художньому тексті. Наближення писемного тексту до звичайного спонтанного мовлення здійснюється також завдяки фрагментації як засобу комунікативної деструкції, напр.: – *чому мені ніхто не пише?* – *чому ти мені не пишеш?* – *кохана?* – *чому ти?* – *мені?* – *не пишеш?* (Т. Малярчук. Ендшпіль Адольфо, або Троянда для Лізи). Повторення і фрагментація питальних конструкцій перетворює текст на низку запитань, які спочатку є повними питальними реченнями, хоч і подані з порушенням правил – без використання великої літери та поділені за допомогою тире. Останнє речення *Кохана, чому ти мені не пишеш?* поділене на чотири мовленнєві компоненти, кожен із яких є запитанням, тобто загальна модальна ознака поширюється на кожний компонент – інтонаційно та графічно виокремлений. Специфіка такого способу репрезентації речення не передбачає отримання кожним компонентом питального значення, лише питальної інтонації, проте з огляду на спосіб подання посилюється питальна комунікативна настанова синтаксичної конструкції. І хоч із боку синтаксичної структури тут наявні загалом тріє питальних речень, але шість питальних фрагментів посилюють значення питальності, зокрема важливість для героя саме останнього запитання, презентованого кількома фразами.

Згаданий принцип фрагментації використовують у художньому дискурсі досить часто, напр.: *Московський інвестор, відомий філолог із характерним прізвищем Іцкович відкрив у самому серці галицького п'ємонту – на центральній вулиці княжого міста! У двадцяти метрах від пам'ятника Шевченку! – кафе-книгарню, де збирався продавати винятково – мамочка! – російську – ой-ой-ой! – літературу – жаж! – філологічного – ай! Наших б'ють! – напрямку! Мамо, ховайся! Умри, Бандера! Русифікація наступає!* (Л. Дереш. Намір).

Використання тире як засобу фрагментації та надання окличної інтонації фрагментованим конструкціям передає обурення оповідача, його ставлення до описаних подій. Насичення тексту емоційними вигуками та лексико-граматичними засобами вираження суб'єктивної модальності перетворює текст зі звичайного опису на відтворення емоційного стану оповідача. Фрагментація тексту дає змогу поєднати два виміри – об'єктивно-модальний і суб'єктивно-модальний, подані паралельно, навіть по чергово.

Фрагментація, поєднана з прийомом каталогізації, відтворює розчленовану текстову дійсність, подає як окремі ситуації, причому частотне представлення фрагментів номінативного характеру, напр.:

Плакати! Плакати! Плакати!

Схід. Захід. Північ. Південь.

Росія. Україна. Сибір. Польща.

Туркестан. Грузія. Білорусія.

Азербайджан. Крим. Хіва. Бухара.

Плакати! Плакати! Плакати!

Німці, поляки, петлюрівці – ще, ще, ще...

Колчак. Юденіч. Денікін – ще, ще, ще...

Плакати! Плакати! Плакати!

(М. Хвильовий. Кіт у чоботях).

Цей текстовий фрагмент, що має рамкову будову, починається і завершується однаковою синтаксичною конструкцією, позбавлений значення дії через відсутність дієслівних форм. Усі наведені мовленеві фрагменти є односкладними номінативними реченнями, тобто представлені лише одним головним членом, що не має жодних поширювачів. Такий суцільний перелік країн, сторін світу, національностей тощо становить мінливість буття, фрагментарність текстової реальності, у якій повторюваними елементами є лише плакати – структурний центр тексту. Відсутність дієслів підсилює відсутність руху, неактивність описаної дійсності: оповідач лише фіксує все навколо себе, він намагається передати те, що бачить під час подорожі потягом з одного кінця країни в інший. Проте семантика руху парадоксально репрезентована без вживання дієслів: перелік того, що спостерігає оповідач, більшою мірою надає тексту динаміки, ніж дієслівні конструкції. Проте це не динаміка руху, а динаміка застиглості, тому

що дійсність постає як сукупність вражень, «спалахів», просвітлення свідомості, оповідач байдужий до цієї дійсності, він сприймає її відсторонено, саме тому й обрано переважно номінативні речення: це недієва реальність, жодного втручання героя-оповідача в ній немає, лише пасивне спостереження, звичайна констатація фактів. Не остання роль у цьому належить графічному зображенню тексту, який надруковано у стовпчик, кожний рядок якого має інший вимір презентованої картини світу.

Відсутність дієслів жодною мірою не уповільнює динаміку текстової реальності, зокрема коли фрагментованими конструкціями є віддієслівні іменники, напр.:

Затяжка. Свист. Видих.

Затяжка.

Свист.

Видих (Л. Дереш. Архе).

Фрагментація в цьому разі передає почерговість дій та паузи між ними. Відокремленість кожної дії, вираженої віддієслівним іменником, увиразнена відсутністю об'єктних та атрибутивних поширювачів і графічним зображенням у стовпчик. Оповідач подає застиглу картину, динаміка якої полягає в механічній зміні дій та ситуацій. Тут і повторюваність дій, що сприймаються оповідачем по-різному: перший раз у тексті відокремлені дії, наведені одним рядком, що передає їхню єдність і темпоральну близькість, другий раз ці ж іменники розчленовані, кожен поданий в окремому рядку, що передає, на нашу думку, їх уповільненість порівняно з попереднім разом. У такий спосіб у художньому дискурсі відтворено темпоральний характер перебігу комунікативної ситуації.

Фрагментація уповільнює описані події, подає ситуацію розчленовано, поетапно, напр.:

В стіну глухо входять цвяхи.

Прибивали, мабуть, гірлянди.

Скоро підуть і ці.

Пізно.

Ніч (М. Хвильовий. Синій листопад).

У цьому прикладі фрагментований характер тексту маніфестує поступову зміну подій, кожна наступна синтаксична конструкція позна-

час наступний у часі фрагмент дійсності, хоч минулий час змінюється теперішнім.

Комунікативна деструкція віддзеркалює специфіку авторського світобачення, комунікативну ситуацію текстового простору та репрезентує авторську настанову. Через синтаксичну фрагментацію, що може бути реалізована через розчленування тексту на окремі штучні компоненти за допомогою тире, крапки, абзацного відступу, постає текстова реальність як окремі картини, «кадри», динаміка зміни яких забезпечена інтонаційно та графічно. У фрагментованому тексті іменні, зокрема номінативні речення, здатні представляти динамічність художнього простору і зміни подій у поєднанні з дієслівними конструкціями, напр.: *Біжи. Біжи. Біжи. Поворот – брама – парк – алея – дерева – дерева – чорні стовбури* (О. Забужко. Музей покинутих секретів). Деструкція текстової тканини не є порушенням текстової дійсності, це спосіб художнього відтворення характеру модерністської та постмодерністської свідомості й світовідчуття. Текст підпорядкований прагненню автора зобразити суперечливу і фрагментарну дійсність, її специфічне сприйняття героями. Відсутність цілісності буття потребує створення відповідного тексту, що ми й фіксуємо в модерністському та постмодерністському дискурсі.

Деструкція не є порушенням мовних правил чи спотворенням мови, це максимальне розширення потенційних можливостей художнього мислення, реалізація комунікативних властивостей писемного мовлення та актуалізація дискурсивної природи художнього тексту, зумовлені двома тенденціями сучасного художнього мовлення – синтаксичною надмірністю та синтаксичною компресією. Наслідками синтаксичної деструкції як вияву ігрової природи сучасного художнього дискурсу, є різноманітні нові явища, що з'явилися під впливом нового тлумачення текстової реальності як позбавленої цілісності, варіативної, багатовимірної.

2.5. Синтаксична варіативність у структурі художнього дискурсу

Художній дискурс, зокрема постмодерністський, відбиває варіативність художнього світу, що в постструктуралістській інтерпретації отримало назву ризоматичності. Термін «ризом» походить від назви кореневої системи рослин, що поєднує різні корінці, які виходять з однієї точки, але розвиваються відокремлено одне від одного, тобто не мають стрижневого компонента [Делез 1996: 12]. Ризоматизм як принцип побудови тексту протиставлена звичайній системній організації як асистемний принцип. Це одночасно реалізоване, але різноскероване розгортання сюжету і дії художнього твору, співіснування різних ліній оповіді та паралельних фіналів, це існування тексту в сукупності його варіантів. Н. Г. Бабенко говорить про ризому як одну з тектопороджувальних моделей постмодерністського тексту, «протиставлену системній ієрархічності, організованості структури, як безсистемну множинність нестійких (які то виникають, то зникають) відмінностей / подібностей [Бабенко 2010: 34]. На мовному рівні ризоматичність, на нашу думку, можна простежити в синтаксичній варіативності – співіснуванні в одному тексті різних синтаксичних конструкцій для зображення одного фрагмента художньої картини світу.

Наявність варіантів на різних рівнях мови є цілком природним явищем, тому воно неодноразово ставало предметом аналізу в лінгвістиці, адже варіантність мови – «це, насамперед, спосіб її існування як системи» [Гуйванюк 1999: 71]. Питання варіантності мовних одиниць належить до ґрунтовно розроблених у мовознавстві, зокрема лексичним і словотвірним варіантам присвячено низку наукових праць [Вихованець 1987]; [Матвіяс 1998]; [Сологуб 2000]; [Юносова 1998] та ін., а в галузі синтаксичної варіантності значної ваги надано одиницям, що позначають одну ситуацію дійсності й перебувають у кореферентних відношеннях. Синтаксичні варіанти тлумачать як «різноструктурні синтаксичні конструкції, які виявляють семантичну однорідність і формально-граматичні розходження» [Гомас 2000: 9]. Їх розмежовано на: 1) дублети – синтаксичні варіанти, які функціонально збігаються, становлять надлишкові мовні факти, що поступово виходять з ужитку; 2) стилістичні варіанти – синтаксичні варіанти,

які розрізняються сферою вживання, видозмінюються разом зі змінами в стилістичній системі мови; 3) лексично зв'язані варіанти – синтаксичні варіанти, які створюються тими лексичними одиницями, що входять до їхньої структури; 4) конструктивно зумовлені варіанти, що можуть являти собою словосполучення; у них зміна форми залежного іменника зумовлена появою (замість дієслова) еквівалентного описового вираження.

Проте, говорячи про варіантність мовних одиниць, дослідники переважно акцентують увагу на паралельності їхнього функціонування та семантичній тотожності. Варіантність характеризує інтенсивний розвиток мови на всіх етапах, «свідчить про гнучкість, багатство лінгвальних виражально-зображальних засобів» та «незавершеність, безперервність процесу стандартизації літературної мови» [Селіванова 2006: 14].

Мовленнєві варіанти в тексті тлумачать як синтаксичні, «представлені різною модифікацією структурних і позиційних схем речення або структур семантичного словосполучення» [Стишов 2005: 57]. Визначальним чинником у визначенні текстових варіантів є семантична або референційна еквівалентність синтаксичних одиниць, причому йдеться про синтаксичну варіантність, а не про власне текстову. Ми маємо на увазі функціонування текстів, які за умови різного формального наповнення здатні передавати однаковий зміст [Кондратенко 2007 б]. Звичайно, проблема відокремлення варіантності від суміжних явищ – дублетності, синонімії, кореферентності залишається відкритою, проте під час аналізу цілісного тексту фіксуємо створення не текстових варіантів, а текстової варіативності.

В україністиці загальноновживаним є термін «варіантність». Його використовують на позначення паралельних «форм мовної одиниці, що модифікують різні аспекти її вираження (фонемний, морфемний або лексичний склад, місце наголосу, парадигму відмінювання, порядок слів і т. ін.), але не порушують принципу її тотожності» [Тараненко 2000: 60]. Однак за таких умов постає необхідність диференціації мовних варіантів з фіксацією ступеня тотожності їхнього змісту. На синтаксичному рівні йдеться переважно про синтаксичні варіанти (варіантність граматичної форми та граматичних зв'язків, також можливі комунікативні трансформації) і синтаксичні синоніми (здатність

різних синтаксичних моделей передавати однаковий зміст). Кореферентні відношення Н. В. Гуйванюк тлумачить як «омосемічні, що встановлюються між мовними знаками, які позначають позамовний об'єкт, ознаку ознаки чи загалом ситуацію дійсності або її фрагмент» [Гуйванюк 1999: 9]. Такий підхід можна визначити як денотативно-комунікативний, тому що константою тут слугує референційність висловлення, співвіднесення його з комунікативною ситуацією та об'єктивною дійсністю.

Явище варіативності характеризує саме художній дискурс неklasичної парадигми, у якому фіксуємо інший тип варіантів, які можна назвати текстовими, тому що вони презентують різні варіанти текстової дійсності. Літературознавці, досліджуючи постмодерністські твори, говорять про сюжетну варіативність і коментарі, наявність яких зумовлено варіативними моделями мислення [Скоропанова 2001: 130-137]. На рівні тексту варіативність може бути представлена паралельним функціонуванням синтаксичних одиниць – речень, надфразних єдностей, що не є тотожними, але перебувають у певних семантичних відношеннях – протиставлення, пояснення, градаційності тощо.

Ми використовуємо на позначення досліджуваного явища термін «варіативність» (а не «варіантність»), що вказує на мовленнєвий характер. Варіантність є ознакою динамічної мовної системи, а варіативність – текстової розгалуженості. Завдяки варіативності маємо не один текст, а декілька його варіантів. Характерною рисою текстової варіативності є одночасна актуалізація всіх варіантів на протигагу мовної варіантності, коли в тексті актуалізовано лише один з можливих варіантів мовної одиниці, напр., *есе* / *есей*.

Формально, зокрема пунктуаційно, варіативність у постмодерністському тексті представлено або за допомогою дужок, або навскісних рисок. Перший засіб меншою мірою сприяє оформленню варіативності, тому що він поліфункціональний бо використовується для виокремлення і вставних, і вставлених конструкцій. Проте вставні конструкції виражають категорію суб'єктивної модальності, а вставлені мають характер додаткового повідомлення, що і відрізняє їх від варіантів. У разі варіативності наявні рівнозначні синтаксичні конструкції, не підпорядковані одна одній, але ці конструкції перебувають у певних семантичних відношеннях.

Пропонуємо типологію текстової варіативності на підставі семантичних відношень між варіантами в тексті.

Відношення еквівалентності характеризують текстові варіанти, представлені синтаксичними конструкціями, що відрізняються лише незначними відтінками значення і переважно містять лексичні синоніми (дублети) на позначення одного явища. Еквівалентність визначаємо як здатність двох одиниць, що функціонують у художньому тексті, бути семантично взаємозамінюваними, причому ця взаємозамінюваність представлена безпосередньо в тексті, тобто експліцитно наявні всі варіанти, напр.: *Наступна зупинка з'явилася/виникла/настала ніби й закономірно, а все ж несподівано* (Ю. Іздрик. АМ™). Синтаксичними синонімами такі конструкції вважати не можна, тому іноді їх називають «логічно еквівалентними» [Кобозева 2000: 249] на підставі тотожності пропозиційного змісту. Єдність пропозиційного змісту й уможливила поєднання в тексті одночасно трьох варіантів, що не руйнує текст, а навпаки – підсилює текстову варіативність, створює ефект співіснування в тексті різних реальностей.

Відношення еквівалентності є рідкісним випадком реалізації текстової варіативності, тому що воно фактично передбачає створення кількох текстів, які розрізняються лише на формальному рівні, є дублетними. На нашу думку, такі тексти лише вказують на варіативність мислення автора, його творчий пошук та потенційну варіативність дійсності, на її здатність до трансформацій. Так само, як і в системі мови, дублети є здебільшого винятком, ніж правилом, у текстовій варіативності вони також представлені обмежено. Саме тому можливі випадки міжмовної еквівалентності, коли один зміст реалізовано лексичними одиницями різних мов, напр.: *...ефект чистого аркуша (чи то **tabula rasa**) виявляється у здатності наступного дня після процедури сприймати оточуючий світ наче вперше...* (А. Жураківський. Сателіти). У цьому прикладі одночасно подано сталий латинський вираз і його український відповідник.

У художньому дискурсі трапляються випадки пародіювання еквівалентної варіативності, коли з'являються синтаксичні конструкції, що є псевдототожними, напр.: *Банзай подумки сплеснув долонями у драматичному жасі: ну **вика(ка/на)**на тобі Соля!* (Л. Дереш. Культ). У цьому прикладі немає лексичних синонімів, проте наявна пароні-

мічна атракція (*викапана – викакана*) для експлікації іронічного підтексту. Такі синтаксичні конструкції демонструють використання явища текстової квазіваріативності в мовній грі, напр.: *...думають про такі речі, як парашути, пропелери, пелерини, паперові пакети для п(б)лювання та ще багато чого іншого на «п»...* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів); *Терпуга – відхідняк, час найвищих терпінь та на(п)руги* (Л. Дереш. Архе).

Еквівалентність як вияв текстової варіативності формально виражена за допомогою пунктуаційних знаків, здебільшого дужок та навіскісних рисок, які вказують на одночасну актуалізацію в тексті всіх поданих варіантів.

Диз'юнктивні відношення характеризують текстові варіанти, що мають розділове значення, напр.: *Потрапити до Москви, або лишитися в ній навіки! Бути в ній похованою (кремованою!)* (Ю. Андрухович. Московіада). Тут передано відношення альтернативи, лише одне з двох може бути в художній дійсності. Логічна природа диз'юнктивних відношень уможлиблює сувору та несувору диз'юнкцію: перша передбачає можливість реалізації однієї з представлених альтернатив, а друга – можливість одночасної реалізації всіх запропонованих альтернатив. Отже, альтернативи можуть мати як характер взаємоусунення, так і одночасної їх реалізації. У художньому дискурсі неklasичної парадигми фіксуємо здебільшого несувору диз'юнкцію, тому що представлені всі альтернативи.

Цей тип текстової варіативності найпоширеніший у художньому дискурсі. На нашу думку, значення розділовості, яке здебільшого формально виражають за допомогою розділових сполучників *або, чи*, чітко відповідає сутності явища варіативності: вони передають варіативність (точніше, альтернативність) на семантичному рівні. Іноді в тексті розділова варіативність посилюється за допомогою відповідних засобів – розділових сполучників: *Федя з розмаху вдарив (чи штовхнув) мене плечем (клацнули зуби)* (Л. Дереш. Поклоніння ящірці); *Й от щойно тепер ти усвідомлюєш, хто увесь цей час насправді був (або й не був) перед тобою!* (Ю. Андрухович. Таємниця). У наведених прикладах наявні розділові сполучники, що відповідають логічним відношенням диз'юнкції. Автор тексту пропонує два варіанти, однак не вибирає один з них, а намагається, щоб цей вибір зробив

реципієнт, підкреслюючи можливість вибору рівноправних варіантів.

Характерно, що варіанти, які перебувають у розділових відношеннях, здебільшого є мовними одиницями, подібними за змістом, часом навіть синонімами або суперечливими поняттями. Іноді варіанти спричинені подібністю іншого типу – паронімами, омонімами, спільнокореновими словами тощо, тобто розділова варіативність ґрунтується на аналогії. З логічного боку, в основі аналогії лежить подібність предметів за одними ознаками і відсутність цієї подібності за іншими, тобто на підставі схожості предметів за окремими ознаками роблять висновки про загальну подібність цих предметів, напр.: **Хто (що) пише нами?** (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу). Основною ознакою цього типу варіативності є наявність вибору між репрезентованими текстовими реальностями, які або усувають одна одну, або можуть паралельно функціонувати.

Крім власне лексичних варіантних компонентів, представлених у тексті, диз'юнктивні відношення фіксуємо й на рівні граматичної варіативності, напр.: *...лунатизм чи сомнамбулію лікувати простим способом – підлогу біля ліжка **хвор-(ого) -(ої)** встеляли килимком, намоченим у зимній воді. **хвор-(ий) -(а)** встає, щоб ходити вві сні, і той дотик до зимної і мокрої поверхні раптово і брутально будить. тоді **хвор-(ий) -(а)** усвідомлює момент повернення до свідомості, набуває певної здатності побачити свою недугу ніби сторонніми очима* (Жураківський А. Сателіти). У цьому прикладі наявна стилізація тексту інструкції, у якій передбачено гендерні відмінності суб'єкта дії. З огляду на це безпосередньо в тексті подано варіанти відповідного субстантивованого ад'єктива жіночого і чоловічого роду, на які вказують відповідні флексії. Саме варіативність граматичних форм тут увиразнює особливу стилістику тексту, його офіційно-діловий, навіть канцелярський характер. Диз'юнкція в цьому разі є несуперечливою, тому що суб'єктом дії може бути особа як чоловічої, так і жіночої статі, а використання варіантів лише засвідчує узагальнений характер суб'єкта. Проте в текстах інших функціональних стилів таке розрізнення не передбачене, достатньо вжити форму чоловічого роду – *хворий*, що уможливило б віднесення до цього класу осіб жіночої статі. Граматична категорія роду загалом не так тісно співвіднесена з поняттям статі, щоб завжди поставала потреба згаданого уточнення, тому представ-

лена граматична варіативність свідчить про наявність у художньому тексті стилізації, а не семантичного варіювання. Узагальнення через варіативність властиве саме диз'юнктивним відношенням.

Модальні відношення характерні для текстових варіантів, що розрізняються в межах однієї синтаксичної парадигми, тобто на підставі модальних відношень. Ідеться насамперед про категорію об'єктивної модальності, що передбачає реалізацію на граматичному рівні – у відповідних синтаксичних способових формах. Проблема визначення модальних відношень полягає у відсутності однастайності в дефініції категорії модальності. Термін «модальність» має безліч тлумачень, проте всі дослідники погоджуються лише у двох аспектах: по-перше, це синтаксична категорія, що є обов'язковою для характеристики будь-якого речення, по-друге, ця категорія пов'язана з вираженням у реченні значення реальності / ірреальності, тобто зумовлена денотативними параметрами синтаксичної одиниці. В українському мовознавстві поширеною є концепція модальності, запропонована О. С. Мельничуком [Мельничук 1966], згідно з якою виокремлюють сім типів модальних значень: розповідність, питальність, спонукальність, бажаність, умовність, ймовірність, переповідність. А. П. Загнітко, аналізуючи модальні параметри речення, подає шість модальних значень, дещо деталізуючи попередню типологію [Загнітко 2001: 115-116].

У художньому дискурсі неklasичної парадигми представлено одночасне вираження модальних значень реальності/ірреальності, напр.: *Ми зустрілися (б) на березі, де дві руки зливаються в одну, і де купка самотніх коло розкладеного вознища гамувала (б) спрагу самотності вмістом багатьох пляшок. Ми (б) відразу впізнали одне одного, і я (б) насмілювався просити, а ти дозволила (б) мені зняти маленького жучка, котрий заплутався в твоєму волоссі...* (Ю. Іздрик. Подвійний Леон). Подання в тексті одночасно двох модальних форм однієї синтаксичної конструкції вказує на його варіативність: реципієнт сприймає обидва варіанти разом, вони є актуалізованими одночасно.

На підставі відповідності об'єктивній дійсності виокремлюють стверджувальне і заперечне значення в реченні, що тісно пов'язано з модальною семантикою, проте стосується виключно реальної модальності. Наведений вище приклад з роману Ю. Іздрика має далі в тексті й іншу репрезентацію варіативного характеру: *Ми (не) зустрі-*

лися вранці, на лєтовищі, в гігантському холі жахливого малинового кольору. Він (не) допоміг мені підвезти багаж, і шалик (не) намотався на коліщатко візка, потягнувши за собою пальто, і ми довго усе це (не) розплутували, сидючи навпочіпки коло самого виходу, під шкляними дверима, що безконечно розсувалися, впускаючи й випускаючи заклопотаних людей, до яких нам вже не було жодного діла, а за дверима (не) стояло літо або рання осінь, або осінь пізня, та нічого вже не мало значення, бо ми (не) поверталися до міста разом (Ю. Іздрик. Подвійний Леон). У цьому випадку фіксуємо репрезентацію стверджувального та заперечного варіантів, проте заперечний (як і бажаний у попередньому фрагменті тексту) є не основним, а другорядним варіантом, тобто актуалізовано в обох випадках значення реальної модальності в її стверджувальній формі, а інші значення є другорядними, потенційними.

Модальні відношення обмежені в художньому дискурсі некласичної парадигми, проте вони здатні перетворювати цілісний текст, а не окремі синтаксичні конструкції, репрезентуючи варіативну дійсність.

Діалогічні відношення характерні для конструкцій, де варіанти перебувають у питально-розділових відношеннях, напр.: *А там, на мішках двадцятикопійчаного срібла, сидить, виявляється, досить сексуальна **фурія (гурія?)**, з очима, повними пива, і, як усі дешеві москочки, фарбована на білу* (Ю. Андрухович. Московіада); *Моя **дівчинка (коханка? подружка?)** Саша сьогодні відмовилася вийти заміж* (І. Карпа. 50 хвилин трави). Наведені приклади демонструють автодіалог оповідача, який розмірковує, запитуючи сам себе, точніше подає текстові варіанти як потенційно можливі, другий варіант становить припущення, він містить приховану діалогічність і є фрагментом ймовірної, ірреальної дійсності з огляду на питальну модальність варіанта.

Формально цей тип варіативності виражений пунктуаційно за допомогою питального знака та інтонаційно, однак ми маємо на увазі діалогічність у широкому значенні – це діалогічність, що перетворює текст на «джерело пізнавальної діяльності, розвитку та збереження думки людини, а, отже, й цивілізаційної системи» [Селиванова 2002: 198]. Певною мірою діалогічні відношення подібні до диз'юнктивних, проте розділовість – загальна спільна риса для всіх типів текстових варіантів, адже реципієнтові запропоновані альтернативні тексти. У

художньому тексті діалогічні відношення між варіантами є відтворенням побудови текстової реальності в її альтернативних варіантах, це репрезентація в тексті процесу створення ризоматичного дискурсу, напр.: *...і тільки розрізнені мокрі сліди голосів (голосінь?) zostались по їхніх життях...* (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу). Автор подає варіативну реальність як можливу, але ще не реалізовану, тобто припускає її вияв у питальній формі.

За таких умов діалогічна варіативність актуалізує автодіалог – розмірковування автора в конкретній комунікативній ситуації. Тут експліковано різноманітні форми комунікативної взаємодії (у межах автокомунікації): автор намагається сперечатися, наводити аргументи, інтерпретувати власний текст тощо. Це спричиняє появу текстових варіантів, які виражають, напр., іронічну поведінку: *...якийсь порядно підпилий вусань-архітектор (проректор – директор – еректор?) таки здолав з третьої спроби зафіксувати її еластичним бинтом...* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів); мовну гру: *Але, дякувати **пану Богу (богу Пану?)**, зараз вона гризе граніт науки у Києво-могилянці* (Л. Дереш. Поклоніння ящірці) тощо. Діалогічні відношення скеровано на підтримку комічного, навіть гротескного компонента в тексті. Автор глузує з себе, з героїв, зі створюваної дійсності. Ці відношення є способом мовної реалізації текстової карнавальності.

Автор художнього тексту неklasичної парадигми дає змогу читачеві самостійно обрати текстовий варіант. Текст перетворюється із завершеного, монолітного утворення на розгалужений комплекс подібних один до одного текстів, серед яких навіть автор не може вибрати один, що відповідає дійсності. Проте діалогічна варіативність є лише свідченням багатовимірності дійсності, наявності комплексу подібних одна до однієї реальностей, які співіснують у текстовому просторі. Лише одночасна актуалізація всіх представлених варіантів дає уявлення про постмодерністську текстову реальність: *У своїх гео(культурних? політичних? поетичних?) конструкціях я найчастіше спираюся на кілька ефемерид* (Ю. Андрухович. ...Но странною любовью). У цьому прикладі навіть відсутній варіант в основному тексті, тобто домінуючий варіант, а всі наведені діалогічні варіанти подані як рівноцінні.

Текстова варіативність – це мовленнєве явище, тісно пов’язане з мовною варіантністю, тому що остання виступає засобом реалізації текстової варіативності. Художній дискурс неklasичної парадигми, зокрема постмодерністський, демонструє загальну тенденцію до варіативності, семантичної розгалуженості, зумовленої специфікою світосприйняття і тенденцією до синтаксичної надмірності сучасного художнього мовлення. Конкретними виявами текстової варіативності є еквівалентна, диз’юнктивна, модальна та діалогічна варіативність, що розрізняються на підставі змістових відношень між потенційно репрезентованими текстами відповідно до наявних текстових реальностей.

2.6. Текстова візуалізація художнього дискурсу

Поява текстів, у яких візуальний компонент, що становить невербальний аспект тексту, вагомий для сприйняття змісту, а й іноді домінує над мовним, зумовлена передусім об’єктивними причинами, серед яких провідне місце належить зміні наукової парадигми [Кун 1977: 31], та загальною тенденцією до текстуалізації світу [Кондратенко 2004 г]. Такі зміни не минули й безпосередньо літературний процес, що реалізовано як експерименти з текстом, наслідком одного з яких стала тенденція до превалювання форми, формального боку тексту, прагнення продемонструвати форму, яка сама вже є певним змістом, тобто репрезентувати змістово навантажену форму. Ця тенденція виявляє себе переважно в специфічному графічному оформленні тексту художніх творів: використання різноманітних шрифтів, накреслення, кольору, абзацних відступів тощо. Такий текст потрібно сприймати тільки візуально, бо якщо його слухати, то ефект, на який розраховував автор, втрачається. Орієнтацію тексту на візуальне сприйняття ми вважаємо загальною тенденцією сучасної української літератури, а саме явище пропонуємо називати *текстовою візуалізацією*. Суть її полягає у використанні специфічних графічних засобів, що є семантично вагомими для розуміння змісту тексту, для актуалізації певної інформації, для подання тексту реципієнтам. А. П. Загнітко, говорячи про сучасну синтаксичну поетику, зазначає з приводу аналізова-

ної проблеми: «поезія в такому разі може бути адекватно сприйнятою тільки візуально-зорово – споглядальний простір уможливорює включення читача в асоціативно-образну атмосферу і когнітивно-мовленнєву парадигму твору» [Загнітко 2001: 504]. На позначення текстів, у яких релевантна графічна форма, вживають і термін «креолізовані тексти» [Анисимова 2003].

Графічні засоби, орієнтовані на читача, називають засобами візуалізації. Їх поділяють на **текстові** та **позатекстові**. Текстові стосуються виділень всередині основного тексту: курсив, шрифт, накреслення, колір літер тощо. Вони дуже поширені в художньому дискурсі неklasичної парадигми, зокрема це стосується курсиву.

Курсивом виділяють окремі слова, речення, надфразні єдності, розділи. Якщо інших виділень у тексті немає, то курсив привертає увагу, акцентуючи її на найважливіших, з погляду автора, момен-тах, напр.: І нарешті ще один об'єкт – досить приземкуватий і вельми опецькуватий добродій, саме так, *добродій* – один із тих, хто наче створений під це означення (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів). У цьому прикладі курсивом виділено лише одне слово «добродій», яке має змістове навантаження. Курсивне виділення надає цьому слову іншого статусу – характерологічного. Автор намагається привернути увагу до значення слова, збільшити його семантичну вагу. До того ж виділене слово вжите в тексті двічі – перший раз без курсивного накреслення, проте повторення його курсивом надає змістового навантаження, увиразнює вкладене автором пряме значення лексики.

Використання курсиву переслідує й стилістичну мету – виокремлення повторюваних елементів, що створюють своєрідний ритмічний малюнок тексту, напр.: Часами він *нібито* опам'ятовувався від забуття, *нібито* розплющував очі і *нібито* роздивлявся довкола, згадуючи, що раніше були *нібито* дні, *нібито* години, були *немовби* відстані і кроки, але йому не вдавалося більше влитися в загальний потік чи бо-дай схопитись за якийсь розтروщений уламок (Ю. Іздрик. Подвійний Леон). Виділення сполучників із семантикою нереальності актуалізує специфіку описаної дійсності як уявної для героя, як своєрідного марення, що перемежується з дійсністю. Такий стан героя переданий саме завдяки повторенню компонента *нібито* та його графічному виділенню.

Курсивні виділення вживають і під час використання інтертекстуальних елементів: цитат, алюзій, зокрема коли їх подано без атрибуції. У таких випадках виділено здебільшого текстовий фрагмент – частину речення, словосполучення: інтертекст органічно вплітається в текстову тканину, напр.: Плачуть, шановний, ще й як плачуть! Розліпи вуха і почуєш *народний стогін нестерпучий*. Ще Достоєвський про це казав (В. Єшкілев. Пафос). Тут діалогічність експлікує автор: реципієнт намагається тлумачити текст, зрозуміти, чому його виділив автор. Графічна актуалізація частини речення, фрази здається, на перший погляд, нелогічним, і саме тому вона привертає увагу. Іноді такі тексти формально не відрізняються один від одного, а іноді й не зрозуміло, де саме перебуває межа між текстами, де починається один і завершується інший. Часто для розмежування використовують композиційний прийом: поєднані тексти розташовують у різних розділах, які подано почергово. Проте сплетіння текстів може відбуватися незалежно від загальної архітектоніки твору, у кожному розділі поєднано або дві паралельні розповіді, або опис реальних і легендарних подій, або історію і сучасність та ін. Саме в таких випадках той текст, який для автора є додатковим, фоновим стосовно основного, але семантично навантаженим, виокремлюють курсивом: спогади героїв, легенди, притчі, роздуми, сни тощо, напр.:

Дарця застогнала, бо, на відміну від Корія, була із плоті й крові.

[Дарцю, привідкрий Двері в голові, лише трішки]

Вона довірилась голосу і подумки ледь-ледь зрушила двері. Крізь щілину почало витікати біле світло. Дарця уявила собі, що міцно тримає Корія довгими руками. Вони перенеслися ще на один поверх вище. І ще на один,

[що ти намагаєшся витворити, ціп'ятко моє? Татко зараз скрутить тобі карк]

наступним рівнем виявився дах. Вона стискувала Корія уявними руками так міцно, як лиш могла. У сновидінні так само лютувала шалена хуртовина, замітаючи все на біло (Л. Дереш. Культ).

У цьому фрагменті об'єднано два тексти: сновидіння героїні та її думки, точніше, внутрішні голоси, які вона постійно чує в цьому сновидінні. Реальність, сни і внутрішні голоси репрезентують різні шари тексту, різні простори, світи, де існують герої. Іноді межа між сном і

реальністю зникає, стає не зрозумілим, що є реальнішим – сон чи дійсність. Паралельна презентація кількох просторових вимірів в одному часовому стає можливим саме завдяки прийому «текст у тексті», а розмежовано ці виміри на формальному рівні курсивом.

Курсивом традиційно виокремлюють також додаткову інформацію – ремарки, авторські відступи, пояснення, а також елементи допоміжного тексту [Колегаєва 1991: 76-94] – коментар, примітки, присвяту, епіграф тощо. Справді, курсив є найпоширенішим засобом привертання уваги реципієнтів. Його основним недоліком є, як не дивно, поліфункціональність: найрізноманітніші явища можна виділити за допомогою курсивного накреслення, і тому вживання курсиву в одному тексті на позначення різних явищ знижує ефект його використання.

Курсив може виконувати будь-яку виокремлювальну функцію незалежно від природи відповідного фрагмента тексту. Реципієнт бере до уваги ці виділення на одному з етапів загального сприйняття тексту, до яких В. В. Різун уналежнює «сенсорні процеси (відчуття), перцепцію (пізнавання), рецепцію (розуміння)» [Різун 1998: 50]. Візуалізація тексту, зокрема курсив як один з її різновидів, орієнтована на перший етап – відчуття. На процес відчуття писемного (друкованого) тексту художнього твору впливають різноманітні чинники, до яких належать невіддале оформлення тексту, поганий друк, розташування і побудова тексту, помилки і, звичайно, текстові виділення. Усі названі елементи насамперед сприймаються візуально, і тому вони релевантні на етапі першого, зорового сприйняття тексту. Підвищена увага до цього етапу свідчить про авторську орієнтацію на читача, про експліковану діалогічність тексту. Враховуючи цілісність процесу текстового розуміння, хоч він і складається з трьох етапів, можна стверджувати, що візуальні засоби впливають на загальне тлумачення тексту, а наявність їх у тексті художнього твору є ознакою категорії адресатності. Отже, курсивні виділення «розширюють» текст, орієнтуючи його на потенційного реципієнта.

Великі літери для текстового виділення використовують значно рідше, проте вони більшою мірою привертають увагу, ніж курсив, напр.:

А засіяти присадибну ділянку коноплями також ви рекомендували?
Не якусь там присадибну, а ШКІЛЬНУ ДІЛЯНКУ! (Л. Дереш. Культ).

Великі літери нормативно вживають на початку речення, у власних назвах (також на початку слів) та в деяких інших випадках, зазначених у правописі. Нормативне написання суцільного слова великими літерами стосується лише аббревіатур та заголовків, які часто друкують або однаковими великими літерами, або шрифтом, більшим за основний, напр.:

Отже, він усоте ковзає оком традиційно крикливими заголовками «Екссесу» (ПОЖЕЖНИКИ ЯК ЗАВЖДИ НЕ ВСТИГЛИ! БЕНЗИН ЩЕ ПОДОРОЖЧАЄ, ЗАТЕ ГРИВНЯ ПОІДЕ ВНИЗ! СІМНАДЦЯТИ-ЛІТНЯ ВНУЧКА ЗАКОЛОЛА ШПРИЦОМ ВЕТЕРАНА ВІЙНИ І ПРАЦІ! САМОГОННА ТРАГЕДІЯ НЕ НАВЧИЛА НІЧОМУ! ПРИБУЛЬЦІ ЗАБРАЛИ В КОСМОС НЕ ТІЛЬКИ РОДИНУ БАРАНЮКІВ!), відзначає подумки, що з усього цього складається незлий вірш, перегортає сторінку «Культура» з неосяжним інтерв'ю якогось лауреата Шевченківської премії «Я ЗАВЖДИ КАЗАВ НАРОДОВІ ЛИШЕ ПРАВДУ» і врешті повертається до півсторінкової реклами, котра здається йому справді дотепною... (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів). Великі літери тут відтворюють надруковані в газеті заголовкові комплекси, які в подано великими літерами з огляду на те, що заголовок виконує семіотичну функцію: він взагалі є знаком твору, тому і має відповідне графічне накреслення. Сучасні українські прозаїки часто вживають великі літери в основному тексті на позначення заголовків інших творів, різноманітних назв, зокрема іншомовних. Подання в художньому дискурсі газетних заголовків створює ефект полідискурсивності: мас-медійний дискурс проникає в художній, а маркерами цього процесу стають текстові елементи відмінного від основного тексту накреслення – прописні літери. Візуалізація за таких умов демонструє тенденцію до взаємопроникнення дискурсів різних типів і до їхнього співіснування в межах одного текстового простору.

Крім того, накреслення великими літерами орієнтує реципієнта на наявність підтексту. Реципієнти сприймають текст під час читання по-різному, але здебільшого спочатку окремо кожен фрагмент, щоб зрозуміти зміст тексту загалом; зміст фрази або фрагмента тексту є не лише сукупністю значень текстових одиниць, він значно перевищує їхню просту суму. Зрозуміти текст – це насамперед декодувати інтенцію автора. Коли ж читач спершу звертає увагу на окреме виділене

слово (а в разі використання великих літер таке слово або група слів обов'язково привертають увагу), то для нього загальний зміст тексту вже впливає із цього слова; виділене слово набуває семіотичності, воно, як і заголовок тексту, стає знаком того фрагмента, у якому вжито, напр.:

Банзай відчув СВІДОМІСТЬ, РОЗУМ тієї істоти, набагато вищої, древньої, яка сама по собі була богом, вічністю і началом Зла. Він кричав, кричав, КРИЧАВ, незважаючи ні на що, тому що один вигляд цього пожирача вимірів підсував розум на небезпечну відстань до прірви безумства (Л. Дереш. Культ).

На нашу думку, виділення великими літерами окремої частини тексту (переважно невеликої за обсягом) не тільки презентує кілька значень, а й свідчить про здатність виділеного текстового компонента репрезентувати кілька змістів одночасно. Семіотичність тексту відрізняється від звичайної полісемічності в тому сенсі, що певна одиниця не лише має потенційну здатність передавати різні значення залежно від загального контексту, а й в одному контексті виступати в кількох значеннях. Може, саме це є причиною рідкісного використання виділень великими літерами: виділені таким чином текстові компоненти набувають особливої семантичної ваги і змушують по-іншому сприймати та розуміти текст, тобто з огляду на власну підвищену семіотичність вони змінюють вектор процесу сприйняття тексту. Реципієнт сприймає виокремлений компонент, потім основний текст, а для тлумачення змісту тексту співвідносить обидва змісти, причому керівним елементом тут є зміст виокремленого компонента.

Жирне накреслення основного тексту трапляється рідше, але є все-таки поширеним в аналізованих текстах, напр.:

Базар не здохне ніколи, бо він не є ані спорудою, ані місцем, він не є навіть організацією суспільства. **Базар – це горизонтальний спосіб висловлювання** (В. Єшкілев. Пафос); **Всі ми це робили. У дитинстві. Декотрі з нас погубилися. Пам'ятаєте?** (Л. Дереш. Архе);

В тому сні вперше дихнуло **полегкістю** – вона ніби вернулась до себе, і, сама-одна в спорожнілій залі, не подумала – зрозуміла: значить, несерйозно це все – нащот самогубства. **Ще несерйозно** (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу).

Використання жирного накреслення можливе тоді, коли в тексті вжито інші засоби, наприклад, курсив, але є потреба привернути увагу читачів до певного текстового фрагмента іншого типу. Так, у романі «Пафос» В. Єшкілев часто вживає саме курсивне накреслення для інтертекстуальних елементів, російськомовного тексту, переданого українською абеткою, або окремих слів, що мають підвищену семантичну вагу. Коли потрібно було логічно виділити текстовий фрагмент, то автор використав жирне накреслення, напр.:

Ні, ти чула, мала, **вони за нами приїхали!** – розлючена Анджела кидає подушку через всю кімнату (В. Єшкілев. Пафос).

У цьому випадку за допомогою виділення передано особливу інтонацію, властиву розмовному мовленню. Отже, жирне накреслення здатне передавати елементи розмовного мовлення, тобто інтонаційне забарвлення фрази, усуваючи межі між усною та писемною формами мовлення, об'єднуючи текст і мовлення.

Згущення / розрідження тексту вживають здебільшого в поєднанні з іншими засобами. Проте зрідка трапляються і випадки власне згущення / розрідження, причому переважає розрідження тексту, напр.:

Не хочу тебе задіти, Юра, але той твій Пітер Гемміл – то є музика для дебілів, п о в н и й н е с м а к (Л. Дереш. Культ).

Такі виділення, на нашу думку, не дуже помітні в тексті творів, вони не так привертають увагу, як інші, через однакову щільність літер, подібну до основного тексту. Розрідження уповільнює процес читання, воно створює ефект «розтягування» тексту, тому майже не використовується в сучасному художньому дискурсі через його динамічність, зумовлену орієнтацією на комунікативну ситуацію, а не на її результат.

У тексті може бути одночасно поєднано кілька власне текстових засобів візуалізації. Трапляються поєднання двох типів: 1) один елемент тексту виділений кількома способами; 2) в одній фразі або надфразній єдності поєднано кілька елементів, виділених у різний спосіб.

Поєднують здебільшого курсив і жирне накреслення, курсив і розрідження тексту, великі літери і жирне накреслення, великі літери і курсив. Пор.:

– поєднання курсиву з великими літерами:

Дарця була стороннім глядачем, а точніше – ДВЕРИМА, які випустили у макрокосм незвідану силу, що жила в білому світлі. (Л. Дереш. Культ);

– поєднання курсиву з жирним накресленням:

Ні, хай би хто-небудь усе ж пояснив: якого **чорта** було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!)... (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу);

Божевільна. **Номад**.

Номад.

Адже я колись користалася з їхніх послуг. І не раз. (Л. Дереш. Архе);

– можливий й оригінальний варіант, коли курсив і жирне накреслення поєднані в межах одного слова, але не накладаються одне на одного:

...стануть **очевидними** зв'язки між словом «богема» і тим, чим займаємося ми (Л. Дереш. Архе);

– жирне накреслення і великі літери:

Корват раптом згадує виступ нахабнючки Цирулик (**все має бути зачинено!**), і повторює вже нечутно, для ІНШОГО СВІДКА: «Так!» (В. Єшкілев. Пафос);

– великі літери і курсив:

«А **ТИ** ВЖЕ ОБРАВ ЄГОВУ?» – придумав я слоган (Л. Дереш. Архе).

– жирне накреслення, курсив, великі літери:

Терезка застогнала, відчуття жару в очах стало непереборним, **ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ** вона танула в білих озерах полум'я в очниціях, очниці розбухали, їхні краї віддалялися десь за обрій, стали завбільшки з два кратери на Місяці, боже, які в неї тепер велетенські очниці, о боже, **ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ ПЕЧЕ** а очі які, та я просто не вірю, я ж у них і впасти можу, гей, обережно, тільки б не втратити рівновагу, а то ще полечу вниз головою (Л. Дереш. Архе).

– курсив, великі літери і розрідження тексту: «Навіщо я його взяв? – спитав сам у себе. – Є якісь листи? Чому та тупа скотина не каже, ЩО ДО М Е Н Е ПРИЙШЛИ ЛИСТИ?» (Л. Дереш. Культ).

Курсив, великі літери, жирне накреслення та згущення / розрізнення тексту – це власне текстові засоби візуалізації, тому що вони стосуються знаково-графічного рівня тексту, його матеріальної фіксації. Інші засоби візуалізації використовують як додаток до основного тексту, вони є позатекстовими у вузькому розумінні, тобто їх розташовано не в основному тексті, а поза його межами. Таких засобів налічуємо менше, ніж у попередній групі, і вони менш поширені.

Підкреслення вживають дуже обмежено в художньому тексті, напр.:

«Господи, куди ж далі?» – так було підписано шкіц, який вона підгледіла в його робочому альбомі, необачно залишеному на видноті... (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу).

У наведеному прикладі підкреслено цитату, яку подано як фрагмент тексту з художнього світу твору, це не читацький інтертекст, а інтертекст героїні. У згаданому романі О. Забужко підкреслення використано кілька разів тільки в такій функції. Інші автори підкреслення не вживають, а переважно виділяють текст курсивом. Пор.:

Колись, у дні котроїсь там приголомшливої весни, коли вона ще не вміла псувати шкіру жінок, Артурові майже несвідомо написалося безвідповідальне і патетичне *«Ані слова про смерть. Це всього тільки форма // з вічним змістом: життя і джмелі і роса»* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів).

Річ у тому, що підкреслення як позатекстовий елемент привертає більшу увагу, ніж власне текстові – курсив, жирне накреслення, великі літери, тому його і потрібно вживати обмежено.

До позатекстових візуальних засобів ми уналежнюємо також **абзацний поділ і візуальну фрагментацію** тексту (тут не йдеться про мовленнєве явище – актуалізацію тексту, виявами якої є парцеляція та сегментація). Йдеться про графічну презентацію тексту архітектонічного типу, тобто текст розчленовано на фрагменти відповідно до його семантичної специфіки. Інформацію подано своєрідними блоками, що характеризуються цілісністю і зв'язністю. Традиційно таке подання матеріалу було притаманне художнім творам специфічної жанрової природи – епістолярним або щоденниковим, коли текстовий поділ був концептуально зумовлений. В аналізованих текстах згадане членування не залежить від жанрової своєрідності твору, а частіше

пов'язане з його семантикою, напр.:

Северин змерз у ноги. Він подивився на повіки Птахи – на них висвічувалися відбитки полум'я, і перетиналися тіні складних гілок дерева...

білі стовбури буків, смердюча рідина на мокрому каштані, гладка і слизька кора перемоченого горіха, ліс вічної осені, археологічні зрізи падолистів... (Т. Прохасько. Лексикон таємних знань).

У наведеному прикладі до звичайної текстової фрагментації за допомогою абзацних відступів додано графічні засоби – два рядки крапок, що розривають речення посередині, нібито створюючи в ньому велику інтонаційну та змістову паузу.

Якщо автор прагне представити текст в особливий спосіб, тобто так, щоб певний фрагмент суттєво відрізнявся від основного тексту, він використовує здебільшого позатекстові засоби – колонки, крапки, зірочки, великі відступи, низку тире тощо. Саме для таких засобів характерна підвищена візуалізація: під час їх використання на рецепієнта діє насамперед форма, а не зміст, напр.:

матеріальна	культура	
маргінальна	культура	
духовна	культура	
	культура	побуту
вулична	культура	
	культура	поведінки
	культура	їжі
кулінарна	культура	
соціалістична	культура	
	культура	мови
контр	культура	
альтернативна	культура...	

(Ю. Іздрік. Таке).

Триколонкове графічне зображення тексту в Ю. Іздрика (текстовий фрагмент досить великого обсягу, сягає двох сторінок) зумовлене прагненням автора розтлумачити слово «культура» через його контекстуальне оточення. У тексті в стовпчик посередині сторінки над-

руковано «культура», а з двох боків наявні атрибутивні та об'єктні поширювачі, що виконують роль контексту та уточнюють, тлумачать значення лексеми. Такий прийом є своєрідною лінгвістичною грою: значення слова розкривається через його контекстуальну сполучуваність, що графічно привертає до себе увагу через нелінійне розташування тексту і багаторазове повторення одного слова.

Проте наведене графічне подання переважно характерне для поетичного мовлення [Фатеева 2006], хоч наразі наявна тенденція до перенесення таких візуальних поетичних прийомів до прозового тексту, напр.:

*Вона сниться тобі ночами, і часом бачиш, як її обриси творять
букви, але тобі важко скласти з них слова, бо букви перемішані, тільки
на місці рамена хреста складають одне слово:*

Ь
і
дух
в
а е
ж т
тай них

(В. Габор Драбина до небес)

У цьому прикладі візуальний образ, наявний у тексті, покликаний ілюструвати стрижневий словесний образ – «драбину до небес», тому розташування літер і рядків відтворює своєрідну драбину.

Засоби візуалізації виконують різноманітні функції в тексті, проте в цій загальній поліфункціональності помітне прагнення розширити межі звичайного тексту. Засоби візуалізації є своєрідними дискурсивними маркерами, тому що вони здатні орієнтувати текст на позамовну дійсність, на реципієнта, бути показниками інтертекстуальних елементів і зв'язків, надавати тексту підвищеної семіотичності та уможливлювати розуміння його як знака ситуації, розставляти логічні наголоси і навіть додавати інтонаційного забарвлення, що має семантичне навантаження. Ми вбачаємо в цій тенденції прагнення створити не текст, а дискурс. З приводу художнього тексту Ю. С. Степанов: «Текст, наприклад текст роману, є ... саме текстом, зв'язною сукупністю висловлень, а *дискурсом* роману буде картина світу, створена за

допомогою саме цього тексту...» [Степанов 2001: 36]. Якщо автор починає творити власний світ на графічному рівні, на рівні візуального сприйняття тексту, він надає такому тексту ознак дискурсу.

Висновки до розділу 2

Одним із засадничих принципів текстотворення є принцип гри, що віддзеркалює особливий культурологічно-філософський підхід до діяльності людини як до ігрової. Гра визначає переважно недоцільну діяльність людини, зокрема і її творчий аспект, пов'язаний з літературною творчістю. З огляду на це художній світ створюється за законами ігрової реальності, для якої характерні такі ознаки, як дотримання певних правил, відсутність конкретної мети, актуалізація суб'єкта, умовність і свобода волі учасників. Мовленнєва діяльність людини також має ігрову природу, виражену в «мовних іграх» (Л. Вітшенштайн) – особливих способах вживання мови у відповідних комунікативних ситуаціях.

У художньому мовленні ігровий принцип реалізований саме в мовних іграх лінгвістичного типу, що передбачають використання гротеску, іронії, переосмислення, гри слів тощо. У художньому дискурсі неklasичної парадигми ігровий принцип найяскравіше виражається в карнавалізації як ядерному вияві лінгвістичної гри. Карнавалізація є одним із основних засобів художнього текстотворення в дискурсі неklasичної парадигми.

Мовна гра становить невід'ємний шар художнього тексту неklasичної парадигми. Це не лише окремі прийоми мовної гри, а й загальні лінгвістичні ігри, ігри з мовою, зумовлені карнавалізацією постмодерністської свідомості. У художньому дискурсі лінгвістичні ігри набувають різних форм реалізації, серед яких чільне місце належить деструкції, варіативності та візуалізації, що відповідають ключовим тенденціям реалізації мови в сучасному тексті.

Лінгвістичні ігри в художньому дискурсі неklasичної парадигми зумовили появу синтаксичних явищ, характерних для художнього дискурсу неklasичної парадигми – синтаксичної деструкції та синтаксичної варіативності. Синтаксична деструкція передбачає подолання певних правил природної мови, що спричинює розширення можли-

востей її застосування. Деструкція не призводить до тотального руйнування текстової тканини, вона пов'язана з такою ознакою мовної гри, як порушення певних норм і правил, тому створює особливий експериментальний художній текст. Синтаксичну деструкцію поділяємо на формальну, структурно-семантичну та комунікативну відповідно до особливостей трансформації тексту: формальна деструкція передбачає трансформації на графічному та формально-синтаксичному рівні – створення недискретного тексту, актуалізація його графічного сприйняття; структурно-семантична деструкція пов'язана з утворенням синтаксично надмірних синтаксичних конструкцій – надмірною предикативністю, каталогізацією, повторюваністю; комунікативна – з надмірною фрагментарністю художнього мовлення – сегментацією та парацеляцією. Завдяки синтаксичній деструкції художня реальність постає як багатовимірна та мозаїчна, її численні варіанти роздроблені в текстовому просторі, але безкінечно помножуються в ньому.

Синтаксична варіативність є мовленнєвим явищем, що пов'язане з різноаспектною репрезентацією комунікативної ситуації в художній реальності. Текстова варіативність передбачає не реалізацію одного з мовних варіантів, вибір якого зумовлений мовними правилами, а потенційну можливість одночасної реалізації всіх представлених у художньому тексті варіантів синтаксичної конструкції. Художній дискурс неklasичної парадигми демонструє загальну тенденцію до варіативності, семантичної розгалуженості, спричинену специфікою тенденції до синтаксичної надмірності, надлишковості сучасного художнього мовлення. Конкретними виявами текстової варіативності є еквівалентна, диз'юнктивна, модальна та діалогічна варіативність, що розрізняються на підставі змістових відношень між потенційно репрезентованими текстами відповідно до наявних текстових реальностей.

Текстова візуалізація є виявом формальної деструкції художнього мовлення, який актуалізований у дискурсі неklasичної парадигми як гра з графічними способами репрезентації інформації. Розрізняємо шрифтові та нешрифтові засоби візуалізації: шрифтові створені через почергове використання або одночасне поєднання різних типів графічного накреслення тексту – курсивного, жирного, розрідженого, прописних літер; нешрифтові передбачають вживання додаткових,

нетекстових елементів – підкреслення, кольору, абзацних відступів, крапок, дужок тощо.

Наявність у тексті художнього твору засобів візуалізації графічного типу дає підстави говорити про створення дискурсу як художньої картини світу. Ми вважаємо, що сучасний художній текст відбиває зміни культурної парадигми, які можна визначити як загальний перехід від тексту до дискурсу. Художній текст репрезентує ці зміни як процес поступового переходу від статичного зображення художньої картини світу текстовими засобами – реченнями, надфразними єдностями, моделями ситуацій – до динамічного дискурсу, до стирання меж між художньою та об'єктивною реальністю. Основною ознакою цієї тенденції є візуалізація тексту.

Розділ 3

РЕАЛІЗАЦІЯ ДІАЛОГІЧНОГО ПРИНЦИПУ В СИНТАКСИСІ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МОВЛЕННЯ

3.1. Суб'єктно-текстова

діалогічність художньої комунікації

3.1.1. Діалогічність як принцип

створення та функціонування художнього дискурсу

Тлумачення тексту як комунікативного явища та актуалізація його ролі в комунікативному акті зумовлює дискурсивне розуміння художньої комунікації: автор спілкується з читачем опосередковано через текст. Згідно з теорією діалогізму М. М. Бахтіна будь-яке «слово хоче бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь, і так *ad infinitum*» [Бахтин 1979: 305], навіть якщо автор і не розраховує на конкретного читача. Створений текст вже не належить авторові. Саме в цьому полягає маніфестована Р. Бартом «смерть автора» й перетворення його на Скриптора [Барт 1994]. Автор не лише пише текст як елемент глобального Інтертексту, відбувається процес відчуження автора від тексту, що стає надбанням читача [Есо 1979]. Проте апеляція до адресата завжди імпліцитно наявна в тексті, автор прагне потенційного розуміння, моделює образ власного читача, задаючи напрям розуміння та інтерпретації через відповідні семантичні маркери.

У лінгвістиці тексту проблема діалогу як типу мовлення, протиставленого монологу, досить докладно вивчена ([Арнольд 1995]; [Ви-

нокур 1993]; [Кондратенко 2010 б]; [Якубинский 1986] та ін.). Монолог визначають як «компонент художнього твору, що становить мовлення, звернене до самого себе або до інших» [Солганик 2002: 122]. Він може мати риторичний характер, і тоді герой або автор висловлює власні міркування. У такому разі він набуває форми роздуму. Монолог може організувати художній текст, якщо розповідь ведеться від 1-ої особи, а може бути одним із компонентів текстової організації. Особливим різновидом монологу є внутрішній, що характеризується переривчатістю, незакінченістю, синтаксичними порушеннями. Діалог – вербальна репрезентація комунікативної ситуації, у якій беруть участь два комуніканти, що висловлюються по черговому, проте провідною ознакою діалогічного мовлення визнають насамперед адресованість [Ярмоленко 2005: 378]. Саме діалогічне мовлення вважають первинною формою спілкування, зокрема коли йдеться про спонтанне, непередбачене мовлення. Для діалогу характерний тісний зв'язок між репліками, кожна з яких є переважно контекстуально або ситуативно неповним висловленням. Діалогічне мовлення традиційно складається із запитання і відповіді, а кожне наступне запитання зумовлене попередньою відповіддю адресата.

В. Г. Борботько виокремлює такий тип дискурсу, як діалогічний, базовою одиницею якого вважає «діалогічну єдність» або «діалогічну синтагму», наголошуючи, що «діалог, з одного боку, давніша за монолог форма мовленнєвої діяльності, а з іншого боку, більш безпосередньо пов'язана із ситуацією спілкування, з огляду на що діалог можливий і за умови значно редукованого власне мовного компонента, коли, наприклад, вступають у дію паралінгвістичні засоби комунікації» [Борботько 2007: 37]. У такому тлумаченні діалог потрібно розглядати як структурний компонент художнього тексту, що функціонує одночасно з монологічним мовленням. Єдності питання та відповіді моделюють реальну діалогічну взаємодію – це діалог між героями твору, вони побудовані за зразком усного діалогічного мовлення спонтанного характеру, але відрізняються ситуативною повнотою, еліпсис можливий лише на контекстуальному рівні, тому що в цих діалогах нерелевантні невербальні чинники та комунікативна ситуація. Модерністський та постмодерністський тексти, як і будь-які інші художні, містять такі діалоги, напр.:

– Петро. *Що це вони собі думають: будуть ці буряки брати чи не. Вже ж дощ їх раз намочив.*

– Мені клопіт? Я їм дав чим укрити, хай самі дивляться. Вони самі вибирали з ями – порцаних же не було. А там я знаю... (В. Медвідь. Зокола).

Постмодерністський художній дискурс, на відміну від модерністського, тяжіє до монологічного мовлення в тексті, а діалогічні єдності в ньому менш уживані, проте це не свідчить про загальну монологічність постмодерністського дискурсу. Навпаки, ми спостерігаємо парадоксальну ситуацію: відсутність діалогів у тексті актуалізує діалогічність як ознаку дискурсу, як інтерактивну взаємодію мовця (автора) та реципієнта (читача). Внутрішньотекстова монологічність потребує відкритого діалогу з читачем, автор намагається більше сказати самотійно, а не опосередковано, через героїв. Отже, поняття діалогічності тексту ширше за поняття діалогу. Аналізуючи праці М. М. Бахтіна, Ю. Кристева зауважує, що «діалог може бути цілком монологічним, а те, що прийнято називати монологом, врешті-решт, виявляється діалогом» [Кристева 2000: 431]. Для розмежування понять діалогічності та діалогу на позначення першого можна використовувати термін «діалогічні відношення», як це робить А. П. Загнітко. Він вважає, що діалогічні відношення – це особливий тип змістових відношень, елементами яких можуть бути лише цілі висловлення та «за допомогою яких виражають себе реальні чи потенційні мовленнєві суб'єкти, автори цих висловлень. Відношення між репліками реального діалогу є найпростішим видом діалогічних відношень. Діалогічні відношення не збігаються з відношеннями між репліками реального діалогу – вони значно складніші» [Загнітко 2007: 125]. Поняття діалогу вживають у вузькому значенні – для найменування особливого типу мовлення, що характеризується наявністю двох комунікантів і діалогічних єдностей як структурних домінант тексту.

Тлумачення тексту як складника комунікативної ситуації, у якій беруть участь комуніканти – автор і читач, дає змогу визначати особливу текстову комунікацію, репрезентовану наведеними формами монологічного мовлення. Ю. М. Лотман характеризує такий тип комунікативної взаємодії як напрям «Я-Я», що відрізняється від звичайного діалогу напрямку «Я-ТИ» [Лотман 1996: 24]. Комунікацію

цього типу тлумачимо як автокомунікацію, а її різновидом, ґрунтовно дослідженим у лінгвістиці, є щоденник [Радзієвська 1998], у якому представлено автокомунікацію в чистому вигляді, тому що автор безпосередньо орієнтується на єдиного можливого адресата – самого себе, проте цей адресат дещо змінюється впродовж часу та за певних умов уже не є абсолютно тотожним авторові (не як особа, а як особистість, бо людина має здатність змінювати свої погляди, ставлення, позицію тощо). Незважаючи на те, що формально щоденник створюється від 1-ої особи й репрезентує монологічне мовлення, він є зверненням автора до себе, своєрідним діалогом. Утім, тут ідеться не про діалог як розмову двох комунікантів, а про діалогічність як ознаку тексту, що є компонентом комунікативного акту. Автокомунікація в художньому дискурсі, на нашу думку, також становить опосередкований діалог автора із самим собою – через текст. Автор не лише спілкується з читачами, він і сперечається, полемізує із собою, коментує, додає власний текст, що створює ефект присутності автора, ефект реальної комунікації; він стає повноправним учасником комунікативного акту, виступаючи в художньому дискурсі не номінально, а як реальний учасник комунікативної ситуації («тут і зараз»), що актуалізує роль мовця, а не лише реципієнта (читача).

1. У лінгвістиці спостерігаємо тенденцію до протиставлення діалогічної та монологічної комунікації, причому постулюється домінування діалогічного виду: «мовна свідомість особистості, наявність якої уможлиблює й автокомунікацію, формується в дискурсі, який обов'язково містить той тип спілкування, який ми назвали “діалогічним”» [Гудков 2003: 23]. Проте автодискурс репрезентує, на нашу думку, насамперед діалогічність іншого роду: текст – текст (діалог реципієнта з текстом у цьому випадку виконує роль контексту). З огляду на це Ю. Кристева вважає, що «будь-яке слово (текст) є таким перехрещенням двох слів (текстів), де можна прочитати хоч би ще одне слово (текст)» [Кристева 2000: 429]. Отже, інтертекстуальна взаємодія також є виявом дискурсивної діалогічності, тому доцільно розмежовувати діалогічність як взаємодію суб'єктно-текстову (автор – текст – читач) і міжтекстову (текст – текст – текст). Суб'єктно-текстова взаємодія передбачає діалог між мовцем і реципієнтом не безпосередньо, як це відбувається в ситуації особистісного контакту, а через текст,

текст тут стає основним носієм комунікативного навантаження. Між-текстова взаємодія сприймається як інтертекстуальність, що зумовлена актуалізацією міжтекстових зв'язків – алюзій, цитат, ремінісценцій тощо.

У художньому дискурсі діалогічність набуває текстотвірного потенціалу. Взаємодія автора з читачем відбувається через текст, що мало отримати певні засоби вираження, діалогічні маркери [Арутюнова 1981]. Розуміння текстової комунікації як діалогічної взаємодії було б значною мірою абстрактним науковим припущенням, якби текст не містив відповідних вербальних показників. Насамперед діалог відбувається через безпосереднє звернення автора до читача – в основному тексті, у відступах, в авторських коментарях і примітках тощо. Активна роль у цьому процесі належить авторові, який має змогу виразити в тексті цей діалогічний компонент – прагнення успішності мовленнєвої взаємодії з читачем, чим і зумовлене звернення до адресата-читача в тексті, напр.: *Уявіть собі, **дорогий читачу**, що ви сидите в кінотеатрі. Сподіваюсь, ви любите кіно. – **Перед вашими очима** – екран, сторони якого мають відношення три на чотири (фатальні цифри екрану, аналогія 171/2 аришнам діаметру циркової арени). Зовні екрану — чорна порожнеча. Світу нема (Л. Скрипник. Інтелігент); **Може, ти так і не допер, про що йшлося. Мене це не обходить. Однак, може, ти застановився, кажу я правду чи брешу? Знаєш, якщо ти вже дочитав до цього місця, тебе це також не повинно обходити. Спи** (Ю. Іздрик. Таке). У другому прикладі автор навіть не називає свого адресата, але, зупиняючи тимчасово розповідь, апелює саме до читача, передбачаючи його можливу реакцію на текст.*

Автор може різними способами втручатися в текстову тканину: не лише безпосереднім зверненням до читача, а й появою в тексті саме як автора, напр., у романі В. Домонтовича «Без ґрунту» таке втручання зумовлено наявністю в тексті *Ремарки Автора* (курсив авторський), після якої автор коментує вчинки своїх героїв відсторонено, переходячи із художнього дискурсу в критичний: *Приклади можуть бути збільшені, цитати помножені. Уявлення, що поставали перед внутрішнім зором Ростислава Михайловича, побіжні й несталі, — уточнені. Однак побіжне перестало б бути тоді таким, думка, яка промайнула лише мимохідь, набула б кристалізації, чого однак в істоті не було. Для Автора мало вагу визначити коло зорових вражень,*

ідей і думок, крізь які пройшов в черговій послідовності його герой під час своєї подорожі... (В. Домонтович. Без ґрунту).

У художньому дискурсі класичної парадигми образ автора виявляється по-різному, проте в тексті домінують такі категорії, як оповідач, ліричний герой, а автор намагається відмежуватися від створеного ним художнього світу, ніяк не ототожнюючи себе як з героями, так і з оповідачем. У модерністському й постмодерністському художніх дискурсах автор з'являється безпосередньо в тексті, хоч і робить це через зміну комунікативних реєстрів, розмежовуючи тестову реальність та комунікативну взаємодію з читачем. Показовим з цього боку є твір Ю. Андруховича «Таємниця», жанр якого він визначив як «замість роману». У ньому презентовано автобіографічний текст, побудований як діалог з міфічним німецьким журналістом Егоном Альтом. К. Владимірова називає цей текст романом-репортажем і відзначає його діалогічність як характерну ознаку: «Не будемо далі занурюватися у тему діалогічності в літературі, котру детально розробив Михайло Бахтін, або ж у тему “карнавал, маски та роман-меніппея” в Андруховича. Позаяк про це говорили так багато разів, що, здається, кимсь вже має бути написане оповідання в дусі Борхеса про те, як Михайло Бахтін... написав статтю про творчість видуманого дослідником пана Андруховича, назвавши есей якимось на кшталт “Творчість Андруховича та українська народна культура”...» [Владимірова 2007: 1]. Саме в цьому романі поєднано діалог як тип мовлення, що організує художній текст – весь роман є діалогом, – та діалогічність як ознаку художньої комунікації в неklasичному дискурсі.

Загалом діалогічність формується як внутрішня властивість у модерністському дискурсі, де конфлікт зі світом виявляється насамперед через внутрішній конфлікт суб'єкта. Внутрішня роздвоєність мовця, його невпевненість зумовлюють пошук адресата, спроможного до адекватної комунікативної взаємодії. З огляду на це чинник мовця, реалізований як авторське світобачення в амбівалентній картині модерністського світу, виступає на перший план, заступаючи адресата. Модерністський текст скерований на текстову системність, у ньому вагомі структурні зв'язки, взаємозалежності елементів, а порушення системності віддзеркалює авторське сприйняття світу. Модель діалогічної взаємодії тут має традиційний характер: автор вступає в діалог

з читачем через текст, фактично визначальна роль належить саме тексту як основному компоненту комунікації. З цією метою М. Хвильовий навіть моделює в тексті уявний діалог автора з читачем, напр.:

Нарешті коментар і дійові особи:

1. Автор.

2. Читач.

Читач. *Послухай, шановний авторе, де ж твоє авторське обличчя?*

Автор. *Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типу), і тільки проривався я.*

Читач. *Ну, а хто ж ти, шановний авторе?*

Автор. *Милий мій читачу, редактор Карк думає, що я – parvenu.*

Читач *став біля вікна й замислився.*

Автор. *По-моєму, я виконав своє завдання. Га?*

Читач мовчав (М. Хвильовий. Редактор Карк).

Поява читача як адресата і дійової особи надає тексту театралізованості, перетворює його на гру, містифікацію, коли автор обговорює з умовним читачем свій текст. Звернення до читача скеровані саме на експлікацію діалогічності художнього дискурсу, напр.: *Мені жалко вас, читачу, коли ви не розумієте того, що переживає зараз мій герой. Можливо, що ви завжди пам'ятаєте, що “кохання – це обмін двох фантазій та контакт двох епідерм”?* Звичайно, і тут відбулося лише доторкання двох епідерм, – але ж що за діло мій героєві до форми визначення того, що відбулося? Факт! Чудесний, дивний, потрясаючий факт! (Л. Скрипник. Інтелігент). Спроба вести діалог із читачем на текстовому рівні та моделювання такої комунікації всередині тексту дещо спрощує розуміння діалогічності, що в постмодерністському дискурсі набуває глибинного тлумачення.

У постмодерністському дискурсі діалогічність експліковано на всіх рівнях комунікації: текст – читач, текст – автор і текст – текст. На думку дослідників, «діалогізм не може бути розглянутий як один з окремих елементів постмодерністської поетики, тому що він становить структурний каркас, що визначає специфіку постмодерністської інтертекстуальності та ігрової поетики, тобто, іншими словами, виступає як домінанта постмодерністської парадигми художності» [Липовецький 1997: 32]. Діалогічність реалізована з домінантною роллю

адресата, якому належить перевага як інтерпретаторові змісту. Авторська картина світу одновекторна, вона зорієнтована на реципієнта, який так само співвідносить її з іншими текстовими реальностями, приєднуючи змісти. Реципієнта менше цікавить авторське бачення, для нього важливіші власні асоціації, міжтекстові паралелі, занурення в інтертекст. На думку М. І. Венгринюк, у художньому тексті «важливість внутрішнього адресата, його креативно-конструктивний потенціал дозволив висунути тезу про адресатну прогресію художнього тексту, яку можна розглядати на мікро- і макрорівнях» [Венгринюк 2006: 7]. Мікрорівень пов'язаний з власне діалогічною взаємодією – діалогом або полілогом у структурі художнього твору, а на макрорівні адресат у художній прозі – «ключовий образ, домінанта текстотворення. Він – стрижневий елемент художньо-образної площини, точка перетину її семантичних вузлів, змістових координат, виразник проекції авторських інтенцій» [там само].

Діалог у художньому дискурсі має таку природу: автор створює текст, передбачаючи відповідне сприйняття, текст впливає на читача, який звертається до інших текстів і можливих світів у пошуках відповідного розуміння. Крім того, «специфіка художнього діалогу автора і персонажа в українській постмодерній прозі розкривається у ставленні “автора-гравця” до персонажа, який перетворюється на фігуру в грі з атрибутами постколоніального буття, стереотипами, штампами суспільної свідомості, колоніальними ідеологемами, міфологемами, відомими явищами української і світової культури, літератури, мистецтва» [Поліщук 2004: 17].

У модерністському дискурсі взаємодія автора з читачем ще потужна, автор намагається впливати на розуміння свого тексту; у постмодернізмі текст промовляє до читача «самостійно», через відповідні діалогічні маніфестації, тобто особливістю розповідного постмодерністського дискурсу є його потенційна комунікативність, «неявне звернення до Іншого, особлива таємничість змісту, що розкривається як фільтрація справжнього змісту в постійній грі перед-думки з «іншим», що спростовує його» [Данилова 2001: 5]. Діалогічна гра в художньому дискурсі забезпечується двома категоріями – комунікативністю та антропоцентричністю, що пов'язані з учасниками комунікації.

Проте на текстовому рівні з відповідними мовними засобами в художньому дискурсі репрезентовано здебільшого мовця – автора тексту. Діалогічність реалізована авторською інтенцією на контакт з текстом і читачем, реципієнт лише імпліцитно присутній у тексті, хоч мовець може звертатися до нього в тексті, але поле інтерпретацій, що власне і становить комунікативну діяльність адресата, залишається поза текстовою тканиною. Діалогічність виявлена через чинник мовця як провідний спосіб мовного вираження суб'єктно-текстової діалогічності.

3.1.2. Синтаксис суб'єктного мовлення в художньому дискурсі

У художній комунікації взаємодія між мовцем і реципієнтом реалізується як акт читання, тому суб'єктом мовлення є автор, а реципієнтом – читач. Саме авторові належить провідна роль у вираженні діалогічності художнього тексту, тому що він задає напрям потенційного діалогу з читачем.

Репрезентація чинника автора художнього тексту пов'язана з поняттям метатекстуальності. Теоретично його обґрунтувала А. Вежбицька [Вежбицька 1978]. Згодом метатекст у художньому тексті було оцінено з огляду на його максимальний «інтерпретаційний потенціал порівняно з іншими формами нетеоретичної інтерпретації» [Лукин 1999: 180].

У модерністському дискурсі автор лише маніфестує імпліцитну діалогічність тексту, звертаючись до адресата-читача, проте це ще не стає принципом організації текстової тканини. У постмодерністському тексті діалогічність виходить на інший рівень, навіть персонажі в постмодерністському тексті є діалогічними, а риси «діалогічного персонажа доведені до тієї межі, де зникає відмінність між героєм та автором... Образ героя в постмодернізмі створюється за логікою конструювання образу автора-творця... Образ автора в постмодерністському тексті навмисно урівнюється в правах з персонажем» [Липовецкий 1997: 31]. Відсутність чітких меж між автором і персонажем, автором та оповідачем, своєрідна мовна гра, у якій автор використовує прийом «маски», отожднюючи себе з різними персонажами або

оповідачем, характеризує вираження чинника мовця в постмодерністському тексті.

З огляду на це пропонуємо розрізняти в художньому дискурсі не-класичної парадигми два способи репрезентації позицій мовленнєвого суб'єкта – наратора та метаавтора.

1. **Наратор** уособлює внутрішньотекстову реальність. Такий суб'єкт мовлення репрезентований або через мовлення оповідача, або когось з персонажів. Звичайно, не можна ототожнювати автора з оповідачем або героями, проте суб'єктно-текстова діалогічність в цьому разі реалізована не через авторське, а оповідне мовлення. Дослідженню рівнів і типів оповідного мовлення присвячено окрему науку – наратологію, у межах якої розроблено детальну типологію оповідачів-нараторів.

Позиція оповідача в художньому дискурсі передбачає особливий тип оповіді – наративу. Якщо оповідач одночасно є героєм оповіді, тобто оповідь ведеться від особи героя, то такий текст побудований здебільшого на основі конструкцій синтаксичного індикатива – двоскладних речень з підметом, вираженням займенником 1-ої особи однини, і присудком у відповідній дієслівній формі, напр.: *Коротше кажучи, не йшло мені писання. Я знову почав дослухатися, намагаючись визначити характер робіт, як раптом усвідомив, що цей гуркіт мене страшенно дратує. Не так, може, сам гуркіт, скільки його невизначеність, а навіть таємничість. Ну нема такого ремонту, для якого цілий тиждень потрібний молоток – нема!* (Ю. Іздрик. АМ™). У художньому тексті «паралельне вживання займенникових іменників першої особи і дієслівної форми першої особи акцентує увагу на інформації про мовця, вирізняє його в комунікативному плані» [Вихованець 2004: 192], напр.: *Пусто. Я нічого не скажу. Я просто варю горох* (І. Карпа. 50 хвилин трави); *Я продаю білети, бо маю до цього хист, але за мої старання мене не люблять. А дехто навіть ненавидить. І я вирішив покинути все й померти...* (П. Яцененко. Повернення придурків). Дієслівні присудки можуть стояти в різних часових формах, хоч переважають минулий і теперішній час, проте обов'язковим показником мовлення-оповідача героя є особовий займенник *я* та відповідні форми присвійних займенників навіть за відсутності дієслівних граматичних форм, напр.: *Ти і я, однакові симе-*

тричні рухи. *Мої пальці пахнуть ганчіркою для миття посуду. Дивно, адже посуд завжди миєш ти* (І. Карпа. 50 хвилин трави); *Сталося. Пекло мого життя наздогнало мене і тут* (В. Шкляр. Кров кажана). Оповідач описує події з позиції власного «Я», обраний тип оповіді передбачає певну суб'єктивність, що не так відповідає авторському світобаченню, як презентує загалом суб'єктивний погляд на внутрішньо-текстову дійсність.

Суб'єктивність і граматична форма наведеного оповідного мовлення вказує на автокомунікативність тексту, у якому діалогічність забезпечена апеляцією мовця насамперед до себе, оповідач у будь-якому разі розраховує на адресата, якщо не реального чи потенційного, то хоч би звертається до себе. Так само автор, створюючи текст, який, можливо, не буде прочитаний навіть одним читачем, все одно виступає не лише автором – суб'єктом мовлення, а й першим (і, можливо, єдиним) адресатом. Проте такий тип оповіді, у якому автор-оповідач використовує граматичні форми 1-ої особи займенників і дієслів, характерний для художнього дискурсу не лише некласичної парадигми, він притаманний загалом художньому мовленню, що увиразнює його суб'єктивний характер та актуалізує «персоналізацію оповіді, тобто пересування точки зору з нараторіального полюса до персонального» [Шмид 2003: 208].

У художньому дискурсі некласичної парадигми оповідне мовлення, адресантом якого є оповідач-персонаж, набуває особливих рис, що виражається у специфіці синтаксичної організації. Це – насамперед дискретність оповіді, що посилюється через «використання неповних або перерваних конструкцій на початку композиційних фрагментів, причому ці конструкції переважно не пов'язані з попередніми реченнями» [Николина 2009: 243]. Саме такі синтаксичні конструкції характерні для мовлення оповідача-персонажа, що отримало назву «потіку свідомості», напр.: *Пробую відновити події останніх десяти хвилин, та все якось не клеїться. Знову був сам на нічній зміні... далі я вийшов із кимось перекурити... ні, все-таки вийшов сам... Зараз, зараз – щось таке промайнуло в пам'яті. Про щось задумався... щось собі говорив... ну ж бо, згадай!* (Л. Дереш. Намір). Відтворення способу міркування героя-оповідача передбачає певну фрагментацію, що синтаксично виражається в контекстуально неповних реченнях, семантичних лакунах, порушенні пунктуаційних норм.

З іншого боку, відтворення «потoku свідомості» може здійснюватися через недискретний текст, у якому «наявна зв'язність як локальне явище і немає цілісності» [Родин 2005: 25], окремі фрагменти поєднано у зв'язний текст, що по суті залишається фрагментарним, напр.: *(Я гадаю, мали рацію всі оті клерикальні ритористи – іконокласти, пуритани та іже з ними, – що сама ідея ікони чи храмової скульптури профанує божество, – спілка релігії з мистецтвом дійсно є з боку релігії компроміс, неминуча поступка – від незмоги – уже! – встановити прямий контакт, не вдаючись до підсунутих змислам, вульгарно-наочних фішок-фіфійшок: облуплена позолота на дошці, згризений негодою мармуровий ніс янгола, грубо розцяцькована статуетка в пістрявих лахманах. Правдоподібно, колись прямий контакт – був, але що вже тепер за ним побиватися... Релігія, зробившись соціальним інститутом, зійшла на пси, – в церкві, куди **я поволіклася** одного дня в надії трошки розсіяти обложну темну хмару, що знай з дня на день випікала голову, не пропускаючи жодної прохолодної думки, панував виразний дух замкненої спільноти: цікаві позирки на чужинку, товариське пристояювання гуртами на танку після служби, витрішки, смішки, премовляння, обмін новинами – люди приходили як на свого роду вечірку – to socialize, і молитися в них перед очима було непристойно)* (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу). Ускладнена синтаксична будова цієї конструкції демонструє тенденцію до інтеграції тексту або «синтаксичного злиття» фрагментів тексту [Адмони 1985: 64], що відтворює ускладнення наративної структури тексту. У наведеному прикладі оповідач одночасно розповідає та коментує розповідь, спостерігаємо тут взаємодію зовнішнього і внутрішнього мовлення, що репрезентує «взаємопроникнення різних суб'єктно-мовленнєвих планів» [Николина 2009: 241]. Представлені наддовгі синтаксичні конструкції, у яких фрагментація позначена через пунктуаційний знак тире, сприймаються як зв'язний текст, позбавлений цілісності, незважаючи на формальну спробу надати тексту цієї цілісності за допомогою використаних дужок.

Отже, вияви «потoku свідомості» в художньому дискурсі представлені насамперед наддовгими синтаксичними конструкціями, а недискретність потоку свідомості є еkleктичною, тому що вона поєднується з фрагментарністю синтаксичної будови речень. Окремі

фрагменти, факти утворюють безперервний потік інформації, який набуває в тексті форми поліпредикативного комплексу.

Особливим випадком оповіді є монологічне відтворення діалогічної комунікації в особливій формі непрямого мовлення. Такий художній прийом отримав назву «сказання» і відомий з фольклору, проте в художньому дискурсі неklasичної парадигми набуває іншого вигляду, напр.: *Скільки вхід, питається Леннон, по десятиці, відповідає контролерка й посміхається йому, чому так дорого, обурюється Леннон, але ж це гарний колектив, відомі музиканти – контролерка вже не посміхається, все одно наполягає Леннон, ну, все, думаю, зараз його поб'ють і мені теж дістанеться, але мій приятель раптом заспокоюється, повертається до мене і говорить ходімо, стій, кажу я, як це ходімо? А джаз? Джаз буде потім, говорить Леннон і виходить на вулицю* (С. Жадан. Біг Мак). За таких умов у тексті використано форми 1-ої та 3-ьої особи, причому це відбувається стихійно, бо оповідач втручається в розповідь героя, перебиває та коментує оповідача. Сказання передбачає імітацію монологічного мовлення, поєднує елементи розповіді від 1-ої та 3-ьої особи. Це авторське мовлення, що «поглинає діалог, мовлення героїв зливається в ньому в єдине стилізоване мовлення, діалогічні риси якого імітують живе мовлення» [Солганик 2002: 129]. Воно містить риси монологу та діалогу і становить специфічний різновид монологічного мовлення. Використання прийому сказання дає змогу уникнути домінування авторської позиції, її експліцитного вираження, проте імпліцитно автор присутній у тексті, поєднуючи себе з оповідачем. Контамінацію форм 1-ої і 3-ьої особи Н. А. Ніколіна називає «однобічним діалогом» [Николина 2009: 244], що є характерним для сучасного художнього синтаксису.

Особливим виявом художнього нарративу вважаємо презентацію монологічного суб'єктного мовлення за допомогою синтаксичних конструкцій з граматичними формами 2-ої особи однини, загалом властивих діалогічному мовленню, тому такий спосіб викладу називаємо «**діалогічний монолог**», хоч взаємозаміна граматичних форм особи – «явище не поширене» [Безпояско 1993: 219]. Так, у романі Ю. Андруховича «Московіада» герой, від імені якого ведеться розповідь, постійно звертається до себе у формі 2-ої особи, розмовляє, сперечається з собою, постійно вдається до автодіалогу. Тут «діалогічний

монолог» представлений лише займенниками й дієсловами 2-ої особи однини та відповідними звертаннями, напр.: *Якщо **ти**, фон Ф., правильно все зрозумів і чітко запам'ятав, якщо **ти** ще не до решти пропив залишки свого мозку і не зовсім отетерів від гарячки, то слід увесь час повертати ліворуч* (Ю. Андрухович. Московіада).

У Ю. Андруховича такий принцип організації тексту є визначальним у кількох романах, побудованих переважно як внутрішні монологи героїв, напр.: ***Ти, Хомський**, чи, просто кажучи, **Хома**, якого **ти** хріна опинився у цьому поїзді, котрий аж надвечір вибрався з безконецних, здавалося, рівнин і деś так о пів на сьому нареши́ти заповз у передгір'я? Якого **ти** дідька їдеш у той Чортопіль, де, можливо, нікому не потрібним **будеш** і зайвим, **Хомський**?* (Ю. Андрухович. Рекреації). Формально текст є виявом діалогічного мовлення, він побудований як низка запитань без відповідей, але герой тут звертається до самого себе із цими запитаннями. Фактично вони є міркуваннями героя, який намагається відсторонитися від себе, тому й використовується діалогічний монолог. Вживання діалогічних елементів у внутрішньому мовленні увиразнює дискурсивний характер постмодерністських творів.

Проте такий різновид внутрішнього мовлення характеризується переважно раптовими переходами від традиційного внутрішнього монологу до діалогу і навпаки, напр.:

*...А це означає, що **ти пересуваєшся** коридорами певного лабіринту в напрямку до якогось загадкового центру його. Це схоже на античний меандр. Однак така інформація **тобі, фон Ф.**, ні до чого: все одно **ти не знаєш**, що це таке.*

*Чи гребно, **друзі мої**, чи шляхетно, чи по-людськи це, що в таку пекучу для **мене** хвилину, коли **я** ледве **врятувався** від знищення, **втратив** кохану жінку, а тепер **лечу** кудись у невідоме, аби, ймовірніше за все, дістати кулю в чоло, чи гуманно це, **друзі мої**, – **закидати мені** в таку мить пияцтво, звинувачувати в незнанні античних реалій?* (Ю. Андрухович. Московіада).

У суміжних абзацах наведеного фрагмента наявний перехід від «діалогічного монологу» до внутрішнього монологу, який фіксуємо насамперед на формально-граматичному рівні. Однак внутрішня діалогічність, навіть інтерактивність постмодерністського тексту потре-

бує експлікації адресата. Зважаючи на це, в другому абзаці з'являється звернення до потенційних реципієнтів, тому текст не втрачає діалогічності, хоч і передає внутрішнє мовлення оповідача-героя.

Про характерність «діалогічного монологу» для українського постмодерністського художнього дискурсу свідчить те, що Ю. Іздрик навіть пародіює цей тип викладу, говорячи про творчість Ю. Андруховича: *Ні, не так: **тобі** це вдалося, **Юрку!** – «...і **ти** знав, що треба хреститися, але не знав як, і ти закричав, **Юрку**, і таки звівся на ноги, і продерся, немов крізь вату, липку і криваву, крізь це повітря [...] і **ти** стрибнув униз, Юрку, у прірву, що зветься травневою ніччю, і **ти** падав донизу мільйон років, перетривавши вся цивілізації і катастрофи, всі ери [...] **ти** підвівся і глянув ще раз на віллу з грифонами, і побіг садом, і перелетів огорожу, а над усім витьохкував свою пристрасть невидимий чортопільський соловей...»* (Ю. Іздрик. Флешка – 2 gb). На перший погляд, текст побудовано традиційно, без порушень синтаксичної організації речення, проте завдяки автокомунікативній настанові художнього мовлення, його автоадресованості з'являється «ефект багатоголосся» як результат «розщеплення» суб'єктно-мовленнєвого плану центрального персонажа [Николина 2009: 239].

Можна було б вважати подібний тип оповіді властивим саме Ю. Андруховичу, якби в інших творах українських постмодерністів не було зафіксовано вияви «діалогічного монологу», напр.: *Сідаєш за стіл, аби написати про виставку ікон. Тупо дивишся на білий аркуш паперу. Тіло тремтить від збудження. Православ'я, візантійство, ісхаїзм, однакові ліки на іконах, жодного індивідуалізму, що тут скажеш чи придумаєш і що про це можна написати* (А. Дністровий. Невідомий за вікном). У цьому фрагменті наявні лише дієслівні форми 2-ої особи однини без вживання займенників, проте ознаки «діалогічного монологу», що демонструють наративне «розщеплення» оповідача-персонажа, – звернення до самого себе як до співрозмовника з відповідними граматичними формами підтверджує розвиток полісуб'єктності художнього мовлення постмодерністського дискурсу.

Полісуб'єктність може виражатися й іншими формами побудови тексту, напр., передавання діалогу непрямым мовленням: *Вона мені пропонує перевидати мої твори під назвою «Твори». Я, звичайно, від-*

мовляюсь. Словом, я проти. Вона – за. Я проти! Вона – за! Виявляється також, що за і мої приятелі, як от Аркадій Любченко. Тоді я погоджуюся, і ми складаємо умову (М. Хвильовий. Вступна новела).
Такий спосіб традиційний, через авторське непряме мовлення він дає змогу представити діалогічну взаємодію комунікантів – героя-оповідача та його співрозмовниці.

Отже, позиція оповідача-персонажа репрезентує такий вияв авторського мовлення, що характеризується полісуб'єктністю: у тексті представлений наратор, який одночасно виступає в ролі персонажа, тому й об'єднує мовленнєві функції оповідача та персонажа. З огляду на це в художньому дискурсі використовують граматичні форми 1-ої особи однини (займенниково-дієслівні конструкції), контаміновані з граматичними формами 3-ої особи. У разі функціонування зв'язних, але нецілісних синтаксичних конструкцій з формами 1-ої особи використано прийом «потoku свідомості» оповідача-персонажа, а в разі контамінації граматичних форм репрезентовано внутрішнє і зовнішнє мовлення. Уживання традиційних для діалогу форм 2-ої особи вказує на «діалогічний монолог», що характерний лише для постмодерністського дискурсу і становить звернення оповідача-персонажа до себе. Ці явища визначають загальні тенденції розвитку синтаксису художнього мовлення початку ХХІ століття.

2. Метаавтор – це позиція мовця, що передбачає відсторонене ставлення до власного тексту, виявом чого є наявність у тексті коментарів, пояснень, тлумачень. Метатекстуальність указує на авторську позицію в тексті, що може бути виражена різними способами, проте саме вона відбиває авторський погляд, що не збігається з поглядом оповідача або персонажів. Презентація авторською позиції в художньому тексті традиційно виражена в компонентах допоміжного тексту інших прагматичних настанов – передмові, присвяті, коментарях, післямові, проте сучасний художній дискурс засвідчує тенденцію до розмежування авторського та оповідного мовлення безпосередньо в тексті твору. У сучасному художньому тексті автор виступає як креатор власної реальності, що коментує, оцінює створене. Ми пропонуємо вживати на його означення термін «метавтор», тому що цей суб'єкт об'єднує всі тексти, для нього дійсним є один цілісний текстовий простір. Митець, який створює власні твори, намагається згодом критич-

но до них поставитися і бачить їх як цілісну художню картину, тому в наступних текстах посиляється на попередні, проводить паралелі з героями і подіями інших текстів тощо. Такий відсторонений погляд на конкретний текст, що загалом скерований на тлумачення цілісного текстового простору, характеризує позицію метавтора. Він притаманний творам Ю. Андруховича, де автор експліцитно присутній у тексті: *Карл-Йозеф Цумбрунен любив купатися в зеленуватій гірській воді. І загалом, як усі мої герой, він любив воду. То що, можливо, залишити йому і собі надію? Що його тіло не відчувало болю, але відчувало течію? Що його волосся текло у струменях, як водорості Тарковського? Що він почувався у цій воді, як риба?* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів).

Метаавторську позицію в автокомунікації граматично представляють форми 1-ої особи однини та відповідні займенники. У такий спосіб чинник автора репрезентований і в основному, і в допоміжному тексті. В основному тексті автор виступає з позицій метамовця: *Безумовно, я на сто відсотків згоден із тим проникливим закидом, що принаймні у двох третинах моїх дотеперішніх романів героїв кудись привозять* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів).

Граматично метаавтокомунікація може бути представлена вставленими конструкціями, що мають характер додаткового повідомлення та подаються в дужках: *(А зараз змінимо ракурс візії, аби оповідь була зрозумілою)* (Ю. Іздрик. АМ™). Метаавтор, який є носієм монологічного мовлення в постмодерністському дискурсі, на нашу думку, з'являється як реакція на явище «смерті автора», зумовлене децентрацією авторської фігури та утвердженням плюралізму в тексті [Скропанова 2001: 160]. Наслідком цього явища є поява авторських масок, розщеплення авторського образу тощо, проте на мовному рівні в українському постмодерністському тексті насамперед фіксуємо домінування позиції метавтора.

Автор-коментатор, на відміну від наратора (оповідача-персонажа), крім займенниково-дієслівних форм 1-ої особи, передбачає певну відстороненість від оповіді, наратор залишається «всередині» тексту, тоді як автор є поза оповіддю, напр.: *Спочатку далі було написано: найвний аромат 18-літньої не зовсім розквітлої істоти світився в кожній жилці цієї молодії... і т.і. Але, розміркувавши добре, автор вирішив*

цього не писати, а запропонувати читачеві самому уявити собі гарненьку 18-літню дівчину... (М. Йогансен. Пригоди Мак-Дейтона, Гаррі Руперта та інших); *Роман (я б уважав його повістю) називався «Ієрархії пташиних згорай» і розповідав про пошуки певним фоторепортером свого двійника в глухому карпатському селі* (Ю. Іздрик. АМTM). Не випадково через це позиція метаавтора може виражатися і формами 3-ьої особи із зазначенням Автора як текстового суб'єкта, тоді як оповідач завжди перебуває всередині наративної структури тексту, напр.: *Щодо цього, авторові доведеться, мабуть, з ним ізгодитись* (М. Йогансен. Пригоди Мак-Дейтона, Гаррі Руперта та інших).

Саме метаавтор виражає комунікативну інтенцію, розраховану на успішну комунікативну взаємодію з читачем, тому його виявлення в художньому тексті пов'язане з експлікованими зверненнями до читачів і героїв, напр.: *Ви, мій читачу, коли ви молодий, ледве чи зрозумієте красу нічного вартування на тротуарі біля театру в змаганні дістати полтиничного квитка на «самого» Шаляпіна* (Л. Скрипник. Інтелігент); *Бо й справді: хто ще так акуратно вносить членські внески, як мій герой?* (М. Хвильовий. Іван Іванович); *До цього часу д-р Ріпс не утрудняв Марту Лорен своїми відвідинами. Тій це здавалося цілком природнім, але читачеві, що випадково ознайомився з думками шановного доктора, це ледве чи здавалося природнім* (М. Йогансен. Пригоди Мак-Дейтона, Гаррі Руперта та інших).

У позиції метаавтора закладена діалогічність художнього дискурсу некласичної парадигми: метаавтор одночасно є творцем і коментатором, він створює та оцінює, він функціонує в конкретному тексті, але порівнює його з іншими. Такий «розрив» текстового простору відбувається завдяки метаавторським «вузлам злиття» текстових реальностей. На синтаксичному рівні це виявляється в продукуванні питальних і спонукальних речень, звернених до потенційних читачів, у яких семантичним суб'єктом є метаавтор, презентований як формами 1-ої, так і 3-ьої особи.

Позиція метаавтора є певною мірою екстралінгвістичною, вона поєднує реального суб'єкта мовлення (автора) в текстовим і характерна більшою мірою для автобіографічної прози, що останнім часом набуває популярності в українських письменників, напр.:

– *То ти мене знаєш?*

– *Хто ж тебе не знає. Я навіть газету напочатку думав назвати «Не четвер». Але потім вирвався, так би мовити, з-під твого впливу. А от віршів моїх ти так і не надрукував.*

– *Для «Четверга» вони мені видалися заслабкими*
(Ю. Іздрик. АМ™).

Оповідач у цьому тексті є контамінацією метаавторської позиції: співрозмовник оповідача говорить про наратора як реальну особу – Ю. Іздрика, редактора відомого журналу «Четвер», який є реальним автором роману. Тут маємо контамінацію оповідача і метаавтора, хоч це і сприймається як вияв постмодерністської гри. Автор використовує маску оповідача (чи навпаки?) для усунення межі між текстом і реальністю, реальність існує як текст, а текст сприймається як реальність.

На нашу думку, метаавторська комунікація, що домінує в українському постмодерністському тексті, є специфічним виявом авторського мовлення, властивим саме цьому типу творчості. Проте немає підстав стверджувати, що метаавтор є винаходом постмодерністів. Але такої актуалізації ця позиція з її різноманітними репрезентаційними формами набула саме в постмодерністському дискурсі.

3.1.3. Метатекстуальна функція авторського коментаря

Позиція метаавтора як вияв метатекстуальності художнього дискурсу репрезентована насамперед у компонентах допоміжного тексту. З огляду на це метатекст становить внутрішньотекстові елементи, що є маркерами індивідуального ставлення автора до повідомлення. Серед таких маркерів особливе місце належить двом метатекстуальним елементам – авторському коментареві та авторським приміткам [Кондратенко 2006]. У модерністському і постмодерністському дискурсах ці компоненти мають особливий статус: вони створені автором та є органічними складниками художнього дискурсу. Автор виступає як коментатор – «метаавтор», який «прагне інтелектуально вести свого читача» [Гундорова 2005: 218]. Це спричиняє появу авторських приміток і коментарів, досить великих за обсягом та необхідних для розуміння тексту. У художніх текстах «авторські відступи становлять сю-

жетний зсув у бік оцінних коментарів, узагальнень, міркувань, вони не зумовлені розвитком сюжету і сприймаються як додаткові, супутні думки» [Архипова 2004: 145].

Авторський коментар у художньому дискурсі може бути представлений двома типами повідомлень. По-перше, це безпосередній авторський коментар до основного тексту, розташований переважно в постпозиції, по-друге, це примітки, розташовані всередині основного тексту. Інформація, подана в примітках і коментарях, має характер повідомлення, яке «виконує роль посередника (між автором і читачем). Основне його завдання – „доведення” реального отримувача повідомлення до еталонної моделі адресата, інтенційно заданої у творі» [Коллегаєва 1991: 96]. Загалом за змістом коментар і примітки майже не відрізняються, єдина відмінність полягає в тому, що примітки містять здебільшого фактографічну, технічну інформацію, а коментар слугує поясненню основного тексту, тому є глибшим за змістом.

Коментар і примітки передають інформацію двох типів – лінгвістичну та екстралінгвістичну. Лінгвістична інформація скерована на тлумачення деяких незрозумілих слів, виразів, зокрема іншомовних. Проте в модерністському й постмодерністському тексті лінгвістичні примітки мають специфічну репрезентацію, це не тлумачення значення слів на зразок словників або довідників, а авторське розуміння певного поняття, що може істотно відрізнятися від загальномовного. Напр., М. Йогансен в «Оповіданні про Майкла Паркера» в примітках пародіює довідкову інформацію, іронічно витлумачуючи значення слів нібито для іноземців, не знайомих з реаліями українського села: «ізба» – російський котедж; «кум» – український кузен; «хата» – селянська вілла на Україні; «коваль» – селянський інженер-металург; «борці» – українське консоме з капустою; «штани» – селянське галіфе; «баба» – українська селянська леді тощо. Саме примітки тут забезпечують змістово-підтекстовий шар інформації, закладений автором і підтримують загальну іронічну лінію оповіді.

У постмодерністському дискурсі ситуація подібна. Напр., Л. Дереш пояснює значення слова «спалахуйка» в такий спосіб: *Дуже українське слово, те саме, що й запальничка* (Л. Дереш. Поклоніння ящірці). Проте О. Забужко подає в примітках переклад деяких слів і фраз з англійської мови у звичайний спосіб, без додаткових автор-

ських зауважень: *I know – Я знаю* (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу). Такі лінгвістичні примітки могли б бути написані й коментатором, і редактором, а не автором, який тут не вступає у відкритий діалог з читачем. Але і в О. Забужко зафіксовано орієнтацію на інтелектуального читача, якому немає потреби зазначати, якою мовою передано фразу в тексті. Єдина відмінність фактографічних авторських приміток – стилістична маркованість. Вони тяжіють до наукового стилю, хоч можуть його і пародіювати, напр.: *Тікку (іудейськ) – в Кабалі означає «відновлення первинного Божого задуму»* (В. Єшкілев, О. Гуцуляк. Адепт); *Ліброцелібат – добровільна відмова від читання. Практикувалася ентузіастами крапель для навіювання специфічного настрою перед закрапуванням. Ліброцелібат викликав інтерес у середовищі бібліофілів-інтелектуалів* (Л. Дереш. Архе).

Лінгвістичний коментар репрезентовано здебільшого в художньому дискурсі неklasичної парадигми примітками, які апелюють не до «випадкового пересічного реципієнта, а вибраного читача-співучасника, читача-супутника з такою самою активністю інтелекту та уяви, як в автора» [Зубрицька 2004: 31]. Яскравим прикладом орієнтації тексту на такого читача є лінгвістичні примітки в І. Карпи: *Fuck capitalism, fuck imperialism. – Невже вам потрібен переклад?! (І. Карпа. Перламутрове порно)*, подані з іронічним підтекстом. Лінгвістичні примітки в аналізованих текстах репрезентують авторську особистість і прагнення діалогу з читачем. Автор не просто перекладає незрозуміле слово або фразу, а й робить додаткові зауваження, коментарі, тобто створює метаметатекст, напр., *Vanusch – Бануш – це типово гуцульська страва, місцева особливість, так би мовити, щось ніби італійська полента...* (нім.) (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів).

Екстралінгвістичні примітки містять інформацію стосовно реальної дійсності, тлумачать невідомі читачеві явища, події, історичні факти, подають авторські зауваження щодо описаних подій. Такі примітки разом з виносками можуть відволікати від основної сюжетної лінії, перебивати розповідь, створювати два виміри тексту – горизонтальний і вертикальний. Екстралінгвістичні примітки поширені в науковому тексті, проте в художньому вони зумовлені авторською інтенцією та лише «імітують науковий код чи поєднують у собі документальні точні відомості й авторські фантазії» [Скоропанова 2001:

137]. У художньому дискурсі пояснюють насамперед невідомі потенційному читачеві реалії, факти, описані в тексті, тому автор намагається прокоментувати їх, щоб зняти семантичну неозначеність, напр.: *Абд-аль-Карім – Ватажок національно-визвольного повстання у південній Африці (Поч. XX ст.)* (Л. Кононенко. Повернення).

У романі І. Карпи «Перламутрове порно» екстралінгвістичні примітки є невід’ємною частиною тексту (вони розташовані посторінково), вони актуалізують його гетерогенність: через примітки експліцитно постає автор тексту, напр., примітка до слова «пахлава»: *Традиційні турецькі солодоці. З медом і фісташками. Аааа!!! Я зара вму... в мене в холодильнику миші масово повісились...* Екстралінгвістичні примітки порушують лінійність тексту, спричиняють фрагментарність його сприйняття та уможливають різноспрямоване читання й інтерпретацію з огляду на наявні коментарі.

Дистантне розташування приміток дещо ускладнює їх сприйняття, проте становить цілісний компонент тексту метатекстуального характеру, напр., В. Єшкілев у романі «Імператор повені» розміщує примітки в постпозиції до основного тексту, подаючи разом лінгвістичні та екстралінгвістичні примітки, напр.: *Мартихор – у середньовічному бестіарії виглядав як велетенський хижий червоний лев з людським обличчям й шаблеподібними іклами; Індикт – проміжок часу у 15 років. У Візантійській імперії індіктами називалися проміжки між щоп’ятнадцятирічними переписами платників податків.*

Екстралінгвістичні примітки не обмежені за змістом. Вони орієнтовані на вираження авторського світобачення, тобто є своєрідним авторським коментарем до основного тексту. Спектр поданої інформації досить широкий. Напр., Ю. Іздрик у романі «АМ™» у примітках продовжує цитату, акцентуючи інтертекст:

*Усе це мигтіло, блимало, іскрилося, мінилося різнобарвними вогнями і досконало відтворювало концентровано атмосферу несподіваного свята, хоча ніби яке ж могло бути свято – тут, серед світу, серед ночі, серед **стену широкого**³¹....*

А внизу сторінки примітка до цифрового позначення:

³¹ *і Дніпро, і кручі...*

Інтертекстуальний елемент виділено і в основному тексті, але через те, що він органічно введений у текстову тканину, у примітках

увиразнено інтертекстуальний характер прецедентного висловлення – цитати із «Заповіту» Т. Г. Шевченка.

Коментар як система розгалужених приміток і посилань може бути розташований посторінково й у постпозиції. У разі посторінкового розташування він оформлюється як примітки, але за змістом істотно відрізняється: якщо примітки більшою мірою передають фактографічну інформацію та співвіднесені з реальною дійсністю, то коментар має суб'єктивний характер, це спосіб вираження позиції метаавтора, напр.:

Вже під час редагування роману до моїх рук потрапив «Маятник Фуко». Що ж – критики мали рацію: ідеї Умберто Еко в адаптованому вигляді я зустрічав у Джанні Родарі. Про що не наважився писати Родарі, те чітко озвучив Н. Носов у своїй космоопері «Незнайко на місяці» (Л. Дереш. Архе).

У такому коментарі, що має посторінкове розташування, автор тлумачить окремих фрагмент тексту після його створення, відсилаючи читача до інших текстів, тобто актуалізуючи параметр інтердискурсивності свого тексту.

Посилення ролі компонентів додаткового тексту в мегатексті, зокрема приміток і коментаря, сприяє виявленню діалогічності тексту. Автор вступає в діалог з читачем не лише опосередковано в основному тексті, а й безпосередньо в додатковому. Відчуження приміток і коментарів від основного тексту створює ефект винятковості їхньої позиції: читач не сприймає їх як елемент тканини художнього тексту, проте не заперечує й дискурсивну природу, тому що врахування цих компонентів передбачає успішну комунікативну діяльність читача. Апеляція до компонентів додаткового тексту (анотація, передмова, післямова, резюме, примітки, коментар тощо) увиразнює дискурсивну природу художніх текстів класичної парадигми. Якщо раніше для розуміння художнього твору було достатньо ознайомитися зі змістом основного тексту, а допоміжні компоненти, справді виконували другорядну функцію, то в модерністському й особливо в постмодерністському дискурсах додатковий текст має вагомий семантичний навантаження, що може істотно вплинути на розуміння змісту.

В одному з останніх романів Ю. Іздрика «Флешка: Дефрагментація» весь текст створено як систему посилань і коментарів, тобто художній дискурс утворений переплетінням основного та допоміжного

текстів у такий спосіб, що розмежувати, де основний і де допоміжний текст, неможливо. Кожну розгортку книжки побудовано за одним принципом: праворуч розташовано основний текст, надрукований більшим кеглем, напр.:

Спочатку не було Я. І Я не було ні в кого. І ніхто ніком не був. Бо не був ким хто. І сталося так:*

Із першим світанком в 'Явився хрест, і стало можливим додавати.

Із другим світанком в 'Явилася рівність, і можна було порівнювати.

*Із третьою з 'Явою з 'Явилосся Я, і всього стало по троє. І почалася абетка**.*

Зірочки в основному тексті відсилають до лівої сторінки розгортки, де подано коментарі:

**Я+GOD=A (Мирослав ЯГОДА).*

За обсягом такі коментарі часом більші за основний текст, а їхній вторинний характер маніфестований лише графічно – меншим кеглем, бо за семантичною вагою такі коментарі іноді переважають над основним змістом. У такий спосіб побудовано увесь роман: лівосторінковий і правосторінковий текст перебувають, з одного боку, у взаємозв'язку, репрезентованому комплексом посилань і приміток, а з іншого – відокремлені, тому що основний текст, так і примітки є цілісним утворенням та можуть сприйматися незалежно одне від одного.

Однак варто зазначити, що український постмодерністський текст ще не актуалізував усі потенції коментаря та приміток як способу створення текстової варіативності. Зокрема, елементи текстової гетерогенності, спричинені авторськими коментарями, мають поодинокий характер і не слугують принципом розгалуження тексту. Аналізований матеріал лише засвідчує тенденцію до експлікації діалогу з читачем, до актуалізації авторської позиції, усуненої з основного тексту, але поданої в допоміжному.

Визначальною рисою коментаря в українському постмодерністському тексті є його метатекстовий характер, тому що всі примітки й коментарі, традиційно не-авторські, змінюють статус і стають принципово авторськими, експлікуючи позицію автора тексту. Коментар, який є метатекстовим, набуває метаметатекстового статусу, виступаючи коментарем до коментарів, тобто характеризується подвійною

метатекстуальністю. Основними презентативними формами коментарів і приміток є лінгвістичні та екстралінгвістичні, причому перший тип наближається до другого, виступаючи за межі власне тлумачення невідомих слів та виразів.

У постмодерністському дискурсі переважають примітки, навіть коментар набуває форми приміток, хоч характер поданої інформації майже не відрізняється. Проте специфіка розташування та оформлення в тексті приміток більшою мірою сприяють фрагментації тексту й демонструють його гетерогенність і можливість варіативного сприйняття.

3.1.4. Синтаксис внутрішнього персонажного мовлення в художньому дискурсі

Суб'єктно-текстова діалогічність у художньому дискурсі представлена не лише позицією мовця – наратора та автора, який виступає як активний комуніканти, здатний створювати, коментувати та оцінювати текст. Позицію суб'єкта мовлення маніфестують і внутрішні суб'єкти текстового простору, які репрезентують персонажне мовлення, що також має певну синтаксичну специфіку.

Традиційним прийомом подання внутрішнього мовлення героя, відомим ще з XVIII століття, є **внутрішній монолог**. Його визначають як великий уривок тексту, що становить ланцюг роздумів героя та «розвивається за асоціативними законами, залучаючи в монолог все нові тематичні вузли» [Кухаренко 2004: 175]. У сучасному прозовому художньому тексті внутрішній монолог розширює свої функції, набуваючи текстотвірного потенціалу. У художньому дискурсі неklasичної парадигми внутрішній монолог тлумачать як наративну форму, що «безпосередньо репрезентує внутрішнє мовлення персонажа, формально (риторично) адресоване самому персонажеві-мовцеві чи іншим персонажам, предметам, явищам тощо, а також читачеві; однак фактичним реципієнтом і адресатом цього мовлення в тексті є сам персонаж-мовець» [Лещишин 2009: 11]. На думку дослідників, внутрішній монолог має специфіку і на мовному рівні, він безпосередньо не пов'язаний у семантичному аспекті з описом основних подій сюжету; має нерівномірний розподіл довжини речень (з одного боку,

скорочення довжини речень у зв'язку із ситуативністю, з іншого – подовження речень, зумовлене потребою передати безперервність думки та накопичення асоціацій); на структурному рівні переважають складні речення; подано динамічні напружені структури (поширене використання речень, ускладнених напівпредикативними структурами для передавання граматичної аморфності внутрішнього мовлення); «збільшення еліптичних конструкцій пов'язане з настановою на відображення предикативного характеру внутрішнього мовлення; засобами міжфразового зв'язку є сурядні сполучники; повтори – зовнішнього зв'язку» [Сенічева 2005: 8].

У художньому дискурсі внутрішні монологи – це здебільшого спогади героя, напр.:

Ще одна «загадка» із запахом божевілля:

***Я йду** центральною вулицею міста, свідомість ніби в лихоманці, важко тримати контроль. Люди помічають **мій** стан і минають стороною. По тому, як всі дивляться **на мене**, **я** почуваю себе опущеним, мов останній бомж, вуличний недоріка чи психічно хворий. **Відчуваю** ворожість і страх з боку перехожих... (Л. Дереш. Намір!).*

У такому разі монолог представлений відповідними дієслівними та займенниковими формами 1-ї особи однини, проте наявні й певні семантичні особливості. Дослідники називають такі ознаки, як перевага цілісного змісту тексту над окремими значеннями лексичних одиниць, асинтаксичне поєднання слів, тяжіння до загальної предикації висловлень [Кондратенко 2009: 162]. Поданий вище приклад демонструє насичення предикатними формами, хоч текст і є цілком нормативним, жодних асинтаксичних показників у ньому немає.

Традиційно монологічний мікротекст репрезентує внутрішнє мовлення від 1-ої особи, тобто присудки (або їхні складники) мають відповідну граматичну форму, підмети – форму особового займенника я у відповідних відмінках, напр.:

*Спи спокійно, Мартофляче, чоловіче, до Чортополя, де ми славно порозважаємося, ще не менше ніж півгодини, **я** сюди часто їздила у дитинстві з батьками, дорогу **знаю** майже напам'ять, он уже Писана Скала видніється, за нею — акведук, кажуть, справді староримський, потім буде «Колиба» з невивітрюваним шашличним духом, потім будинок-музей Ляницкоронських в готичному стилі (які там ожини на схилах, рясніших **не зустрічала!**) спи спокійно, гори поря-*

*тують нас, ми проживемо ще сто років і помremo в один день, бо інакше ти не витримаєш і зіп'єшся – чи на тому світі, чи на цьому, яка різниця, ти всюди знайдеш собі випивку, я тебе **знаю**, це для тебе заміник крові, твоїми жилами струмує алкоголь, тобі з ним тепло й гарно, ти як у хмарах гоїдаєшся, вріжеш пальця – а замість крові горілка, і це нормально, це генетика, іншим ти не можеш бути, з іншою ти вже давно повісився б, але тобі пощастило, дурню, що **я** – не інша, а таки **я**, пане **мій**, владарю, коханий дружино* (Ю. Андрухович. Рекреації)

У цьому наддовгому реченні, що становить уривок монологічного мовлення, суб'єкт мовлення (точніше внутрішнього мовлення граматично виражений формою 1-ої особи однини дієслова й особовим займенником я, але загальною формою цього мікротексту є умовний діалог, адресат якого вказаний на початку речення. Людина прагне якщо не розуміння та відповіді, то хоч би уваги пасивного співрозмовника. Синтаксична надмірність наведеної конструкції свідчить про недискретність внутрішнього мовлення, вербалізує потік свідомості. Адресат, на нашу думку, тут лише вихідний пункт для роздумів, він, імовірно, є об'єктом мовлення, ніж адресатом. Такий монолог відповідає вимогам до «однобічного діалогу», а не «діалогічного монологу», тому що його побудовано як «розповідь одного персонажа, звернена до іншої особи, чії репліки опущено, але в прихованому вигляді вони наявні в мовленні оповідача» [Николина 2009: 244]. У поданому вище прикладі немає прихованих реплік, але кожне наступне речення героїні спирається на потенційну реакцію її співрозмовника, який не може відповісти лише тому, що спить. О. А. Сенічева називає такий тип внутрішнього мовлення «внутрішнім діалогом» і зазначає, що його притаманна часткова зверненість до удаваного співбесідника й одночасно до себе; у семантичному плані цей підтип безпосередньо не пов'язаний з описом основних подій сюжету; за структурою членуються на плани вираження героя та внутрішнього світу героя; на рівні синтаксису прості й складні речення об'єднуються зв'язком субординації; діалоги ускладнюються за рахунок розширення речення підрядними частинами; характерний логічний послідовний зв'язок синтаксичних одиниць; у ролі підмета вживаються займенники 2-ої і 3-ьої особи; «міжфразовий зв'язок здійснюється у формі питання-

відповідь, однак, коли герой звертається до себе, відповідь має бути виражена імпліцитно; зовнішній зв'язок відбувається за допомогою вживання сполучників, сполучних слів, вставних слів, повтору, лапок тощо» [Сенічева 2005: 8].

Діалогічність внутрішнього мовлення може виявлятися в поєднанні різних за прагматичною настановою речень, зокрема питальних і розповідних, напр.:

...перше мені здавалося, що вона дала йому себе так просто навколо пальця обкрутити, зовсім молода ще, недосвідчена, але потім думаю собі – а чи не разом вони були з самого початку? Просто вигляд зробили, нібито в поїзді розговорилися і познайомились? Щось воно трохи не як у людей все виглядало, я аж перелякалася, сама на боковій полиці, їй-Богу, темно, зима, колеса калатають, їхати ще огого скільки, провідник хоч би раз підійшов, та ще обставини якісь надзвичайні (А. Журавківський. К).

Внутрішнє мовлення героїні, оформлене як низка складних речень різних прагматичних настанов, сприймається як міркування, проте це лише квазіміркування, що подібне за логічною будовою до аргументативного мовлення, бо має питально-відповідну полемічну структуру. Суб'єкт мовлення робить припущення за допомогою низки питальних конструкцій, що вжиті в непрямій функції. Безсполучниковий зв'язок увиразнює відсутність будь-яких семантичних відношень між предикативними частинами поліпредикативних комплексів і реченнями. І хоч тут наявні невеликі за обсягом синтаксичні конструкції, домінування безсполучниковості й відсутність семантичних зв'язків, тобто цілісності, засвідчує фрагментарність мислення героїні.

Внутрішнє мовлення персонажів художнього дискурсу має ті ж синтаксичні особливості, що й наративні структури, насамперед для нього характерна контамінація фрагментованості й недискретності. З одного боку, текст подається окремими фрагментами, є уривчастим, домінують неповні еліптичні синтаксичні конструкції; з іншого боку – наддовгі фрагменти тексту сприймаються як зв'язні текстові компоненти завдяки формальним ознакам, тобто фрагментований текст штучно поєднаний у формальну єдність, що не надає йому цілісності, але створює ефект «розірваного» текстового простору, напр.:

Не треба було, подумав він. Не треба було того робити. Не варто було...

А хто ж знав...

(...коли живеш ним цілі роки поспіль, з дня на день, – і світить воно тобі як зоря; коли йдеш до нього через усі чужинецькі землі, крізь наругу, кров і убивства, і знаєш, що воно – це істина; що більше нічого немає на світі, а тільки воно, – а тільки зоря, що палає над тобою суворим, холодним і живлющим вогнем; коли знаєш усе це, що зостанеться робити, – що зостається, коли...)

Як і слід було, подумав він (Л. Кононович. Повернення).

Цей приклад демонструє фрагментарність внутрішнього мовлення через використання так званої «актуалізованої прози» (термін Г. М. Акимової [Акимова 1990]), що втілюється «в коротших реченнях, зменшенні підрядних відношень, переважанні безсполучниковості та вставлених конструкцій» [Маркова 2003: 26]. У наведеному тексті поєднано короткі речення з незаповненими синтаксичними позиціями з наддовгим вставленим реченням, що сприймається як інший тип мовлення, тобто як «мовлення у мовленні». Нібито два різні виміри внутрішнього мовлення героя – в одному з яких він думає, розмірковує, а в іншому – згадує. Отже, тут представлено вербальне відтворення різних типів мовленнєвої діяльності. Через різну синтаксичну структуру фрагментів мовлення увиразнено їхні семантичні відмінності: міркування фрагментарне, усичене, а спогади – недискретні.

Такий різновид внутрішнього мовлення є **автодіалогом** – розмовою із самим собою, яку дослідники кваліфікують як «боротьбу емоційного з раціональним, що виражена двома внутрішніми голосами» [Кухаренко 2004: 117]. Він передбачає ігрову поліфонічність тексту, наявність у внутрішньому мовленні кількох різних «голосів» [Кондратенко 2007 а: 558]. Це здебільшого поєднання зовнішнього та внутрішнього мовлення, міркувань різної тематики, міркувань і спогадів тощо.

У разі поєднання зовнішнього і внутрішнього мовлення внутрішній монолог є лише однією з ліній розповіді, напр.:

Корват завважує вузьку талію, розвинуті стегна і груди Ц–ПР–42. – Я вам розповім притчу. «Чогось мене повело нині на анекдоти», – констатує він подумки: «Певне, старий Стасьо зурочив... А цю па-

цифістку треба буде потягати по перездачах. Може й вийде з того якась пригода. Все ж таки кажанчик на четвертому курсі, а обручки ще нема...» (В. Єшкілев. Пафос)

Фактично тут два монологи – звичайний (лекція і внутрішній (коментар героя, його особистісні спостереження за аудиторією. Ці дві лінії мовлення відокремлені за допомогою пунктуації: внутрішній автодискурс оформлений як пряма мова – у лапках і з відповідними знаками. Крім того, наявна авторська вказівка на внутрішнє мовлення (*констатує він подумки*), а зовнішнє мовлення виконує рамкову функцію. Поєднання зовнішнього і внутрішнього мовлення в одному тексті «розмиває межі між різними суб'єктно-мовленнєвими планами» посилює їхню інтерференцію [Николина 2009: 240].

Багатшаровість, поліфонічність мовлення може бути представлена як різні виміри внутрішнього мовлення, напр.: *Що правда, то правда: в рабстві народ вироджується, – тлуми, що заповнюють київські автобуси, всі оті сутулі, пом'яті лицями чоловіки на жокейськи вивернутих ногах, жінки, поховані під тюленистим коливанням сиром'ясного тіста, молодики з дебільним сміхом і вовчим прикусом, що пруть напролом, не розбираючи дороги (не відступишся – зіб'ють з ніг і не заважать), і дівулі з грубо вималюваними поверх шкіри личинами (зчисть шмаровидло – і оголиться гладенька яйцеподібна поверхня, як на полотнах Де Кіріко) та стійкою аурую якоїсь липкуватої недовитості, – то наче речі, змайстровані нелюбовно, аби-як, на відчипного: гнали план у кінці кварталу, потребували дитини, щоб стати на квартирну чергу...* (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу). Внутрішній монолог нібито «розривається» ще глибшим внутрішнім мовленням [Кондратенко 2003 в: 140]. Мовець коментує власні спостереження над дійсністю, що граматично репрезентовано вставленими конструкціями. У таких внутрішніх монологах спостерігаємо меншою мірою фрагментарність: один поліпредикативний комплекс містить кілька вставлених конструкцій, Н. А. Ніколіна називає такі текстові структури «гібридними» [Николина 2009: 259]. Основний текст у наведеному прикладі внутрішнього мовлення змодельовано як доведення, аргументація, – навіть можна виокремити тезу та аргументи, а глибинний шар внутрішнього мовлення містить переважно приклади, ілюстрації, коментар до основного міркування: мовець обмірковує певну проблему і сам коментує власні думки.

Такий «подвійний» внутрішній монолог, що тяжіє до діалогічного мовлення, характерний не лише для української постмодерністської прози, напр.: *Трамвайний гуркіт оцей стояв у моїх вухах давним-давно (коли? де?); тополя-трепета в пухнастій, наче лисячій, шапці, з розгубленими по нижньому гіл्लю блискітками була знайома й рідна (по якій дорозі я проїжджав мимо неї? на якій планеті?); почуття щасті, миру в душі, певності, що це – вічне й безсмертне (зі мною було мільйони років тому? з ким? у глибину якої таємниці напіввідчинились мені двері – й дихнуло в лице мороком безначалля й незрозумілої нескінченності?)* (Є. Гуцало. Листя рудого волосся). Цей «гібридний» текст Є. Гуцало одночасно презентує спостереження мовця за навколишньою дійсністю та його філософські роздуми, опосередковано пов'язаних зі спостереженнями. Мовець, з одного боку, створює художній наратив, а з іншого – перериває його низкою відкритих запитань, адресованих самому собі. Із синтаксичного погляду, цей поліпредикативний комплекс складається з кількох компонентів, кожний з яких містить вставлену конструкцію питальної модальності, причому внутрішня позиція мовця розкривається саме в цих вставлених словосполученнях і реченнях.

Текстова структура може ускладнюватися за рахунок контамінації не лише двох, а й більше різновидів суб'єктного мовлення, напр.:

«Нажерся б атенолу, тоді б я подививсь на твоє мислення... Але ж і лекцію сьогодні (Господи, на все воля Твоя!), напевне, завалю... Клята пігулка». – Корват починає ненавидіти кабінет часопису «Духовне відродження», радянську архітектуру, помідорові присмерки Папертюка, світову філософію, бабу Світлану, немиті вікна, вчення Цуцирлівенка, зашкарублість мови, рахманне передання і бадання і (чомусь особливо конкретно, гостро, до ригачки) кашеміровий піджак Романа Теодоровича. Уголом він каже... (В. Єшкілев. Пафос).

Внутрішнє мовлення представлене двома синтаксичними побудовами – мовлення героя оформлене як пряма мова, а його коментарі, фонові для цього внутрішнього мовлення є вставленими синтаксичними конструкціями. Проте внутрішній монолог поступово поєднується з наративними структурами: він переходить у мовлення оповідача через зміну граматичних форм з 1-ої на 3-ю особи. Наратив, поєднаний з двовимірним внутрішнім мовленням героя, засвідчує загальну тен-

денцію до поліфонічності художнього дискурсу, проте внутрішнє мовлення передається за допомогою синтаксичних конструкцій, графічно та пунктуаційно відокремлених від мовлення оповідного. З. Я. Лещишин наголошує, що «в контексті проблеми діалогізму необхідно чітко розмежувати поняття діалогічності внутрішнього монологу та його діалогізованості. Діалогічність характеризує внутрішній монолог із погляду комунікативної настанови передусім на себе (усвідомлення себе як іншого) і в деяких випадках формально на когось іншого. Натомість діалогізованість є структурним зовнішнім виявом цієї діалогічності, факультативною її рисою, оскільки діалогізм внутрішнього монологу може бути прихованим. Діалогізованість у внутрішньому монолозі виявляється по-різному. Один з найпоширеніших засобів – використання форм другої особи, а також поділ мовлення на репліки (наприклад, монолог у форматі запитання-відповідь)» [Лещишин 2009: 10].

Об'єднання різних типів мовлення може утворювати діалогічну структуру, напр.: *«Стаси імпотентом, Аристиде!»* — повідомляє він зовнішньому, соматичному Корватові, для якого передбачається вся сумна актуальність поміченого факту (В. Єшкілев. Пафос). Тут представлено звернення суб'єкта зовнішнього мовлення до суб'єкта внутрішнього мовлення, створюється ефект роздвоєння особистості через таку діалогічність текстового суб'єкта. Це фактично не монолог, а внутрішній діалог героя з собою, що має граматичні показники діалогічного мовлення. У постмодерністському дискурсі такі синтаксичні структури підтримують загальну настанову на гру як принцип створення та функціонування дискурсу. В. Я. Семенюк стверджує, що внутрішнє мовлення – «не сукупність мовних форм, узятих самих по собі, а процес верифікації елементів... Внутрішнє мовлення водночас інтерпретується як синтаксична реальність із великим ступенем ситуативної й контекстуальної зумовленості» [Семенюк 2006: 13].

Намагання додати ігровий момент навіть у внутрішнє мовлення героя спричинює пошуки нових форм подання текстової інформації, серед яких можна назвати «нелійність письма», зумовлену нелінійністю мислення [Скоропанова 2001: 145], напр.:

*Летілося не так уже й довго,
але перед тим, як бебехнути головою об каміння,*

*я встиг побачити, що предмет, за яким ми так безуспішно
полювали,
ніякий не димедрол,
ніяка не пачка з пігулками,
а шматок мапи,
чи радше плану міста,
причому чим ближче ми підлітали,
тим помітніше було,
що це дуже детальний план,
та навіть і не план,
а справжнісінькій макет,
макет міста,
міста над затокою,
макет, виконаний із невірогідною прецизією,
усе було мов справжнє, – будинки, тротуари, світлофори...
(Ю. Іздрик. АМ™).*

Фрагмент внутрішнього монологу героя репрезентує його думки під час падіння з вікна будинку. Події сприймаються як такі, що відбулися в минулому, тобто це спогади людини, якої вже немає. Подання тексту одного речення фрагментами, що становлять окремі рядки, але разом створюють цілісний текст без синтаксичних або семантичних порушень, є спробою відтворити фрагментарність, уривчатість думок героя. Використання у внутрішньому мовленні одного наддовгого речення – поліпредикативного комплексу – засвідчує недискретність мислення, його асоціативний характер. На думку О. М. Лучинської, «орієнтація на нелінійне сприйняття мовних одиниць і структур постмодерністського тексту, створена самим автором, змушує читача подумки повертатися до попередніх фрагментів тексту» [Лучинская 2002 а: 79]. Зважаючи на це, можна говорити про амбівалентність такої форми вияву внутрішнього монологу: з одного боку, графічна фрагментованість, поділ на окремі рядки, а з іншого – синтаксична зв'язність, формальна реалізація в одній реченнєвій структурі.

Специфічним виявом внутрішнього мовлення є монолог, що становить «потік свідомості» й меншою мірою, ніж інші різновиди, характеризується діалогічністю. Автоадресованість внутрішнього мовлення в «поток свідомості» майже відсутня, як і відсутня орієнтація на внутрішньотекстового адресата.

Термін «потік свідомості» характеризується як техніка подання інформації «безпосередньо, у формі окремих ланок в асоціативному ланцюгу розумового процесу, що становить внутрішнє мовлення персонажа» [Михайлов 2006: 158]. В українському постмодерністському тексті техніку потоку свідомості використовують досить широко – як для репрезентації внутрішнього мовлення героя, так і для створення суцільного тексту. На формальному рівні асоціативні зв'язки передають за допомогою синтаксично наддовгих конструкцій, напр.: *Господи, які пики, добре, що хоч Хома йде поруч, бо так би й накиннулися, рукасті, неголені, задимлені, усі немов ілюстрації з Ломброзо, так і лізуть, матюкаються, кричать, не пиварня, а пекло якесь, кінець світу, і де в біса той сортир, куди вони його заперли, а я теж дурна, мені теж не можна стільки пити, Хома щось розповідає, він сьогодні такий цікавий, талантний, от, приїхали, на свято називається, сидимо в цьому смердючому гадючнику, і так усе на світі просидимо, таки не варто було їхати, ну нарешті, овва, так і знала, чого не можна було сподіватися, жах та й годі, давно такого не бачила, Боже, що на стінах понавидряпувано, хоч би Хома зачекав там перед дверима, але ж, певно, не піде нікуди, ще й двері не зачиняються зсередини...* (Ю. Андрухович. Московіада). Наведений фрагмент – одне наддовге речення, що представляє ланцюг асоціацій та емоцій головної героїні роману «Рекреації» Марти Мартофляк, проте ця конструкція є цілком нормативною з боку синтаксичної зв'язності: жодних порушень правил орфографії, пунктуації, стилістики. Цікаво, що зазначена техніка використовується в романі лише для виявлення внутрішнього мовлення героїні, тоді як роздуми інших героїв представлені або звичайними внутрішніми монологам, або автодіалогами.

Поява потоку свідомості як художнього прийому в модерністській літературі початку XX століття набула в постмодерністів статусу принципу організації тексту. Ця техніка може актуалізувати недискретний характер мислення, тоді «зникають» знаки пунктуації, що «сприяє змістовій багатозначності, запереченню змісту» [Лучинская 2002 а: 79], напр.: *...я хочу щоб не було лиш одного сенсу: говорити що він є і зараз мені не треба це казати але не тому що все на світі – марнота марнот і що «я не атеїст який розтрачується на доведення того що Бог не існує бо навіть якби він існував – то це нічого не змі-*

нило б» – а тому що всім і без мене відомо що сенс є тіточки й бабусі і дідусі й сусіди – кожному снився сон як вони летять над великим містом обійнявши вертоліт і сонце лише встало і вони обливаються сльозами радості спостерігаючи як люди вигулюють своїх собак... (Т. Малярчук. Ендшпиль Адольфо, або Троянда для Лізи). Однак техніка потоку свідомості слугує тут не прийомом, а конструктивною основою тексту: внутрішнє мислення створює своєрідний художній світ твору, що є одночасно внутрішнім світом героїні Т. Малярчук. Відсутність деяких пунктуаційних знаків і прописних літер указує на те, що текст немає початку, кінця, будь-яких меж чи обмежень. Відкритість текстової структури, створеної на семантичному рівні за допомогою асоціативного ланцюга, підсилюється відсутністю пунктуаційних знаків, що виконують регламентативну функцію.

На відміну від звичайного внутрішнього діалогу техніка потоку свідомості однозначно представляє недискретний текст, тут фрагментованість можлива лише на рівні семантики: поєднання окремих асоціативних рядів, іноді несумісних, фіксує різні фрагменти дійсності та емоційного стану героїв, але їх поєднання в тексті та в картині світу художнього твору є цілісним, недискретним, напр.: *(Химерний знімок, якийсь учепистий, не відірвешися – може, тим, що жінка на ньому, якраз як фотограф клацнув об'єктивом, спустила очі на малюка, з тим заклопотаним і zarazом проясненим виразом, з яким усі жінки світу беруть на руки немовлят, байдуже, своїх чи чужих, – і ми, по цей бік об'єктива, залишилися чекати, аж доки вона знов підведе на нас погляд: ефект, якщо вдивлятися довше, доволі неприємний, надто коли знаєш, що тієї жінки вже кільканадцять років немає на світі, і якими б очима вона глянула, якби стрепенула була в ту мить повіками, того нам ніколи не дізнатися...)* (О. Забужко. Музей покинутих секретів). На думку Т. М. Маркової, саме експресивні синтаксичні конструкції уможливають «вибудовування внутрішнього діалогу оповідача (або персонажа) із самим собою в такий спосіб, що передавання внутрішнього мовлення (із притаманними йому особливостями – асоціативністю, скороченістю конструкцій, семантичною згорнутістю, егоцентричністю) у художньому тексті відбувається через пряму трансляцію потоку свідомості героя-оповідача, нібито без жодного спеціального опрацювання» [Маркова 2003: 33].

Отже, внутрішнє мовлення персонажів у художньому дискурсі характеризується фрагментарністю і недискретністю, проте набуває особливої форми – внутрішнього монологу, вираженого різними способами.

3.2. Інтердискурсивність як вираження міжтекстової діалогічності

3.2.1. Інтертекстуальність

*як стрижнева ознака модерністського
і постмодерністського художнього дискурсів*

Поняття міжтекстової взаємодії тісно пов'язане з категорією інтертекстуальності, тому їх здебільшого ототожнюють, розуміючи міжтекстові зв'язки як «наявні в тому або іншому конкретному тексті виражені за допомогою певних словесних прийомів посилання на інший конкретний текст (або інші конкретні тексти)» [Горшков 2006: 72]. В українській лінгвістиці інтертекстуальність почали тлумачити як текстову категорію на початку ХХІ століття: О. О. Селіванова виокремлює одночасно з традиційними текстовими категоріями й категорію інтерсеміотичності, яка «реалізується на підставі діалогічної взаємодії модулів комунікантів і тексту з семіотичним універсумом – кодом культури, науки, літератури тощо» [Селіванова 2002: 236]. Ще раніше І. М. Колегаєва, визначаючи комунікативну гетерогенність тексту, виокремлювала референтний тип текстової неоднорідності, у межах якого функціонують комунікативно первинні та вторинні тексти. Один з різновидів комунікативно вторинних текстів і детермінує появу інтертекстових елементів, авторство яких є «реально чужим» [Колегаєва 1991: 76]. Особливого статусу інтертекстуальність набула саме в художньому тексті, де «вона слугує важливим текстотвірним засобом» [Переломова 2008: 23]. Лінгвісти зосереджують увагу на аналізі мовних елементів, що є інтертекстуальними, – цитатах, алюзіях, синтаксичних конструкціях. Дослідження інтертекстуальних ху-

дожніх образів, тропів, жанрів залишається прерогативою літературознавців.

Функціонування великої кількості різноманітних інтертекстуальних елементів потребувало створення типології інтертексту. Відома класифікація Ж. Женнета, який виокремлює такі типи: 1) власне інтертекстуальність – співіснування в одному тексті вербальних елементів інших текстів (цитат, алюзій); 2) паратекстуальність – структурну гетерогенність тексту, тобто відношення основного тексту до своєї назви, передмови, післямови тощо; 3) метатекстуальність – експлікацію коментаря і посилання на передтекст; 4) гіпертекстуальність – пародіювання одного тексту іншим: можливе як на рівні змісту, так і форми; 5) архітекстуальність – жанровий зв'язок текстів [див.: Ильин 2001: 104]. Н. О. Фатеева деталізує відомі класифікації з урахуванням мовної специфіки аналізованих одиниць та пропонує власну, ґрунтуючись на класифікації Ж. Женнета [Фатеева 2000: 16-17]. Російський дослідник І. П. Смирнов пропонує розрізняти конструктивну та реконструктивну інтертекстуальність залежно від характеру передтекстів [Смирнов 1995: 20]. Якщо автор аналізує, порівнює текст-джерело та тексти, у яких використано елементи інтертексту, – це реконструктивна інтертекстуальність, тому що автор працює лише з «чужим» матеріалом. Якщо автор використовує елементи тексту-джерела у своєму тексті, то інтертекстуальність є конструктивною. Н. П'єге-Гро поділяє інтертекстуальні відношення між текстами на відношення співприсутності (цитата, референція, плагіат, алюзія) і відношення деривації (пародія та бурлескна трагестія, стилізація) [П'єге-Гро 2008: 84-95].

Домінування інтертекстуальності як текстотвірного чинника в художніх текстах увиразнило роль адресата, який і є реципієнтом, сприймачем, інтерпретатором інтертексту. Значення набуває позиція читача (критика, дослідника) на способи й можливості раціонального усвідомлення та пояснення інтертекстів» [Денисова 2003: 80]. Проте Н. А. Кузьміна підкреслює необхідність прагматичних умов сприйняття інтертекстуальності, за яких «виникає резонанс між енергією автора та енергією читача» [Кузьміна 2007: 61]. Як текстово-дискурсивна категорія інтертекстуальність значною мірою впливає на функціонування та інтерпретацію художнього дискурсу неklasичної парадигми.

Перші приклади міжтекстової взаємодії належать до зразків класичної літератури, напр.: «Енеїда» Вергілія та «Енеїда» І. П. Котляревського. Деякі інтертекстуальні вияви зафіксовано в художніх текстах різних періодів і напрямів, напр., міжтекстова взаємодія українських письменників, Є. Гуцало цитує вірш М. Рильського: *А потім, ловлячи губами, лицями, очима скісні надвечірні промені та наче виважуючи на своїх щоках надвечірні плямисті тіні, які падали від яблуневого листя та гілля, вони жваво, захоплено розмовляли – і про книжечку віршів, яку оце повернув Журило (він не переставав декламувати рядки, які не забувались, тривожили його протягом випускних екзаменів... поле чорніє... проходять хмари, гаптують небо химерною грою... пролісків перші блакитні отари... земле! Як тепло нам з тобою!)* (Є. Гуцало. Місячне сяйво). Проте в модерністському художньому дискурсі інтертекстуальність ще була визначальним поняттям текстотворення, тоді як у постмодерністському дискурсі ця категорія належить до базових, тому що будь-який текст – це «мозаїка цитат, це продукт накопичення й трансформації інших текстів» [Лучинская 2002 а: 38]. Не випадково наукове вивчення категорії інтертекстуальності пов'язане з розвідками постструктуралістів, деякі з них є авторами перших постмодерністських творів, у яких інтертекстуальний принцип реалізовано як основний (напр., романи У. Еко).

У добу модернізму інтертекстуальність набуває нового статусу: «таке розщеплення єдиного текстового потоку, коли майже кожне слово відсилає до передтекстів, і розірваність нитки оповіді, що задана вже власне формою тексту, виникли не зараз, а саме в епоху модернізму» [Фатеева 2000: 8]. Зважаючи на це, було б неправильним вважати інтертекстуальність винаходом західних теоретиків другої половини минулого століття, окремі художні тексти були побудовані на принципі міжтекстових діалогічних зв'язків задовго до появи відповідних теоретичних розвідок. Саме тому український художній дискурс демонструє реалізацію цього принципу різною мірою в модерністських прозових творах В. Домонтовича, В. Підмогильного, М. Йогансена, М. Хвильового та ін.

У модерністському дискурсі інтертекстуальність скеровано насамперед на створення образу інтелектуального реципієнта, який здатний адекватно витлумачити міжтекстові зв'язки та інтертекстуальні еле-

менти. Українська модерністська проза – це передусім філософські твори, що вимагають від реципієнта потужної інтелектуальної праці, пов'язаної з декодуванням прихованої інтертекстуальної інформації. Модерністська інтертекстуальність – це наслідок зміщення акцентів «у бік плюральності картин світу» [Переломова 2008: 154], проте звернення до інтертексту у творах різних авторів істотно відрізняється – від виконання текстотвірної функції до поодиноких інтертекстуальних елементів, наведених з ілюстративною метою.

Постмодерністський дискурс більшою мірою орієнтований на масового адресата, інтелектуальний рівень якого відповідно прогнозований автором, тому й інтертекст виконує в цьому разі роль своєрідного спільного коду, необхідного для тлумачення глибинного змісту. Аналізуючи «Таємницю» Ю. Андруховича, К. Владимірова простежує інтертекстуальні зв'язки в романі: «Здається, Ю. Андрухович вирішив трошки змінити інтертекст латиноамериканської літератури в українському літературному контексті – віддав перевагу Борхесові перед Маркесом, якого зазвичай вважають духовним батьком станіславської школи... До цього списку можна додати Людвіга Тіка, котрого перекладав Андрухович, Бруно Шульца, котрого перекладав інший герой книги. Згадаємо і Я. Гашека із паном Палівцем. Але це лише маленька частина великого словесного айсбергу, перелік імен треба збільшувати і збільшувати» [Владимірова 2007]. У тексті роману інтердискурсивність представлена на різних рівнях: *Як казав данський Гамлет, «Господи, та мені достатньо й горіхової шкарлупи, щоб почувитися власником безмежного простору – аби лише погані сни не снилися»*. Проте і без розуміння глибинного змісту відбувається дискурсивна діяльність реципієнта, для якого деякі змістові шари залишаються невідомими. Інтертекстуальні зв'язки в постмодерністському художньому дискурсі неодноразово ставали предметом аналізу науковців [Шевельов 2008]. З огляду на це в постмодерністських текстах з'являються численні коментарі, посилання, глосарії, скеровані на те, щоб допомогти читачеві зрозуміти глибинний зміст. Читач модерністських текстів самостійно проводить паралелі, декодує алюзії та ремінісценції, усвідомлює міфологічну основу тексту; реципієнт постмодерністського тексту трансформується: з одного боку, він стає співучасником дискурсивного процесу, занурюється до інтертексту, а

з іншого – його знання фрагментарні, процес декодування ускладнений, тому й народжуються нові семантичні рівні інтерпретації тексту, не закладені автором. В останньому випадку ступінь суб'єктивного сприйняття тексту підвищується, читач намагається не стільки зрозуміти автора, розпізнавши закладені інтертекстуальні елементи, скільки орієнтується на власні знання, додаючи нових, індивідуальних інтерпретацій. Через це постмодерністський дискурс отримує багатозорове, нове витлумачення; реципієнт є співавтором, співучасником, виводячи категорію інтертекстуальності на новий рівень: це не лише міжтекстова взаємодія, передбачена й спрогнозована автором, це вже багатовимірне міждискурсивне взаємодія на суб'єктно-об'єктному рівні, у якій беруть участь нові реципієнти та нові тексти, навіть ті, що з'явилися після створеного автором.

Для аналізу інтердискурсивності в художньому дискурсі неklasичної парадигми пропонуємо використати одне з основних понять когнітивної лінгвістики – фрейм. Фрейм тлумачать у різних аспектах як: 1) комплекс речень про систему формальної мови для вираження знань та як альтернативу семантичній мережі; 2) набір сутностей, наявних в описаному світі; 3) організація уявлень, збережених у пам'яті людини, та організація процесів оброблення і логічного виводу інформації [Кубрякова 1996: 187]. У лінгвістиці це поняття вперше вжив американський дослідник М. Мінський. Він тлумачив фрейм як певну інформаційну структуру, яка відображає знання про стереотипну ситуацію та про текст, що її описує [Минский 1979: 7], тому традиційно фрейми використовують для аналізу стереотипних ситуацій спілкування. Фрейми представляють як мережу семантичних вузлів, пов'язаних між собою, та мають рівневу або польову структуру. Ядерну частину фрейму ототожнюють з пропозицією, а нижні рівні фрейму називають асоціативно-термінальною частиною, що «визначає зв'язки між його ядерними пропозиціями й іншими фреймами» [Селіванова 2008: 398]. Розвиваючи ідеї М. Мінського, Ч. Філлмор створив теорію фреймової семантики [Fillmore 1982]. Фрейми інтерпретації, на думку В. З. Дем'янка, використовують в інтерпретації тексту як певні «контурні схеми», які поступово заповнюють і комбінують за допомогою різних зв'язків [Кубрякова 1996: 190]. Сприйняття тексту реципієнтом можна тлумачити як заповнення семантичних

лакун (слотів), що становлять «ментальний конструкт», модель структури тексту. Подання тексту як ієрархії фреймів зумовлене закономірностями текстотворення та розподілення інформації [Масленникова 2000: 115]. Конкретна реалізація тексту спирається на певний прототип – структурно-семантичну модель тексту. І хоч традиційно фрейми пов'язують зі стереотипними ситуаціями комунікативної поведінки, але фрейм можна тлумачити і як текстову рамку, текстовий каркас. З огляду на це інтердискурсивні комплекси розуміємо як фрейми, а їхні конкретні вияви в тексті – слоти, заповнені різною мірою. Читачі відтворюють інтертекстуальний фрейм завдяки інтерпретації та порівнянню його з прототипом. Інтердискурсивність актуалізує прототип, фрейм-ситуацію, на якій ґрунтується текст. У художньому тексті неklasичної парадигми такі фрейми представлені окремими семантичними «вузлами», ступінь експлікації яких дає змогу кваліфікувати інтердискурсивні ситуації.

Ми пропонуємо класифікацію інтертекстуальності, релевантну в модерністському та постмодерністському художньому дискурсах, виокремлюючи інтертекстуальну міфологізацію, інтертекстуальну цитування, інтертекстуальну номінацію, інтертекстуальну алюзію та інтертекстуальну стилізацію.

3.2.2. Інтертекстуальна міфологізація

Український модернізм репрезентує окремі випадки побудови текстів на інтертекстуальному принципі, серед яких особливо місце належить романам В. Домонтовича, де в основу тексту кожного твору покладено певний передтекст, інтерпретований автором відповідно до нової культурної парадигми. Цю рису творів В. Домонтовича помітив Ю. В. Шерех, який зазначав: «Чи не за кожним його твором стоїть якесь друковане джерело, часом наукова праця, часом документ, часом інший літературний твір іншого автора» [Шерех 1998: 101]. Особливо показовими, на нашу думку, є романи В. Домонтовича «Доктор Серафікус», «Дівчинка з ведмедиком» та «Без ґрунту», що пронизані інтертекстуальними елементами та загалом ґрунтуються на цьому принципі як засадничому. Основною інтердискурсивності в цьому

разі стає цілісний фрейм, що може бути поданий у згорнутій формі, тобто представлено його ядерний компонент, пропозиційну частину. Розглянемо реалізацію категорію інтертекстуальності в цих романах докладніше.

Здатність переосмислюватися за будь-яких обставин, набувати нового значення в новому контексті притаманна не всім текстам. Насамперед це стосується міфологічних ситуацій-фреймів. Така властивість міфів зумовлена їхньою мовною специфікою: «міф – це комунікативна система, повідомлення» [Барт 1994: 72], метамова, за допомогою якої можна говорити про природну мову.

Кожен роман В. Домонтовича ґрунтується на власному міфіві, що обов'язково наявний у тексті у формі цитати, ремінісценції або короткого переказу, які в межах фреймової семантики слугують слотами та поступово заповнюються під час читання. Здебільшого міф у згорнутому вигляді маніфестує або автор, або хтось із героїв як ключ до розуміння тексту. Роман «Доктор Серафікус» містить актуалізацію міфологічного фрейму вже в назві: наявна аналогія до заголовка роману Т. Манна «Доктор Фаустус». Назва належить до обов'язкових композиційних фреймових елементів тексту, тому її порівняння з прототипом зумовлює асоціативний пошук, актуалізуючи зв'язки з іншими слотами цього міфологічного фрейму. Міф-прототип визначає композицію і семантичне наповнення фреймової структури тексту в романі.

І хоча «доктор» у В. Домонтовича інший, давній міф, відомий читачам у літературних версіях, згадується впродовж усього роману. Описуючи головного героя Комаху, автор зазначає: *У нього було щось од гомункулюса, колби, лабораторії, од легенди про Фавста...* (В. Домонтович. Доктор Серафікус). Якщо проводити паралелі, то вони легко встановлюються між подіями та героями: Фауст – Комаха, Вагнер – Корвин, Маргарита – Ірця, Єлена Прекрасна – Вер, сцена в Авербаховому склепі в Лейпцигу – епізод розмови у кав'ярні тощо. Кожний з цих вербальних знаків виконує роль слотів, що поступово заповнюються під час інтерпретації.

Безпосередньо на текстовому рівні наскрізний міф має експліцитні засоби вираження, фрейм актуалізується «через уживання лексичних одиниць, які позначають певні поняття асоціативними зв'язками» [Яновська 2004: 116]. Немає прямих цитат, однак чіткі текстові па-

ралелі наявні. Так, дуже схожі описи робочої кімнати Фауста у Гете й кімнати Комахи. У В. Домонтовича лейтмотивом є: *Кожний учений – труп. Оцей трупний сморід, затхле повітря, курява, безладдя в кімнаті вразили Тасю* (В. Домонтович. Доктор Серафікус). У Гете Фауст говорить про себе: *Ох! Я ще тут, в тюрмі-норі? / О мури прокляті сирі! / У цих мальованих шибках / Небесний світ – і той зачах! / Стримтять до неба стоси книг, / Ненатла точить їх черва, / Їх пилюга густа вкрива, / І кіпоть осіда на них...* (Гете. Фауст. Переклад М. Лукаша). Тут ідеться про замкнені характери Фауста й Комахи, які живуть як учені не в зовнішньому світі, а у світі своїх наукових пошуків та ідей. Проте доцільність наукової діяльності Комахи викликає сумніви: вона є вторинною, «цитатною», напр., *Комаха як учений існував у примітках* (В. Домонтович. Доктор Серафікус). Міфологічна фрейм-ситуація відтворюється читачем за пропозиційним компонентом, а слоти можуть залишатися незаповненими. На нашу думку, інтертекстуальна міфологізація орієнтована на актуалізацію ядерного компонента фреймової семантики, інші семантичні «вузли» можуть відрізнятися від тексту-джерела.

Семантичні «вузли», тотожні в міфі та в аналізованому романі, становлять основу семантичного «каркасу» художнього тексту, вони релевантні для виявлення інтердискурсивних зв'язків. Переклад Євангелія від Іоанна, який робить Фауст, має текстові паралелі в романах В. Домонтовича, а цитати виконують роль слотів. Герой Гете заявляє про свою зневагу до слова, коли намагається перекласти «Спочатку було Слово» й шукає інший відповідник до джерела побудови світу: *Написано: «Було спочатку Слово!» / А може, переклав я зразу помилково? / Зависоко так слово цінують! / Інакше треба зміркувать, / Так внутрішнє чуття мені говорить* (Гете. Фауст. Переклад М. Лукаша). У романі «Доктор Серафікус» Комаха замислюється над значенням слова «ніби», яке, на його думку, є межею реальності. Своє ставлення до слів (і книжок) висловлює і герой роману «Дівчина з ведмедиком», для якого *любов до книжок – це ненависть* (В. Домонтович. Дівчинка з ведмедиком), і тут Іполіт Миколайович майже говорить словами Фауста: *з гімназійних ще часів я почав ворогувати зі словами, ... поволі у мене росло й зростало недовірливе до них почуття* (В. Домонтович. Дівчинка з ведмедиком). До цієї відомої гетевої цитати

звернеться автор і в романі «Без ґрунту» у вставній новелі про митця Степана Линника, говорячи: *Замість Гетевої формули «На початку було діло!» він пропонував свою: «На початку був камінь!»* (В. Домонтович. Без ґрунту). В. Домонтович інтерпретує не тільки біблійний вислів, який намагається перекласти Фауст, а й остаточний переклад гетевого героя. Цей епізод, що не належить безпосередньо до первісного міфу, об'єднує всі три романи на пропозиційному рівні. Ядерним компонентом інтерпретаційного фрейму інтердискурсивного типу є згорнута ідея пошуку першооснови буття, якій загалом і присвячені інтелектуальні твори В. Домонтовича. Фрейми інтерпретації стають основною для створення різних текстів, поєднаних інтертекстуальними зв'язками.

Семантичними вузлами фрейму вважаємо й комунікативні ситуації, важливі для архітектонічної будови художнього тексту. Далі за текстом роману «Доктор Серафікус» відбувається розмова головних героїв – Комахи, Вер та Корвина – у кав'ярні, де *Молоді люди з акуратними проділами в зігнутій позі скептичних Мефістофелів через соломинку тягли різні аперитиви* (В. Домонтович. Доктор Серафікус). І саме тут вже Серафікус говорить, що він не прагне бути *тим або тим мистцем, музикою, Мохаммедом або ж Гете* (В. Домонтович. Доктор Серафікус). І у фіналі роману, в одному з уявних діалогів з Вер Комаха бажає, щоб вона одного разу сказала йому: НАЗАВЖДИ, і тоді він уже ніколи не покине її і не зрадить. Серафікус так само шукав непохитного і вічного, як і Фауст, який захотів зупинити мить, тобто теж розтягнути її у вічність, назавжди. Єдність пропозиційного змісту цих ситуацій поєднує художні твори з міфом, який має прототипний характер. Міф детермінує схему, за якою створюють художні твори, зумовлюючи єдність ядерної пропозиції та окремих семантичних «вузлів» – цитат та алюзій. Ядро презентоване легендою про Фауста, що є основою семантичного «каркасу» наступних художніх творів Й. В. Гете та В. Домонтовича.

Міфологічні фрейми представлені і в іншому романі В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком», де знову концептуально вагомим є твір Й. В. Гете, а точніше міф, на основі якого побудовано «Іфігенію в Тавриді». Цитата з Гете перетинається і з основною ідеєю роману: «Горе тому, хто живе самотнім життям далеко від братів і сестер». І якщо в

першоджерелі йдеться про дівчину, яка відірвана від рідних та батьківщини, то в романі В. Домонтовича головна героїня Зина відмежує себе від рідних свідомо і не буквально, у фізичному розумінні, а ідейно. Міф є ядерним компонентом фрейму-ситуації, представленої в обох художніх творах, що й актуалізує інтердискурсивність.

У романі певним чином поєднано грецький міф – першоджерело – та твір Й. В. Гете, причому порівнює їх безпосередньо головний герой, говорячи, що це дві різні Іфігенії. Перша сумує за домом та рідними, простягає руки до моря, мріє про батьківщину, а друга – жриця богині Артеміди, яка окроплювала водою людські жертви – чужоземців, що опинилися на берегах Тавриди: *Зині ця справжня Іфігенія була більше до вподоби* (В. Домонтович. Дівчинка з ведмедиком). Саме міф є кодом для розуміння характеру Зини, він детермінує ядро фреймової семантики. Заповнення семантичних «вузлів» здійснюється під час читання за різними схемами. У різних художніх творах заповнюються різні слоти, що і визначає їхню своєрідність і увиразнює інтердискурсивні зв'язки.

В. Домонтович актуалізує пропозиційний ядерний компонент фрейму за допомогою літературного твору, який читає одна з героїнь – Леся, а інтерпретує в романі інша героїня – Зина. Цей перехід від фрагмента внутрішнього художнього світу до інтертексту і становить специфіку модерністської інтердискурсивності. Витлумачення інтертекстуальних зв'язків зумовлене єдністю семантичного центру фрейму, який є незмінним у різних художніх текстах. Фрейм завжди пов'язаний з певною ситуацією, він передбачає сценарій мовленнєвих дій, відповідне наповнення мовними одиницями. Компоненти дворівневої структури фрейму, що поєднує термінальні вузли-слоти й нетермінальні вузли, по-різному актуалізовані в інтердискурсивній взаємодії. Термінальна частина представляє, описує ситуацію, її специфічні риси, відношення між елементами ситуації, а нетермінальні вузли містять конкретну інформацію про певну ситуацію [Масленникова 2000: 114]. З огляду на це термінальна частина, зокрема її пропозиційне ядро, є спільною для текстів, що мають інтертекстуальні зв'язки. Саме термінальна частина фрейму об'єднує різні тексти на основі реалізації в них одного семантичного «каркасу». У разі реалізації міфологічної інтертекстуальності термінальна частина пов'язана

з відомими міфами, що інтерпретовані в художніх творах. Завдяки тому, що нетермінальні компоненти описують конкретну художню ситуацію, периферійні слоти відрізняються, а ядерні залишаються незмінними. Семантичний зв'язок з передтекстом як джерелом фрейму встановлюють за допомогою термінальних вузлів-слотів.

Роман «Без ґрунту», на нашу думку, цілком побудовано на давньогрецькому міфі про царя Едіпа. Установлення міфологічної основи цього твору є досить важким, бо безпосередньо в тексті жоден міф автор не переказує й не інтерпретує, але наявні посилання та цитати з різноманітних творів, які мають багато спільного в ідейно-семантичному плані з текстом роману. Міфологічний фрейм, що є семантичним ядром тексту можна встановити з назви твору. Треба відштовхуватися від думки про відсутність ґрунту, зокрема в духовному плані. Царя Едіпа двічі згадано в тексті роману: вперше у зв'язку з трагічністю пророчого покликання українського митця Степана Линника та німецького філософа Ф. Ніцше, а вдруге в міркуваннях головного героя: *Які химери переслідувати його, які гарнії, роззявляючи псячі морди, гнались за цим новітнім Едіпом в пустелях міста? Чи, може, покинутий на самого себе, він блукав, намагаючись втекти від порожнечі себе і світу?* (В. Домонтович. Без ґрунту). У цьому творі міфологічний фрейм представлений нетермінальними вузлами, тому й важко встановити інтертекстуальні зв'язки. Цитати та алюзії, що є своєрідними інтердискурсивними маркерами, актуалізують міфологічний фрейм у свідомості читача, але його повна експлікація ускладнена недостатньою кількістю семантично «наповнених» слотів. Якщо в попередніх випадках у художньому тексті було подано ядерний компонент фреймової семантики, то цього разу – периферійні компоненти. Але навіть за окремими семантичними «вузлами» можливо визначити інтертекстуальну взаємодію та експлікувати фрейм. Міфологічна основа кожного роману В. Домонтовича становить найглибший рівень інтертексту, вже на нього нашаровуються інші елементи, яких дуже багато у філософських творах [Зварич 2003: 4]. На нашу думку, у модерністському художньому дискурсі переважає подання термінальної частини міфологічного фрейму, на чому і ґрунтується міфологічна інтертекстуальність. Лише деякі слоти залишаються незаповненими та уможливлюють інтерпретацію тексту. У модерністських художніх

творах інтертекстуальні зв'язки легше встановлюються, тому що розгортання фреймів відповідає одній схемі й майже не відрізняється від першоджерела.

Особливість фреймового підходу до художнього дискурсу вбачаємо в тому, що сценарний фрейм типової ситуації наявний не в свідомості носіїв мови і відомий з комунікативного досвіду мовців, а походить з певного міфу або літературного твору, тобто має першоджерело. Поява таких фреймів зумовлена креативною діяльністю письменників або є наслідком вербалізації міфологічної свідомості. Письменники-постмодерністи використовують міфологічні фрейми як моделі створення тексту, як семантичну рамку або схему розгортання подій. Семантичні моделі багатьох сучасних творів тотожні міфологічним фреймам, напр., романи Л. Дереша «Культ» та О. Ірванця «Очачимря» ґрунтуються на міфологічних фреймах, термінальна частина яких представлена в архітектоніці та семантиці тексту.

У художньому дискурсі неklasичної парадигми, зокрема в постмодерністських творах, інтердискурсивність пов'язана з деконструкцією фреймів. Г. В. Яновська тлумачить її як процес, що складається з експлікації істотних для певної ситуації елементів фрейму і підміни фреймових зв'язків або оказіональної заміни одних елементів (слотів) іншими, адекватними описаній ситуації [Яновська 2004: 117]. Деконструкцію фрейму здійснює передусім автор художнього тексту, тому вона має оказіональний характер. Залишаючи без змін термінальну частину фрейму, репрезентовану в тексті семантичними «вузлами» – цитатами, ремінісценціями та алюзіями, письменники змінюють не-термінальну частину фрейму. Реципієнти сприймають такі фрейми вже в деконструйованій формі, що і визначає специфіку художнього дискурсу неklasичної парадигми. Деконструкція реалізована завдяки мовним засобам стилістичного та структурно-семантичного типу.

Представимо деконструкцію фрейму на прикладі легенди про Гамлета, принца данського, відомої завдяки однойменній трагедії У. Шекспіра. Термінальні слоти репрезентують таку ситуацію-фрейм: 1) *Х отримує інформацію У, що зумовлює його подальші дії Р.* 2) *Інформація У впливає на психологічний стан Х.* 3) *Дії Р спричиняють негативні наслідки для Х.* Ці слоти здебільшого актуалізовані в художньому дискурсі як ознаки прототипної ситуації. Вони вербалізо-

вані цитатами та алюзіями, проте безпосередньо ситуацію моделює реципієнт. Деконструкція фрейму відбувається передусім на стилістичному рівні, напр., у п'єсі Л. Подерв'янського «Гамлет» засобом деконструкції є нецензурна лексика й розмовно-побутова стилістика.

Деконструкція фреймів пов'язана з периферійними слотами, тому ядерні компоненти залишаються незмінними, напр., термінальні «вузли»-цитати, напр.: *Бути чи не бути – оця фігня постала зараз перед Орестом, просто Гамлет – всратися і не жити!* (Ю. Покальчук. Оберт ключа); *Сьогочасній молоді наша історія нецікава. Хіба що яко тло для їхніх модернізмів. Що їм Гекуба!* (В. Єшкілев. Пафос). Деконструкція особливо яскраво виражена на стилістичному рівні та представлена стилізацією і пародіюванням.

Стилізація драматичного тексту «Гамлета» репрезентована в Ю. Іздрика, який намагається відтворити мову шекспірівської трагедії з відповідним віршованим розміром та ритмом:

– *Брехать мені сьогодні не пристало. Так воно й було. Мовчанка тривала хвилин зо п'ять. Аби змінити тему, я запитав:*

– *А що сьогодні снилося, мій принце? Чи знов сюжети виграшних книжок?*

– *Що бачив я? Її! Така бліда...*

// Все помідори чистила зі шкірки...

// І викидала просто у смітник,...

// Так сумно це було – які сюжети...

// А сум очей – якби він міг озватись...

// До каменів, то й тих прибив би смутком...

// Свій погляд відверни, бо я зірвуся і не дістану клятий димедрол (Ю. Іздрік. АМ™).

У цьому романі Ю. Іздрика загалом багато ремінісценцій та алюзій із шекспірівським «Гамлетом», хоч подібні фрагменти становлять знижено-іронічну стилістику, пародіювання та висміювання передтексту, зведення його до масової культури, як і в Л. Подерв'янського, напр.: *І от питання кляте: де я? // У чому більше гідності: скоритись // ударом долі і лягти під неї, // чи опором зустріти чорні хвилі // вагін – і тим спинити їх? Заснути, // померти – і нічого, лиш кінчати, // оргазм позбавить болю, нервів, тіла // а з ними і страждань. Така розв'язка // Цілком годиться. Так, заснути, спати – // і що, і сни ди-*

витися? (Ю. Іздрик. АМ™). С. Матвієнко, автор післямови до цього роману Ю. Іздрика, вважає, що «Шекспір, фактично, урівнюється зі звичайним словником: це такий собі компендіум словосполучень, метафор, ритмічно організованих фраз, моделей – багато чого іншого – для вільного і необмеженого використання без авторизації та локалізації в історії культури» [Матвієнко 2004: 248]. У постмодерністському дискурсі завданням пародійного переосмислення є маніпулювання зі змістом передтексту «з метою створення комічного ефекту, причому перевага пародії визначена ступенем достовірності відтворення формальних ознак оригіналу» [Милевская 2003: 43]. У романі Ю. Іздрика бачимо відтворення периферійних слотів на рівні ритму, віршованого розміру, алюзій, стилістики тощо. А цитування як ядерний компонент фреймової семантики фіксуємо лише у звертанні «мій принце».

Звернення до міфологічного фрейму подано й далі в тексті, хоч використання віршованого тексту вже мінімізовано: – *Мій Розенкранце, знаєте прекрасно, що я руки нізащо не подам Вам, але тягар обставин екстремальних до компромісу змушує мене, – продекламував Ездра і зовсім не в розмір додав: – Засранцю* (Ю. Іздрик. АМ™). Подібної репліки в У. Шекспіра, звичайно, немає, але її зміст відсилає читача до шекспірівського діалогу між Гамлетом та Розенкранцем. Термінальні слоти як цитати та алюзії використовуються і далі в романі: *Замість номера помешкання на дверях сусідки висіла табличка «Ритуальні послуги специфічні». Що, дідько його візьми, це означає? Невже вона?.. Як бідний Йорик?..* (Ю. Іздрик. АМ™). Постійні алюзії, що постають у реципієнтів, лише увиразнюють тісний зв'язок між драмою У. Шекспіра та романом Ю. Іздрика як між прототипом-фреймом і його реалізацією в деконструйованій формі. Стилізація, представлена в тексті як пародіювання трагедії, визначає інтердискурсивну природу описаного явища з огляду на те, що відбувається зміна дискурсів, виявлена через інтертекстуальні зв'язки, які вважаємо одним з елементів постмодерністської гри: «інтердискурсивність як зміна дискурсу, як гра з дискурсами стає видимою лише в текстовій тканині, тобто через різного роду інтертекстуальні сигнали» [Чернявская 2009: 221]. Такими інтертекстуальними сигналами є термінальні слоти, що і моделюють семантичну рамку художнього тексту.

3.2.3. Інтертекстуальна цитація

Другим рівнем інтертексту (за мірою експлікації в тексті) є цитування, але авторство цитати здебільшого нерелевантне для контексту, тому що читач повинен бути обізнаний з наведеними висловленнями (або текстами). Цитати належать до термінальних слотів, вони утворюють основний рівень ієрархічної структури фреймів. Вважаємо цитати семантичними «вузлами», що поєднують художні тексти під час інтертекстуальної взаємодії з передтекстом.

Н. А. Кузьміна розрізняє поняття «цитація» і «цитати»: «Цитація – процес енергообміну між прототекстом (прототекстами) і метатекстом. Цитата (у широкому значенні) – інтертекстуальний знак з високим енергетичним потенціалом, що надає змогу йому просуватися в часі та просторі інтертексту, накопичуючи культурні змісти і з огляду на це збільшуючи імпліцитну енергію» [Кузьміна 2007: 99]. Інтертекстуальна цитація передбачає використання як оригінального передтексту, так і трансформованого. Оригінальна цитація, що є точним відтворенням чужого тексту, переважно оформлена за правилами цитування, тобто пунктуаційно подається в лапках, напр.: *Стаття мала епіграф, взятий з Шевченка: «І на сторожі коло них поставлю слово!»* (В. Домонтович. Приборканий Гайдамака); *Тут доречно згадати великі слова Бекона: «Хто тільки покуштує з келиха науки, той заперечує Бога. А хто вип'є той келих до дна, той пізнає Бога»* (В. Підмогильний. Невеличка драма). Таке цитування зближує художній текст з науковим, проте на відміну нього не передбачає повної паспортизації, тобто всіх вихідних відомостей певної цитати. Письменник зазначає автора, а іноді твір, з якого запозичено висловлення. Це може бути зроблено як у формі прямої мови, так і непрямой мови, напр.: *– Ви знаєте, я нікуди не ходжу, бо як ото каже Сенека, побувавши серед людей, я повертаюсь додому менш людиною* (В. Домонтович. Доктор Серафікус); *...Комаха вже читав написа з Дантового пекла: **Lacsiate ogni speranza – Згасить вогні сподіванки, входячи!*** (В. Домонтович. Доктор Серафікус); *Сенека радив на дев'ять років ховати написане до шухляди* (Ю. Андрухович. Рекреації); *– Шопенгауер дав на це блискучу відповідь; світ, писав він, такий поганий, як тільки можливо з тою умовою, щоб він усе-таки якось існував. Та коли*

б він був навіть ще гірший, люди на ньому все-таки жили б, бо в переважній частині їм ніколи думати (В. Підмогильний. Невеличка драма); *Є правильне фахове пророцтво в Біблії. Там в Ісаї, 21; 9 ясно сказано: «Упав Вавилон, упав, і всі різьблені подоби його богів на землі розбиті»* (В. Кожелянко. Лженострадамус); *Місто – omnis caro ad te veniet, не мандрований пропащ, зіплений з плоті кам'янець та людських скупчень, правнук Єрихону – назване було при заснуванні Станиславом* (В. Єшкілев. Пафос). Загалом художні тексти тяжіють до передавання цитат у вигляді непрямой мови, яке уможливорює поєднання цитати з її інтерпретацією в одному висловленні. Пряма цитата характеризується тим, що подає вислів без змін, на відміну від інтертекстуальної цитації, і має паспортизацію.

У художньому дискурсі переважає цитування без зазначення автора та передтексту, що змушує реципієнта до певного інтелектуального пошуку. Маркерами вторинності такого тексту можуть ставати різноманітні контекстуальні прийоми, напр.: *Ану, Чалий, не дурій! Павло одірвав листочок паперу, перевернув його і, посміхаючись до батька, прочитав: – Бачите: «Учітеся, брати мої, думайте, читайте...»* (Г. Косинка. Голова Ході) – у тексті передано вторинність процитованого фрагмента через його друковану форму та процес читання, хоч і афористичний характер вислову Т. Шевченка відразу вказує на це. Пор. ще: *І яке щастя – почувати цей зв'язок у собі, відкинути всю свою пиху, всі нікчемні напруги, знати, що ти маленький і нетямуций... Як чудово сказав поет: «комашинка маленька я на твій байдужій руці»!* (В. Підмогильний. Невеличка драма) – у тексті не зазначено передтекст та авторство, цитата не паспортизована, але її вторинний характер засвідчує вказівка на автора-поета, якому належать рядки. Це – Є. Плужник: *– Нехай буде воля твоя, / Часе мій. На землі натомленій цій! / Комашинка маленька я / На твій байдужій руці...* У наступному прикладі на вторинний характер вказує віршований ритмізований рядок з відомої пісні «Як тебе не любити, Києве мій...» (автор тексту Д. Луценко), а також мовна гра постмодерністського дискурсу, де непрямий мовленнєвий акт (ствердження через заперечення) подають як прямий: *...Як тебе не любити, Києве мій! Ну, не любити можна по-всякому* (О. Ірванець. Львівська брама). Передтекстом до цього прикладу слугує епітафія, яку написано

на могилі українського видатного філософа Григорія Сковороди і яку він сам для себе ще за життя створив: «Світ ловив мене і не спіймав»: **Світ ловив їх і піймав.** *Усі вони попалися, мов у сильце, в цю готельну тишу* (Ю. Андрухович. Рекреації). Зміна акцентів відомого виразу дає інший зміст, перетворює цей вираз на нову філософську істину.

У постмодерністському дискурсі інтертекстуальна цитация часто стає предметом лінгвістичних ігор. Це насамперед автоцититування, коли герої в тексті цитують твори автора, напр.: *Вчинивши так, як він запропонував, усі наготувалися слухати. І почули таке: Цвіті́ння дерев найні́жніша пора, / Найви́ще зуси́лля краси і добра, / Як чу́йно ступаю в зеле́ну краї́ну, / Де со́ком до́щів па́хне те́пла ко́ра... – Непогано, – перебив його Мартофляк, – але це не твоє, це Андруховича* (Ю. Андрухович. Рекреації). Тут процитовано першу строфу вірша Ю. Андруховича «Веснянка до сну». Для творів Ю. Андруховича загалом характерно автоцититування та автопосилання на автора як на третю особу.

Визначальною рисою постмодерністського дискурсу вважаємо і постійне посилання на творчість колег-письменників, коли образ світу, створений автором, перетинається з об'єктивною реальністю. Образ світу, представлений письменниками-постмодерністами, значною мірою виходить за межі текстового простору: герої знайомі з реальними людьми, серед вигаданих подій трапляються реальні факти, реалії сьогодення співіснують з уявними, напр.: *Так от це замалим не Прохаськове відчуття присутності відігравало в моїх снах роль своєрідного морального імперативу...* (Ю. Іздрик. Таке). Створюється враження, що співіснують дві реальності – текстова та об'єктивна, які іноді перетинаються завдяки саме інтертекстуальним елементам. На нашу думку, у такий спосіб реалізовано одну з основних тез постмодерністської свідомості: «“універсум текстів”, у якому окремі безособові тексти до безкінечності посилаються один на одного і на всі відразу, оскільки всі разом вони є лише частиною “загального тексту”, який так само збігається із завжди вже “текстуалізованими” дійсністю та історією» [Ильин 2001: 102]. «Текстуалізація» реальності можлива саме завдяки інтертекстуальності нового типу: текст функціонує як комплекс цитат, що накладаються одна на одну, причому стає важко визначити первинність / вторинність таких текстових елементів, усе

було створено раніше, переписано, повторено, продубльовано. Автор свідомо змішує світи – текстовий і реальний, одночасно існуючи в обох, як і читач. Цитати як термінальні слоти фреймів мають відтворювати оригінальну форму первинного тексту.

Наслідком такого розуміння стають взаємні цитування, напр.: *Саме людині довірив Бог назвати всю сотворену живність: усіх тварин, і всіх птахів небесних, і всіляку «іншу морську сволоту»* (див. Бут. 1:20, а також Подерев'янський Л. Гамлет 1:1) (Ю. Іздрик. Таке). Ю. Іздрик цитує п'єсу Л. Подерв'янського на зразок біблійної Книги Буття, хоч навіть одночасне згадування цих творів становить лінгвістичну гру. У зазначеному вірші Біблії йдеться лише про тварин і птахів, якими Бог населив землю, тобто наявна не цитатія, а алюзійний інтертекстуальний зв'язок, тоді як фрагмент прологу до п'єси Л. Подерв'янського «Гамлет» процитований майже точно, хоч і з певною граматичною трансформацією: *Берег моря. Чути розбежені крики морських птахів, ревіння моржів, а також інші звуки, издаваемі різною морською сволотою*. Взаємне цитування увиразнює фрейми, що функціонують у художньому дискурсі неklasичної парадигми.

Найпоширенішим способом реалізації інтертекстуальної цитатії вважаємо застосування чужого тексту у трансформованому вигляді – з частковими формально-семантичними змінами передтексту. Таких варіантів трансформації декілька, причому їх здебільшого поєднано в одному тексті, напр.:

– фрагментація та заміна окремих лексичних компонентів цитати: *Минали дні, і в спогадах поринали ночі* (М. Хвильовий. Життя); *Він тримався думки, що людина людині є ворог. Вовк!* (В. Домонтович. Без ґрунту); *...мавр врешті зробив свою справу, і мавр зібрався відчалювати* (Ю. Покальчук. Оберт ключа);

– зміна граматичних форм мовних одиниць, що входять до цитати: *Переможців і дійсно не судили, навпаки – судили вони, користаючи при цьому з трофейних уламків світу переможених* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів);

– контамінація різних цитат: *З ким поведешся – от і слава Богу* (Ю. Покальчук. Борис і Гліб); *Слово не варабей і не синиця в руках, а радше гордий буревісник, котрий літає... і так далі* (Ю. Іздрик. АМTM); *– Земний свій шлях пройшов до середини, а далі ні туди, ні сюди, – зімпровізував я...* (Ю. Іздрик. АМTM);

– використання окремих компонентів, частин цитати: *Усе зникає, лише твір мистецтва перебуває незмінним* (В. Домонтович. Без ґрунту); *Карнавал, бурлеск, мандрівні театри і клоунада (на майдані коло церкви, тобто дослівно, «в тіні собору»)* завжди вважалися небезпечним заграванням із потойбіччям (Ю. Іздрик. Флешка – 2 gb).

Трансформовані цитати потребують ідентифікації з боку читача. Для найменування необхідної комунікативної компетенції реципієнта вживають термін «вертикальний контекст», який тлумачать як «історико-філологічний контекст конкретного літературного твору та його частин» [Ахманова 1977: 49]. «Вертикальний контекст» пов'язаний з розумінням читачем філологічних алюзій, метафор, образів тощо. Він увиразнює текстові паралелі певного твору з іншими художніми творами, які створено хронологічно раніше відносно аналізованого тексту. Але якщо міфологічна інтертекстуальність виявляє термінальні слоти фрейму, тобто скерована на інтерпретацію, то цитатія зорієнтована безпосередньо на загальнокультурний досвід реципієнта, напр.: *Все суєта!* – остаточно постановив Майборода. Посада, головбухгалтер, РКІ – *все суєта!* А найперше – механічний тоталізатор! Це вже *суєта суєт* (М. Йогансен. Майборода); *Га? Суєта. Суєта. Суєта.* (М. Хвильовий. Бараки, що за містом); : ...і сам я тепер на всьому світі, який є не що інше, як *марнота марнот* і повне безглуздя. (Ю. Анрухович. Рекреації). Усі ці приклади відсилають реципієнта до одного передтексту – біблійної Книги Екклесіаста, з якою відомий вислів царя Соломона *Суєта суєт, – все суєта*. І хоч цитовані фрагменти відрізняються структурно і значною мірою за лексико-семантичним наповненням, завдяки однаковій синтаксичній будові, семантиці та наявності цитат з першоджерела в реципієнтів з'являються однакові асоціації.

Передумовою інтертекстуальної цитатії, на нашу думку, є референційна тотожність первинного та похідного висловлень: вони повинні бути референтами однієї мовної ситуації. Але, враховуючи те, що фрейми-ситуації в художньому дискурсі неklasичної парадигми переважно належать не об'єктивній дійсності, а є продуктом розумової діяльності людини, тобто це вислови здебільшого загальнофілософського характеру, вони мають широкий спектр можливостей мовного вираження. Основним критерієм таких співвідносних мовних одиниць є

референційна тотожність і тотожність формально-семантичної структури речення. Для визначення інтертекстуальної цитації можна використати поняття інформативно-референційного змісту висловлення, уведене Н. В. Гуйванюк. Це «та інформація, яка передається мовцем і сприймається слухачем на основі змісту, який виражається мовними засобами у поєднанні з контекстом і мовленнєвою ситуацією» [Гуйванюк 1999: 193]. З огляду на згадане поняття інтертекстуальну цитацію визначаємо як інтертекстуальну кореферентність. Вона об'єднує висловлення, що співвідносяться в такий спосіб, як фразеологічні одиниці, що називають одне поняття або ситуацію, напр.: прислів'я: *Що було, то вітром по воді потекло. / Що було, то сплило; Легко прийшло, легко й пішло. / Як притече, так і утече*. Крім того, інтертекстуальна цитація в аспекті фреймової семантики представляє як і інтертекстуальні міфи, термінальні слоти, ядро фрейму.

3.2.4. Інтертекстуальна алюзія

Крім цитацій, у тексті наявні й алюзії, що відсилають до передтексту та лише містять певні елементи, «за якими й можливе їхнє розпізнавання в тексті-реципієнті, де і відбувається їхня предикація» [Фатеева 2000: 128]. Алюзія відрізняється від цитати своїм імпліцитним характером: прямого запозичення немає, а наявний текст лише викликає певні асоціації з передтекстом. Реципієнт повинен самостійно встановити семантичний зв'язок з текстом-першоджерелом, а асоціації, що виникають у процесі ідентифікації, ускладнюють загальну семантику тексту, накладаючись на авторські асоціації, напр.: *Свій виступ він провадив у широкому плані, почавши його з 'ясуванням явища мови взагалі, тих чинників, що спричинили її появу і розвій, основного поділу мов на аглютинативні, корінні та флексійні, долі індоєвропейських мов, зокрема праслов'янської, її поділу та його підстав, певно і ясно ведучи слухача, як Вергілій, Данте пекельними шарами, що, вужчаючи дедалі, стреміли до центру, де сидів сам Вельзевул — українська мова* (В. Підмогильний. Місто); *Вони пережили нічні кошмари химерного кохання, ніби **нотр-дамівські химери** ожили в них* (В. Домонтович. Доктор Серафікус).

Алюзії вважаємо також термінальними слотами, хоч вони не визначають структуру фрейму і можуть бути заповнені частково. Але згорнута форма алюзій дає змогу відтворити фрейм. У художньому дискурсі неklasичної парадигми алюзії використовують частіше, ніж цитати, це знакові назви творів, прізвища та імена письменників, назви літературних угруповань та ін., що співвіднесені з конкретними фреймами, втіленими в художньому дискурсі, напр.: *Я ото романів, як його «Перверзія», можу за рік із десятків написати! – майже кричав лисуватий брюнет із червоним набряклим обличчям* (О. Ірванець. Золото Павла*****ка. Львівська брама-2); *За кілька років я познайомився з поетичною творчістю Івана Малковича, Оксани Забужко, Василя Герасим'юка, Ігоря Римарука, Олега Лишеги, Петра Мідянки, поетичних гуртів «ЛуГоСад», «Пропала грамота», «Нова дегенерація», побачив Бу-Ба-Бу, почув ММЮНа-ТУГу, прочитав Жадана і почав щось розуміти* (Ю. Іздрик. Флешка – 2 gb); *– Да, краще не вгадувати, – почув я там свій голос, ховав щосили очі, хапливо пригадуючи слова з «Українського жаргону» Л. Ставицької* (Б. Жолдак. Гальманах). В останньому прикладі бачимо взаємодію ще й з науковим дискурсом, до якого належить згадуваний словник відомої української дослідниці Л. О. Ставицької.

Іноді ідентифікація інтертекстуальності пов'язана з певним декодуванням тексту. Напр.: *Та в компанії, звісно, веселіше. За компанію і жид... А тут ще й Прокуратор В. Н. виявив, що подорожі в інферно можуть бути комфортніші, якщо туди мандрувати «Крайслером імперіалом». А тут ще й Підскарбій О. І. вигулькнув зі своїм пубертатним пеклом піонерських таборів* (Ю. Іздрик. Флешка – 2 gb). Постмодерністська гра реалізована тут через інтертекстуальність: реципієнт повинен зрозуміти зміст цього фрагмента через ідентифікацію описаних героїв і реалій, а йдеться про об'єднання Бу-Ба-Бу, у якому Прокуратором називали Віктора Неборака (В. Н.), Підскарбієм Олександра Ірванця (О. І.), а мандрівка «Крайслером імперіалом» відсилає до «Рекреацій» Ю. Андруховича, Патріарха Бу-Ба-Бу. Проте такий зашифрований текст на інтертекстуальному рівні утаємничує діалог автора з читачем, лише посвячені до декодування здатні досягнути всі виміри світу художнього постмодерністського дискурсу. Інтертекстуальність у цьому разі «певною мірою сприяє та / або слугує засобом

самоідентифікації та символіки, що є швидким і найефективнішим способом відрізнати “своїх” від “чужих”» [Денисова 2003: 174]. Інтертекстуальність уможливує не лише реалізацію внутрішньотекстової гри, а й гри між автором і читачем, комунікативної гри в загальній інтерактивній взаємодії мовця з реципієнтом, що зумовлює актуалізацію фреймової семантики. Саме тому Ю. Іздрик цитує уривок, узятий із середини з поезії Ю. Андруховича «Індія», не називаючи автора, але подаючи певні коди для ідентифікації: читач, що є співучасником постмодерністського дискурсу, знайде потрібний код.

Алюзії здебільшого відсилають до прецедентних текстів, здатних викликати асоціації у всіх реципієнтів. Ю. М. Караулов пропонує вважати прецедентними тексти, що мають три основні ознаки: значущість для певної особистості в пізнавальному та емоційному планах; надособистісний характер; можливість неоднократного звертання в дискурсі певної мовної особистості [Караулов 1987: 216]. Прецедентні тексти здебільшого виконують роль передтекстів в інтертекстуальних алюзійних зв'язках. Це зумовлено насамперед їхньою значущістю для загальної культури людства: коли фрагменти таких текстів стають компонентами нових дискурсивних утворень, ідеться про прецедентні феномени – про прецедентні імена, висловлення, ситуації, що мають ознаки, притаманні прецедентним текстам. Саме прецедентність є передумовою появи та розуміння алюзій, напр.: *І кожен – Володар власних Перснів* (Ю. Іздрик. Флешка – 2 gb); *Юрко встав і пішов геть. Далі від цієї квінтесенції театру абсурду, де ніколи не з'явиться Годо* (Л. Дереш. Культ); *...він, наче Сава по дорозі в Да-маск, раптово прозрів* (Кожелянко В. Лженострадамус). Прецедентний характер алюзій уможливує відтворення за окремими слотами цілісного фрейму через заповнення окремих слотів до актуалізації семантичного ядра.

Для постмодерністського дискурсу характерне перенасичення тексту алюзіями, образами, власними іменами, які набувають певних змін, що спричиняють іронічний або ігровий ефект, напр.: *Принагідно згадаємо Вертера, що описує Шарлотті образ свої майбутньої могили* (В. Єшкілев. Пафос); *...син літньої ночі* (Ю. Іздрик. Острів КРК); *...шаман В. І. Оленін* (В. Кожелянко. Лженострадамус); *...електрифікація – це комунізм мінус радянська влада* (Ю. Андрухович.

Рекреації); *Все порожнеча... Борхесівські свічада*, що дивляться одне в одно (В. Єшкілев. Пафос). У таких уживаннях накреслено шлях пошуку першоджерела інтертексту. Сучасний постмодерністський текст наповнений натяками на імпліцитний зв'язок з текстами попередниками, натяками на існування глобального Тексту, у просторі якого функціонує конкретний інтерпретований текст. Прецедентний текст містить ключ до інтерпретації, хоча і вимагає, щоб інтерпретатор мав певний інтелект, здібності до пошуку паралелей між текстами.

Звичайно, цитати та алюзії є елементами «комунікативно вторинними» [Колегаєва 1991: 100] у тексті, який розглядають в аспекті референтної гетерогенності. Переважно читач легко встановлює джерело цитати або алюзії, тому що вони мають здебільшого афористичний характер. Одним з основних чинників ідентифікації інтертекстуальності стає синтаксична будова висловлень і загалом тексту. Лексичне наповнення інтертекстуальних елементів може як збігатися з текстом-першоджерелом, так і суттєво відрізнятися від нього. Безперечно, більша тотожність сприяє ідентифікації, напр.: фрагмент **Чорний вітер, білий сніг!.. Подув вітру революції** виніс його з села... (В. Домонтович. Без ґрунту) має текстові паралелі з поемою російського поета-символіста О. Блока «Дванадцять»: *Черный вечер. / Белый снег. / Ветер, ветер! / На ногах не стоит человек. / Ветер, ветер – / На всем белом свете!*. Тут не йдеться про пряму цитату, але наявність часткових лексичних збігів та однакова синтаксична будова (двоє номінативних речень з атрибутивним поширювачем кожне, причому збігаються порядок слів і граматичні ознаки компонентів) дає змогу стверджувати, що В. Домонтович посилається на поему російського поета О. О. Блока, він навіть інтерпретує не так свою фразу, як поему, у якій одним з образів є «вітер революції». Згадана цитата також інтертекстуальна: вона не передбачає буквального цитування, але зберігає зміст первинного тексту, здебільшого його лексичне наповнення й обов'язково – синтаксичну будову.

Саме синтаксична будова є тим чинним, який уможливорює ідентифікацію багатьох алюзій та цитат у межах інтертекстуальності. Синтаксичні структури репрезентують первинний і найглибший рівень мови та мислення. Відтворення синтаксичної будови домінує в інтертекстуальній цитаті, хоч лексичне наповнення речень може

істотно відрізнятися від першоджерела. У тому ж романі В. Домонтовича «Без ґрунту» маємо інший приклад паралелізму із творчістю О. О. Блока, пор.: *Вечір, стіл, лампа*. Він співвідноситься з рядком вірша російського поета: *Ночь, улица, фонарь, аптека, / Бессмысленный и тусклый свет* (О. Блок. Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...). І хоч наведені висловлення розрізняються за змістом, вони мають спільне референтне значення, бо передають незмінність буття в його застиглості. В. Домонтович використовує низку номінативних буттєвих речень, як і О. О. Блок, якими починає новий підрозділ роману, але поряд з ними він навіть не згадує російського поета. Це зроблено в іншому місці роману, де, зокрема, зазначено: *Блок у свій «скитський» період навчав «слухати» революцію, але не навчав робити її* (В. Домонтович. Без ґрунту).

Запозичення лише синтаксичної структури як вияв інтертекстуальності фіксуємо рідше. За умови зміни лексичного наповнення передтексту, але тотожності його синтаксичної будови та спільної референційної ситуації також можна створювати алюзії, напр.: *Я захтіла! Я досягла! Я зрелась!* (В. Домонтович. Доктор Серафікус). Воно відсилає до відомого афористичного вислову Гая Юлія Цезаря: «*Veni, vidi, vici*». Висловлення мають спільну референцію, а за формально-граматичною будовою вислів, відомий нам у перекладі з латинської мови, є трьома односкладними означено-особовими реченнями, головний член яких виражений дієсловом у формі 1-ої особи однини минулого часу, а приклад з роману В. Домонтовича репрезентований трьома двоскладними непоширеними реченнями. Наведені речення є співвідносними конструкціями, що відрізняються типом предикації, але спільні за семантичною структурою, тобто кореферентні.

Використання алюзій або повна зміна лексичного наповнення фрагментів «чужого» тексту скеровують інтелектуальний пошук реципієнта, розширюючи зміст та активізуючи дискурсивну діяльність читача.

3.2.5. Інтертекстуальна номінація

Алюзії та цитати репрезентують той рівень інтертекстуальності, що містить посилання на конкретний передтекст. Підґрунтям інтертекстуальної цитації здебільшого стають конкретні текстові фрагменти – висловлення відповідної синтаксичної структури, тому ця структура й визначає шлях ідентифікації інтертексту. Однак у модерністському і постмодерністському дискурсах взаємодія з іншими текстами може здійснюватися й на рівні гри з історико-культурними символами, а саме з іменами та прізвищами авторів (письменників, поетів, художників тощо) і назвами їхніх творів. Ці текстові елементи лежать на поверхні та переважно не потребують додаткової інтерпретації, бо є цілком експліцитними. Ми називаємо зазначене явище інтертекстуальною номінацією.

Заглиблення в інтертекстуальний шар зорієнтоване на фонові знання пресупозитивного характеру. Це інформаційне поле, спільне для мовця та реципієнта, що є передумовою успішності комунікативного акту, функцію повідомлення в якому виконує текст. Тільки спільна пресупозиція автора та реципієнта буде мати результатом адекватне сприйняття змісту тексту. Саме тому в інтертекстуальній номінації переважають історичні та географічні назви, явища культури, власні імена відомих діячів історії, політики, культури і мистецтва, напр.: *Голос колишнього вчителя піднісся й забринів пристрасстю. Розпалюючись більше дедалі, Андрій Венедович засипав Степана іменами й поговірками, яких змісту й ваги той зовсім не розумів. Він промовляв про золотий вік Августа, про римський геній, що скорив світ і горить у темряві сучасності ясною зіркою порятунку. Про християнство, що зрадницьки пожерло Рим, але й само було переможене від нього в Ренесансі. Про свого улюбленого Луція Аннея Сенеку, виховника Неронового, гнаного підступами й інтригами незрівнянного філософа, засудженого на страту й померлого від власної руки, перетявши вену, як і личить мудрецеві; про його трагедії, єдині, що дійшли до нас від римлян, про його **Dialogi**, з яких **De Providentia** він міг цитувати напам'ять. І Сенеці, що поєднав у найвищій синтезі **стоїцизм** з **епікуреїзмом**, цьому генієві римського генія, закидають спілкування з апостолом Павлом, обмеженим adeptом в'язничної релігії, що за-*

валила Рим! (В. Підмогильний. Місто); *От візьмімо цього... як його... Спінозу, чи як там... випив, кажуть, цикуту. І що? Тепер це просто історичний факт* (Ю. Іздрик. АМ™); *А відшукати їх можна у пивбарі на вулиці Фонвізіна, російського драматурга-класика* (Ю. Андрухович. Московіада). Але на відміну від алюзій вони не становлять згорнутих фреймів, тому що не здатні актуалізувати цілісну комунікативну ситуацію прецедентного характеру.

В аналізованих текстах переважають інтертекстуальні номінації, пов'язані з літературною творчістю – імена та прізвища прозаїків, поетів, назви літературних творів і героїв, проте їх можна уналежнити до прецедентних імен. Д. Б. Гудков називає прецедентними індивідуальні імена, що пов'язані з відомим, здебільшого прецедентним текстом; з прецедентною ситуацією; імена-символи, які «вказують на певну еталонну сукупність відповідних рис» [Гудков 2003: 108]. Прецедентними іменами в українському модерністському і постмодерністському художньому дискурсі передусім бувають:

– індивідуальні імена діячів української та світової культури: *Свої Моцарти, Бетховени, чув і Лисенка – солов'я* (М. Хвильовий. Редактор Карк); *Аполлонові Григор'єву вона віддавала перевагу перед Белінським і протопопові Аввакумові перед Михайловським* (В. Домонтович. Доктор Серафікус); *Колись ця тема хвилювала Гоголя. Образи й цитати з творів Гоголя постають передо мною* (В. Домонтович. Без ґрунту); *Для Моне й Мане в малярстві, для Фльобера й Мопасана в письменстві дійсність не мала ні ступенів, ані якостей* (В. Домонтович. Без ґрунту);

– історичні та міфологічні прецедентні імена: *Дайте мені хоч якось виборсатися звідси – тоді й питайте про все на світі, скажімо, як виглядав щит Ахілла або скільки кораблів і під якими назвами спорядили греки на Трою* (Ю. Андрухович. Московіада); *Є щасливі, наділені короткочасними прозріннями й одноразовими перепусками до Саду* (Ю. Іздрик. Таке);

– назви літературних творів та літературні герої: *Таким чином, «Кайдашева сім'я» в його версії поставала романом про розбірки всередині мафійного угруповання, різночинні семінаристи у «Хмарах» до дрижаків і глюків обкурювалися привезеною з цукроварень Півдня анашею, а «Коні не винні» закінчувалися сценою групового згвалту-*

вання ліберального **поміщика Аркадія Петровича Малини** цілим ескадроном ним же викликаних на місце події козаків (Ю. Адрухович. Дванадцять обручів); *Падає листя пожовкле тобі на заплющені вії. Ти відчуваєш в них поцілунки своєї Мавки – Іріс, що висмоктують з Тебе кров краплю за краплею, що відбирають у Тебе всі життєві соки, що лишають Тобі лише забуття і тихий лоскіт* (Г. Михайличенко. Блакитний роман).

Саме група інтертекстуальних номінацій, пов'язаних з літературною творчістю, є найвагомішою в модерністському та постмодерністському дискурсах, що цілком логічно. Категорія інтертекстуальності насамперед актуалізує міжтекстовий зв'язок. Елементи Іншого тексту, Іншого автора, Іншого художнього світу пронизують художній тексти. Поява прецедентних імен, що апелюють до інших художніх текстів, а не до об'єктивної дійсності, як, наприклад, у випадку історичних осіб та фактів, зумовлена зануренням тексту в інтертекстуальний простір. «Смерть автора» як базова постмодерністська категорія виявляється на цьому рівні і в модерністському тексті, а саме в посиланнях на інших авторів і тексти, інтертекст «вривається» до художнього дискурсивного простору через алюзії з іншими текстами та героями: *Линник був моїм Вергілієм, я його несміливим і ніяковим Дантом* (В. Домонтович. Без ґрунту); *Він почував себе, як той Дон-Жуан, що безліч кохав жєницин та не находив тієї, що шукав всієї істотою своєю, і коли знайшов її, прекрасну й покірну, вже не зміг її покорити* (М. Йогансен. Подорож ученого доктора Леонардо...); *Сцена була цілком у Діккенсовому стилі, і я заснув, почувавши себе правдивим Піквіком, з приємним почуттям оптимістичної віри в майбутнє людства* (В. Домонтович. Без ґрунту); *Тільки мене нервує, що там постійно, коли вони цитують Біблію, пишеться на кожній сторінці «Від Луки», «Від Івана», «Від Матвія», розумієш?* (С. Жадан. Депеш Мод); *Однак спосіб, у який вони формулювалися, загальна інтонація й скептичне похитування головою на кожну відповідь перфектно відтворювали атмосферу Францового «Процесу». Винен!* (Ю. Іздрік. АМ™). Прецедентні імена письменників та літературних героїв є своєрідними маркерами міжтекстових зв'язків, показником функціонування одного суцільного макротексту як інтертексту.

Інтертекстуальна номінація використовується і в мовній грі, напр.: *Разом ми поставили конструкцію на місце, і хлопець подав мені*

руку: – **Павел. – Вєжинов?** – зіронізував я, але він не зрозумів гумору (Ю. Іздрик. АМ™). В останньому випадку звичайне чоловіче ім'я викликає асоціації з польським письменником через обрану мовну форму – російський варіант українського імені Павло, саме цей іншомовний характер імені підкреслив герой.

У постмодерністському дискурсі характерною рисою інтертекстуальної номінації є посилання на мас-медійний дискурс і загалом апеляція до масової свідомості. У такому разі передтекстами слугують твори масової культури – естрадні пісні, художні та анімаційні фільми, реклама тощо, напр.: – *Подаруй своїй теті, **Плейшнер** нещасний! – відказала на це Коля...* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів); – *Як стверджував : «Час не важливий, важливе лише життя»* (Ю. Іздрик. Подвійний Леон); *Чи бачили ви фільм «**Матриця**»? Ну то тоді знаєте, про що я кажу* (В. Єшкілев. Пафос); *Заріс зовсім, заволохатився... **Ти ещѐ такой маладой, ти ещѐ страдаєш єрундой...*** (В. Єшкілев. Пафос); *А як вона ще розвернулася, ця тарілка, як на улюбленій фотографії **агента Малдера...*** (Л. Дереш. Трохи п'їтьми, або На краю світу); *...цими позбавленими самоідентифікації київськими **овечками Доллі*** (Ю. Іздрик. АМ™).

Іноді такі тексти розглядають як прецедентні, але ми вбачаємо істотну відмінність між текстами цих двох типів. Перші є культурними феноменами людства, вагомими як для сучасників, так і для нащадків. А тексти масової культури тимчасові, семантично порожні, проте вони характеризуються легкістю впізнавання та запам'ятовування, саме тому проблеми ідентифікації тут не постають.

І хоч інтертекст цього типу поширений меншою мірою, але його наявність, на жаль, не лише данина моді, а й ознака поганого смаку, орієнтація на низький інтелектуальний рівень потенційного реципієнта. Автор свідомо знижує інтелектуальний ценз своїх читачів, не змушуючи їх думати, а продукція масової культури повільно проникає в художній текст. Крім того, використання такого інтертексту відразу свідчить про нетривале життя відповідних літературних творів, тому що для текстів масової культури характерні актуальність і нетривалість, і через певний час уже неможливо розпізнати в тексті першоджерело.

3.2.6. Інтертекстуальна стилізація

Інтертекстуальність може виявлятися не лише на рівні лексико-семантичної або синтаксичної тотожності тексту і передтексту, а й на рівні відтворення стилістики іншого тексту. Такий прийом отримав назву стилізації. Він передбачає те, що «вихідний текст не піддається викривленню, імітують лише його стиль, тому в такому наслідуванні вибір предмета не відіграє ролі» [П'єге-Гро 2008: 95]. Стилiзацiю переважно легко встановити в тексті, зокрема коли особливості стилізованого тексту істотно відрізняються від основного тексту твору.

У філософських романах В. Домонтовича яскравим прикладом стилізованого тексту є уривок «Без ґрунту», у якому герой проголошує промову: *він виголошував тези, визначені згори, але вкладав в них свій, особистий сенс*. Ця промова є прикладом заштампованого мовлення, яке містить сталі формули та структури, що надають мовленню зовнішньої ваги, напр.: *Усе повинно бути усупільнене, усе повинно бути підпорядковане крицевій владі партії: людина, її особиста вдача, її мораль, її погляди, її взаємини до людей, побут, житло. Ніщо не може лишитися в приватній ізольованості: ідеологія, праця, особа. Усе підлягає уніфікації й централізації: мислення голови сільради й президента Академії Наук. Ділянка поля й будівництво паротягів, вища математика й виробництво рукомийників...* Мовлення стилізоване В. Домонтовичем для пародіювання, переобтяжене термінами, іншомовними словами, вжитими без потреби, абстрактною лексикою. Воно відтворює мовлення партійних функціонерів, яке можна схарактеризувати як бажання сказати про все, не конкретизуючи явище. У поданому нижче прикладі проілюстровано, як мовлення домінує над людиною, як мовленнєві штампи знищують особистість: *Громадське усупільнення харчування звільнить жінку од ланцюгів хатнього господарства. Воно усуне потребу в окремій кімнаті для кухні й окремій для спальні. Ясла для дітей повинні виконати аналогічну функцію щодо структурних змін у конструктивних засадах модерного будівництва пролетарських комун-жител* (В. Домонтович. Без ґрунту). Ці уривки вирізняються на тлі основного тексту роману, і не тільки лексично. Якщо романи В. Домонтовича є творами-міркуваннями, то наведені фрагменти, навпаки, передають упевненість, глибоке переконання мовця та містять безапеляційні твердження.

На відміну від звичайної стилізації для художнього дискурсу не-класичної парадигми характерно поєднання двох або кількох різно-стильових уривків, що поєднані в одну цілісність, тобто не один текст стилістично наслідує інший, а в одному тексті маємо стилістичну «мозаїку». Перехід від одного стилістичного типу оповіді до іншого становить своєрідну гру. Зокрема, у постмодерністському тексті це помітно завдяки виявам інших дискурсивних типів, принципово від-мінних від художнього. Вважаємо за доцільне використати тут ідею комунікативної граматики про наявність реєстрів мовлення, які пев-ною мірою перетинаються з поняттям функціонального стилю, отже, безпосередньо пов'язані з описаним явищем. На нетотожність по-нять комунікативного реєстру та функціонального стилю вказує Ф. С. Бацевич, який визначає реєстр як реалізацію дискурсу (тексту) в конкретній конситуації спілкування, в основі якої «лежать імплікова-ні в комунікативній компетенції мовців правила (конвенції, звички) спілкування» [Бацевич 2005: 108]. Російські дослідники пропонують виокремлювати п'ять реєстрів мовлення: зображувальний, або ре-продуктивний; інформативний; генеритивний; волюнтативний; реак-тивний [Золотова 2004: 402-408]. Із художнім дискурсом пов'язаний перший тип – зображувальний реєстр, що характеризується наявніс-тю розповіді про вже пережите або побачене, події розгортаються на «очах в адресата» [Всеволодова 2000: 340]. Інформативний та генери-тивний реєстри характерні для монологічних текстів, тоді як волюн-тативний і реактивний – здебільшого для діалогічних. У художньому дискурсі можливе поєднання різних типів реєстру, проте домінує все ж таки зображувальний, хоч «відмінність у способі вербалізації не перешкоджає успішності мовленнєвого акту, а в літературних текстах має особливе експресивно-характерологічне навантаження» [Золото-ва, Онипенко, Сидорова 2004: 405].

У постмодерністському дискурсі зміна комунікативних реєстрів відзначає характер організації та функціонування тексту. Так, напри-клад, у романі Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» наведено дос-ить великий фрагмент уявної лекції про Б.-І. Антонича, який поданий із заміною зображувального на інформативний реєстр і з дотриман-ням наукового стилю: *Постать Богдана-Ігоря Антонича (1909-1937), поета, критика й есеїста, перекладача, обнадійливого прозаїка, без*

сумніву, є однією з чільних в українській літературі нового часу. Поява Антонича на початку тридцятих років у самому сердохресті українського літературного життя була настільки ж бажаною, наскільки й несподіваною. За дивними і ніколи не прогнозованими сплетіннями особистої долі, історичних обставин і пов'язаних із ними абербацій суспільного сприйняття, Антонич може вважатися поетом, надовго викреслюваним з нашої пам'яті. У той же час його прижиттєва ситуація була радше сприятливою. 1928 року різнобічно обдарований юнак, виходець із лемківської глушини, де народився і провів дитинство у священничій родині, переїздить до Львова – безперечного суспільного й духовного центру Галичини, вступає там до університету... (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів).

Дослідники виокремлюють проміжні типи комунікативних реєстрів, що містять ознаки різних типів, проте постмодерністський дискурс характеризує саме не змішування різних типів та – як наслідок – утворення однорідної текстової тканини в межах одного, нехай і особливого комунікативного реєстру, а поєднання в одному дискурсивному просторі принципово різних за реєстрами текстових елементів. Перехід від одного реєстру до іншого увиразнює лінгвістичну гру автора з читачем, навіть гру з реєстрами мовлення.

Показовим у цьому аспекті є уривок з роману С. Жадана, у якому автор пародіює пасторську промову, що нібито звучить англійською мовою, тому в дужках подано відповідний, не дуже грамотний та адекватний переклад: *Я говорю вам, брати і сестри – встаньмо, встаньмо і прочитаймо молитву, в ім'я господа, алілуйя! (Алілуйя – не зовсім розуміє його тьотка.) Господи, кажу я! (Він каже – «Господи».) Подивись на цих людей, котрі тут зібрались цього ранку! (Зранку вже зібрались.) Їх привела сюди твоя божественна любов, чи не так? (Їх привела сюди не так любов.) Так, Господи! (Так.) Так, алілуйя! (Тьотка мовчить.) Але ви можете запитати, чому ти, преподобний Джонсе-і-Джонсе, говориши нам про це, ми знаємо все це, про нас так краще покажіть чудо! (Ми знаємо про вас все! – погрозово говорить тьотка, – можете запитати.)...* (С. Жадан. Депеш Мод).

Із зображувальним реєстром, домінантним у цьому тексті, поєднано генеритивний, який передбачає узагальнення інформації й представлення загальнолюдських істин, та інформативний – у перекладі.

Проповідник використовує той засіб вербалізації, що характерний саме для таких проповідей, з відповідним регістром мовлення, проте неграмотна перекладачка використовує інший регістр, подаючи інформацію в хронологічній послідовності, намагаючись відтворити події. Паралельне наведення тексту в двох регістрах створює не лише іронію, а й лінгвістичну регістрову гру, коли одна референтна ситуація одночасно функціонує в дискурсі у двох комунікативних регістрах. Отже, зміна регістру із зображувального на два паралельно розгорнутих у тексті – генеритивний та інформативний – репрезентує мовну гру в тексті.

Безперечно, у модерністському та постмодерністському дискурсах наявна і звичайна стилізація, за якої окремі уривки тексту відповідають різним типам функціонально-стилістичних стилів – науковому, публіцистичному, епістолярному, проте це явище не є новаторським у текстах неklasичної парадигми, а належить до традиційних художніх прийомів. Напр., у романі Ю. Іздрика «АМTM» маємо зразок епістолярного стилю, хоч він також підпорядкований загальному ігровому принципу створення постмодерністського дискурсу:

Я передрукую цей лист (із збереженням правопису, пунктуації та приватних координат), аби ви зрозуміли мої неспокій і сум'яття. Отже:

«27 липня 2000 року

Шановний пане Окрю!

Я мала приємність читати зустрічі з Вами у газеті «Експрес» від 6-13 липня, мушу зазнатись що Ви мене зацікавили особливо це що спокусили би Мерилін Монро, я бачила з неї декілька кінофільмів у Польщі коли я була у 70-х роках у рідної сестри у м. Щецін один з них пригадую під назвою «Książę i aktoreczka».

Трохи пишу віршики, які друкуються у газеті «Вінниківський вісник» незнаю чи Ви читали це правда ще у 1996 році був надрукований мій віршик у газеті «нескорена нація» 39 (77) під назвою з любов'ю до України, підписаний м.Вінники Аліція Бобик...».

Стилізація епістолярного стилю тут сягає не лише жанрових особливостей, а й відтворення неграмотного мовлення провінційної авторки листа. Такий прийом стилізації досить поширений у художньому дискурсі і не пов'язаний з певною культурною парадигмою.

Проте в наведеному прикладі стилізація має подвійне навантаження: з одного боку, це демонстрація епістолярної стилістики, що зазначено і в рамкових компонентах оформлення цього листа в художньому тексті (перехід від одного стилю до іншого формально марковано), з іншого боку, наведення тексту з орфографічними та пунктуаційними помилками становить художню гру, що підтримує внутрішньотекстову містифікацію. Уявна авторка листа перебуває в іншому комунікативному просторі, що увиразнено спотвореною з погляду норми стилістикию листа. Тут виявляється той аспект мовної гри, що передбачає обов'язкове порушення правил і законів мови. Така стилістика посилює ефект справжності цього листа, а не штучності, вторинності та написання його автором. Свідоме порушення мовних норм надає оригінальності цьому текстові та визначає його іншу природу щодо основного художнього тексту. Анормативність листа на тлі цілком грамотного авторського мовлення підтверджує прагнення довести природність походження цього тексту, що також становить постмодерністську гру.

Проте вважаємо за доцільне говорити тут не про полістилістичність, а про полірегістровість художнього дискурсу некласичної парадигми, зокрема це стосується постмодерністських текстів. Наприклад, у романі Ю. Андруховича «Перверзія» до художнього тексту внесено програму семінару з відповідним відтворенням стилістики й належністю до інформативного регістру:

ОРІЄНТОВНА ПРОГРАМА СЕМІНАРУ

(з переліком учасників)

Семінар «Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?» відбудеться з 6 по 10 березня ц. р. у Венеції, на острові Сан Джорджо Маджоре, в залах монастиря Сан Джорджо. Програма семінару передбачає тільки офіційні акції (доповіді та дискусії), залишаючи учасникам безмежні можливості знайомлення з містом, його мешканцями і мешканками, колоритом, запахами і присмаками. Початок офіційних акцій — щодня о 10-й. Просимо учасників не запізнюватися і планувати свій час виходячи з поданого нижче розкладу...

Програму фестивалю в тексті роману подано повністю, що підтверджує ідею про полірегістровість постмодерністського дискурсу:

реєстри органічно змінюють один одного, точніше домінує зображувальний (репродуктивний) реєстр, характерний саме для художнього мовлення, що поєднаний з іншими типами реєстрів, як, наприклад, з інформативним, у цьому прикладі. Фрагменти тексту, що відповідають іншим типам реєстрів, відмінних від зображувального, з'являються органічно, без різкого текстового переходу, вони становлять з попереднім текстом цілісне утворення.

Іноді автори-постмодерністи намагаються загалом позбутися «переходу» від одного реєстру до іншого, напр.:

І от нарешті – Сибір

(топонім) слово що означає частину території Росії від Уральських гір до Далекого Сходу однозначного трактування топоніма немає в історичних документах уперше згадується на поч. 18 ст... у «сокровенних сказаннях монголів» сказано що в рік зайця (1207) війська Чингізхана підкорили всі місцеві народи в тому числі тибір який проживав на північ від Алтаю і на захід від Ангари століттям пізніше ця назва згадувалась як ибір сибір тибір у Рашид-ад діна (1246-1318)... в кінці 15 століття в результаті розпаду Золотої Орди на півдні Зах. Сибіру виникла татарська держава – Сибірське ханство – столицею якого в 16 столітті був Кишкак-Сибір місто розташовувалося недалеко від теперішнього Тобольська... (Т. Малярчук. Ендшпіль Адольфо, або Троянда для Лізи). Відсутність пунктуації та порушення синтаксичної будови тексту нівелює перехід від зображувального до інформативного реєстрів. Саме ця «мозаїчність» реєстрів є визначальною особливістю інтертекстуальної стилізації в художньому дискурсі неklasичної парадигми.

Інтертекстуальна стилізація в художньому дискурсі виражена як поліреєстровість, що передбачає не поступовий перехід від одного реєстру мовлення до іншого, а штучне поєднання в межах одного тексту різних комунікативних реєстрів. Це перехід від зображувального реєстру, характерного для художнього мовлення, до інформативного та генеритивного, причому домінантним залишається зображувальний реєстр, тоді як інші типи лише виконують роль стилізованих текстових фрагментів. У такий спосіб у художньому дискурсі зменшується автоматизм процесу читання і – відповідно – сприйняття інформації, що змушує читача звернутися до ідентифікації інтертек-

стуальних елементів та заглибитися в зміст тексту.

Висновки до розділу 3

У художньому тексті неklasичної парадигми другим принципом текстотворення є діалогічний, що ґрунтується на використанні тексту в комунікативній взаємодії між автором і читачем. Такий опосередкований діалог становить комунікативну настанову в текстах сучасних авторів, які спілкуються з читачами через текст. З огляду на це діалогічність має дві тенденції розвитку: по-перше, суб'єктно-текстова діалогічність, що виражає внутрішні текстові діалогічні відношення та зумовлена інтерактивною взаємодією автор – текст – читач, по-друге, міжтекстова взаємодія, реалізована як інтердискурсивність.

Перша тенденція набула розвитку ще в модерністському дискурсі у формі авторських відступів, коментарів, втручань в основний текст. Специфікою цієї тенденції є її скерованість від мовця (автора) до реципієнта (читача), тобто безпосередньо в тексті виражений чинник мовця, його мовна особистість, а чинник адресата репрезентований опосередковано, через авторські звернення і апеляцію до читача. Проте роль читача посилюється в постмодерністському дискурсі, коли збільшуються можливості інтерпретації та діалогічність набуває нових форм, реалізуючись не лише в основному, а переважно в допоміжному тексті.

У художньому дискурсі неklasичної парадигми загалом саме чинник мовця посідає центральне місце і має широкий спектр мовних засобів вираження, серед яких основна роль належить синтаксичним. Діалогічність представлена передусім авторською настановою на контакт з текстом і читачем: реципієнт лише імпліцитно присутній у тексті, хоч мовець може звертатися до нього, але поле інтерпретацій, що, власне, і становить комунікативну діяльність адресата, залишається поза текстовою тканиною. Виявлення діалогічності через чинник мовця є основним способом мовного вираження суб'єктно-текстової діалогічності.

Чинник мовця репрезентований у суб'єктному мовленні двох типів – наративному та метаавторському. Синтаксис оповідного мовлен-

ня передбачає актуалізацію категорії дискретності, що виражається у вживанні неповних, еліптичних, незавершених або перерваних синтаксичних конструкцій здебільшого з порушенням синтагматичних відношень. У художньому дискурсі неklasичної парадигми представлений такий тип оповідного мовлення, як «потік свідомості», до синтаксичних особливостей якого належить використання наддовгих поліпредикативних комплексів, де наявна внутрішня фрагментованість. Загалом художній наратив у модерністському і постмодерністському дискурсі характеризується полісуб'єктністю: у тексті представлений наратор, який одночасно є і персонажем, тому й об'єднує мовленнєві функції оповідача та персонажа. З огляду на це в художньому дискурсі вживають граматичні форми 1-ої особи однини (займенниково-дієслівні конструкції), контаміновані з граматичними формами 3-ьої особи. Уживання традиційних для діалогу форм 2-ої особи вказує на функціонування «діалогічного монологу», характерного лише для постмодерністського дискурсу.

Позиція метавтора передбачає опосередковане вираження образу автора на текстовому рівні через елементи допоміжного тексту – коментар, примітки, пояснення й тлумачення. Для синтаксису метаавторського мовлення характерне вживання синтаксичних конструкцій з дієслівними формами 1-ої особи однини й відповідними займенниками; вставлених конструкцій із семантикою додаткового повідомлення; розгалуженої системи приміток і коментарів. У позиції метаавтора закладена діалогічність художнього дискурсу неklasичної парадигми: метаавтор водночас є творцем і коментатором, що на синтаксичному рівні виявляється в продукуванні питальних і спонукальних речень, звернених до потенційних читачів, у яких семантичним суб'єктом є метаавтор, презентований як формами 1-ої, так і 3-ьої особи однини.

Суб'єктно-текстова діалогічність представлена й персонажним мовленням, що також характеризується поєднанням недискретності та фрагментованості. Це насамперед звичайний внутрішній монолог із використанням дієслівних форм 1-ої особи однини, що передають міркування героя. Проте в постмодерністському дискурсі внутрішнє мовлення здебільшого контаміноване із зовнішнім, або створює поліфонічність тексту, поєднуючись на різних семантичних рівнях, як «мовлення у мовленні». Також у художньому дискурсі представле-

ний автодіалог, який передбачає діалогічні відношення між репліками внутрішнього монологу або між різними вимірами внутрішнього мовлення героя. Він може бути поданий і як «однобічний діалог». Крім того, внутрішнє мовлення репрезентоване як недискретний «потік свідомості», синтаксичним відтворенням якого є поліпредикативні комплекси з різними типами зв'язку, серед яких переважає безсполучниковий. Загальна риса, яку демонструє внутрішній монолог, – це створення зв'язного, але нецілісного тексту, що побудований на основі безсполучниковості і фрагментарності та містить пунктуаційні маркери локальної зв'язності.

Друга тенденція – міжтекстова взаємодія – характерна і для модерністського, і для постмодерністського художнього дискурсу, де становить визначальну властивість текстотворення. У модерністському дискурсі інтертекстуальність реалізована на рівні міфологізації, цитації та алюзій. Текст орієнтований на інтелектуального читача, тому що ідентифікація інтертекстуальних елементів є обов'язковою умовою розуміння змісту. У постмодерністському художньому дискурсі текст проникає в реальну дійсність, яка набуває текстуалізованого вигляду, усе сприймається як суцільний текст. Мозаїка цитат та алюзій, мовна гра з прецедентними іменами та висловленнями, стилізація та полірегістровість характеризують внутрішню сутність постмодерністського художнього дискурсу. В українській сучасній прозі ці явища набувають карнавального відтінку: високе осміюється, знижується, сприймається іронічно, а низьке поетизується, підвищується, набуває еталонного статусу.

У модерністському художньому дискурсі інтертекстуальність ще не є текстотвірним принципом, лише деякі тексти мають вияви міжтекстової взаємодії. Це стосується насамперед інтертекстуальної міфологізації: в основі переважної більшості творів українських модерністів наявний певний міфологічний фрейм, репрезентований відповідними алюзіями та ремінісценціями. У постмодерністському дискурсі інтертекстуальна міфологізація представлена меншою мірою, міфологічне підґрунтя не є змістовим центром, навпаки, воно пародіюється, висміюється, подається як стилістично знижене.

Інтертекстуальна цитація належить до найпоширеніших явищ як у модерністському, так і в постмодерністському художньому дискурсі,

проте вона відрізняється від прямої цитації відсутністю паспортизації з огляду на те, що читач має самостійно ідентифікувати наведені цитати та алюзії. Скерування на інтелектуальний пошук реципієнта посилено й через використання трансформованих цитат та алюзій, різноманітних текстових модифікацій відомих висловів, коли навіть прецедентні висловлення потребують декодування через лексичні або граматичні трансформації. Лише синтаксична будова залишається без змін і виконує роль своєрідного коду для дешифрування.

Інтертекстуальна алюзія у згорнутій формі відтворює термінальні фрейми, наявні в художньому дискурсі некласичної парадигми. Алюзії є своєрідними покликаннями на цитати або прецедентні тексти, вона потребує інтерпретації та розгортається в цілісній фреймовій структурі.

Інтертекстуальна номінація передбачає використання в художньому дискурсі знакових власних імен, серед яких особливого значення набувають номінації вітчизняного і світового культурного простору – історії, літератури, музики, живопису тощо. У постмодерністському дискурсі представлені номінації, що пов'язують текст з реальною дійсністю, зокрема із сучасним літературним процесом, тому художня та об'єктивна дійсності перетинаються: текст розширюється до масштабів реального світу, а реальний світ у такий спосіб «текстуалізується».

Інтертекстуальна стилізація в традиційному тлумаченні характерна для модерністського дискурсу, а в постмодерністських текстах реалізована як полірегістровість через поєднання в межах зображувального й інших типів реєстрів мовлення.

Отже, діалогічний принцип релевантний і для модерністського, і для постмодерністського художнього дискурсів. Не випадково він, теоретично обґрунтований М. М. Бахтіним саме під час розквіту модернізму, набув статусу текстотворення на початку XX століття, розгорнувшись у провідний принцип побудови художнього дискурсу на межі XX–XXI століть.

Розділ 4

НОВІТНІ ЯВИЩА І ТЕНДЕНЦІЇ В СИНТАКСИСІ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

4.1. Основні принципи синтаксичної організації сучасного прозового тексту

Визначальна роль у вираженні художньої картини світу в тексті належить синтаксису. Із цього приводу А. П. Загнітко зазначав: «у синтаксисі чи не найбільш повно окреслюється власне-авторська стилістика, простежується основний / неосновний шлях осмислення пізнаного, встановлюються закономірності насичення речення інформацією та прагнення передати складний / надскладний світ авторського бачення» [Загнітко 2001: 493]. З огляду на те, що синтаксичний план тексту є відображенням авторського мислення та механізмів моделювання художньої реальності, синтаксичні структури здатні репрезентувати специфіку категоризації світу, властивої носіям певної мови. Так, розбіжності в граматичних системах різних мов є здебільшого ознакою ментальних розбіжностей, особливостей світогляду їхніх носіїв. Художній текст неklasичної парадигми відображає особливості текстової реальності за допомогою синтаксичних конструкцій у формальному, семантичному та комунікативному аспектах.

На формальному рівні діють два протискеровані принципи: з одного боку, синтаксична надлишковість, надмірність, з іншого – членованість, фрагментарність художнього дискурсу. І. О. Дегтярьова визначає ці два принципи як «синтаксичне ускладнення» (вживання

великих синтаксичних сполук, текстових масивів, нагромадження однорідних синтаксичних одиниць) і «синтаксичне спрощення» (використання неповних односкладних речень, відокремлених конструкцій) [Дегтярьова 2009: 14]. Ми використовуємо на позначення цих двох принципів інші терміни – «синтаксична надмірність» і «синтаксична компресія».

Синтаксична надмірність характеризується наявністю в тексті ускладнених конструкцій, багатокомпонентних предикативних одиниць, нагромадженням сурядних і підрядних синтаксичних рядів, тобто тяжінням до створення структурно нечленованого, цілісного текстового утворення з невираженими межами. Цей принцип визначає художнє мовлення загалом і реалізується в художніх текстах різних авторів як надання переваги складним багатокомпонентним синтаксичним конструкціям, у які штучно, механічно, а іноді й безпідставно поєднано прості речення, напр.: *І знову до нього долиняло слово, мовлене худорлявим чоловіком, який тримав у руках тремтячий папірець, і потопало в чорній свідомості, пакуючись біля іншого, і знову на коротку мить закривало оті двоє дерев, які зараз не брали участі ні в чому, а тільки стояли й мовчали, але він сприймав їх найяскравіше, неначе більше нічого навколо не було: ні взводу бійців, які стояли непорушно, опутивши до землі приклади гвинтівок, ні їхніх облич, ні виразів тих облич, ні сухого, підмерзлого запаху збройового масла, що ледь відчутно поширювався по землі* (Є. Гуцало. Сутінки). Цей поліпредикативний комплекс, побудований на основі безсполучникового зв'язку як визначального, проте в кожній з частин наявні як підрядні, так і сурядні конструкції з різними типами підпорядкування і взаємозалежності. Така текстова репрезентація створює ефект семантичної єдності відтворюваного фрагмента художньої дійсності, який читач сприймає як цілісну картину. «Нанизування» різних типів синтаксичного зв'язку додає в текст елемент мовної гри: синтаксична організація художнього мовлення демонструє специфіку авторського мислення, його недискретне сприйняття дійсності. У такий спосіб виявлено роль тексту не лише у відтворенні, а й у створенні художньої дійсності: цілісний текстовий комплекс вимагає відповідного сприйняття фрагмента реальності.

У художньому мовленні неklasичної парадигми синтаксична надмірність реалізована насамперед сурядними рядами – як предикативними, так і непередикативними, що створюють ефект багаторівневого переліку, напр.: *Опадлійське бароко здавалося невичерпним щодо оздоблення фронтонів, фризів, ніш, медальйонів та архітаврів. Кумедні малахітові мавпочки з рубіновими очима гасали між вікнами і підтримували карнизи, діабазові чаплі танцювали навколо гранітних рюмерів, алебастрові гобліни визирали з бірюзових, опалових та оніксових глибин лігурійських, мавританських, турецьких лоджій, бронзові мартихори відкривали шаблезубі пащі на раменах рустованих контрфорсів, чавунні гемони звивалися в судамах і показували небу викладені буриштином язики, жадаїтові хвости і нефритові геніталії, ховалися він небесного гніву під барабанами бань, шпилів та флюгерних кампанел; порцелянові галери плили мідними дахами, здіймаючи латунними веслами скляну піну, носи й вітрила бронзових галеонів вистромлювались з ростальних апсид і розсували колони, за якими чайлися яшмові левіафани, мельхіорові коропи, обсидіанові кракени, ортоклазові восьминоги, теракотові горгулі та залізні скорпіони* (В. Єшкілев. Імператор повені). Цей фрагмент тексту ілюструє насиченість тексту саме сурядними рядами. У першому простому реченні це непередикативні сурядні ряди, представлені п'ятьма об'єктними синтаксемами, що становлять однорідні додатки. У другому складному реченні сурядні ряди формують багаторівневий ритмічний малюнок за рахунок різнопорядкових сурядних рядів: поліпредикативний комплекс являє собою низку предикативних частин, поєднаних сурядних зв'язком, майже в кожній предикативній частині наявні сурядні ряди непередикативного характеру – однорідні члени речення.

Синтаксична надмірність представлена складними поліпредикативними комплексами з різними видами зв'язку, з поширеними відокремленнями другорядних членів. Предикативні частини таких синтаксичних конструкцій співвідносні з формально неелементарними простими реченнями, яким «притаманна різноманітність структури, яку моделюють власне- чи опосередковано-формально-елементарні речення плюс ускладнювальні конструкції» [Кульбабська 2011: 61], напр.: *Такий яскравий, суцільний наплив тепла – сиджу в машині, як*

у ванні, і всміхаюся, як ідіот: золотавим прямокутникам на снігу, і велично перекинутим, як декорації з античної драми, кубам смітневих баків у глибині двору і, глянь-но, Лялюсь, – ах як шкода, що ти не бачиш! – з якою ображеною гідністю перетинає двір у напрямку античних декорацій здоровенний чорний котяра, – як можна таку до-сконалу істоту змушувати вилазити з тепла на холод, говорить весь його вигляд так явно, ніби ці слова висять над ним виписані в повітрі, як на коміксах, і я від повноти почуттів йому сигналю, від чого він, миттю забувши всю свою гідність, сприскуює геть, як заскочений злодюжка, до чого смішний, хоч регочися вголос, господи, який усе-таки гарний цей світ, і як гарно в ньому жити, дівчинко моя, нічого не бійся, ніхто нам нічого не заподіє, тільки ти люби мене, чуєш? (О. Забужко. Музей покинутих секретів).

Синтаксична компресія представлена надмірно членованими текстами, у яких одна комунікативна одиниця охоплює кілька невеликих за обсягом структурно-композиційних компонентів, напр.: *Їй хотілося продовжити цю думку, але вона була наче загінотизована. Я стою між ними двома. Я стою. Між ними. Двома. Ясто. Ю. Між. Нимидво. Ма* (Ю. Андрухович. Московіада). Таке членування може здаватися механічним, композиційно невиправданим, штучним, проте воно підпорядковане загальній підвищеній дискретності художнього мовлення, що відтворює фрагментарність художнього світу.

Текстова компресія може бути реалізована і простими реченнями, напр.: *В Твоїй душі була блакить одвічної порожнечі. Ти прагнув знати все і нічого. Ти не хотів. Спроваджував хвилини в безвість небуття. Іна – твоя наречена. Ти не знав цього, але відчував. З самого початку. У Іни була блакитна душа, і Ти не знав її, а відчував байдужий. З самого початку. В її душі була блакить свіжого весняного неба, блакить веселих квітів сонячної левади, омитих прозорою росою. В ній був простір і міць вільного моря і бадьорість ранішнього вітру гірських верховин. В її душі була осліплююче-яскрава сонячна блакить. Її душа була овіяна згагою життя. Іна була повна віри, надії, любови і ненависти. Трьох сестер і їхньої матері, про існування яких Іна не знала, але відчувала* (Г. Михайличенко. Блакитний роман). Цей приклад засвідчує виокремлення кожної предикативної конструкції як окремого речення, окремої комунікативної одиниці.

Проте в художньому мовленні синтаксична надмірність і синтаксична компресія можуть поєднуватися в межах одного текстового потоку, напр.: *Щоб вивчити всі ці і безліч інших тонкощів мистецтва снайперства, необхідно беззастережно дотримуватися суворого режиму – постійно кохатися; і лише на відкритому повітрі. Довго, сильно, швидко, ніжно, вперто, незграбно, гарно, мудро, уважно, дуже уважно, мудро і гарно. На землі, на листі, на мості, на деревах, під деревами, на горбах, у ямах, на вітрі, під снігом, на льоду, вздовж дороги, поперек мосту, над містом, натемно і вночі, наясно і вдень, перед, після і під час їди, мовчки і крикливо. Стояти. Ходити. Сидіти. Лежати* (Т. Прохасько. Непрості). У цьому прикладі сурядні ряди подані як цілісні довгі переліки, так і фрагментовані.

Розглянемо конкретні вияви двох згаданих принципів у художньому дискурсі неklasичної парадигми.

4.1.1. Синтаксична надмірність

Поняття синтаксичної надмірності ми вживаємо до текстових одиниць різноманітної будови, функцій та семантики, що характеризуються структурною або семантичною надлишковістю та належать здебільшого до наддовгих синтаксичних конструкцій. Наддовгі речення дослідники виокремлюють на підставі кількісного показника. Так, А. П. Загнітко визначає короткі, середні, довгі й наддовгі речення [Загнітко 2001: 450], обсяг останніх становить, на його думку, понад 60 слів та є необмеженим. На нашу думку, довгота речення не завжди передбачає його синтаксичну надмірність. До наддовгих конструкцій належать складні синтаксичні єдності, що становлять поліпредикативні комплекси, тобто складаються з кількох предикативних одиниць, поєднаних різними типами синтаксичного зв'язку. Вони здебільшого збігаються з надфразними єдностями, визначальним чинником виокремлення яких є структурно-семантичний [Вихованець 2000 а: 359].

У межах мікротексту виділяють внутрішньосинтаксичні та внутрішньотекстові зв'язки. Традиційне вчення про синтаксичні зв'язки постулює розрізнення сурядності й підрядності, що є релевантним

і на сучасному етапі розвитку лінгвістики [Слинько 1994: 423]. Русистика, ґрунтуючись на працях В. Белошапкової, актуалізує інші дихотомії: замкненість / незамкненість та однотипність / різнотипність [Белошапкова 1967: 85-104], що спричиняє широке розуміння сурядності. Сурядність у такому разі не залежить від наявності сполучникових засобів (сурядних сполучників), вона спостерігається як у складносурядних, так і в безсполучникових конструкціях [Кондратенко 2003 г]. Основним чинником визначення сурядного зв'язку слугує однотипність реченнєвої структури, що є обов'язковою рисою всіх незамкнених конструкцій. В. З. Санніков зазначає, що лінгвісти пропонують вважати основною структурною ознакою сурядних конструкцій «однофункціональність членів» [Санников 1989: 251]. Дослідник досліджує сурядність на матеріалі російської мови в таких аспектах: функціональному, лексико-семантичному та комунікативному й визначає сурядні конструкції на підставі однорідності.

Ми визначаємо сурядні відношення залежно від синтаксичних особливостей компонентів відповідної конструкції.

4.1.1.1. Непредикативна сурядність

Синтаксичну надмірність спостерігаємо в простих реченнях, що становлять одну предикативну одиницю.

Надмірні сурядні ряди в таких реченнях є однорідними членами речення, що поєднують непредикативні сурядні ряди різного обсягу та ступеня поширеності, напр.: *Впізнавалися драбини, клинчики, півклинчики, триклинчики, сорок клинців, жовтоклинчики, зубці, кантівка, кратка, безконечна, півбезконечна, кучер, перерва, крижик, дряшпанка, кривулька, зірнички, зірки, сонце гріє, півсонця, місяці, півмісяці, штерна, місяць світить, місячні вулички, веселка, фасулька, ружжі, півружжі, жолудь, цвітулька, чорнобривка, колосівка, смерічки, соснівка, огірочки, гвоздики, барвінок, косиці, вівсик, зозулені черевички, бечкова, сливова, барабулька, гіллі, перекотиполе, коники, баранчики, коровки, собаки, козлики, олені, півники, качки, зозулі, журавлі, білокрильці, пструги, воронячі лапки, баранячі роги, заячі вушка, волове око, метелики, бджоли, слимаки, павуки, головкате, мотовило, граблі, щиточки, гребінчики, топірці, рискалики, човни-*

ки, боклажки, решітка, скрині, попружечки, ретізки, бесаги, ключі, пацьорочки, берівочки, кожушки, порошниці, парасолі, образки, хусточки, шнурки, миски, хатка, віконця, стовпи, жалобець, церківки, монастирі, дзвінички, каплички, кручені рукави, писані рукави, косий пасочок, ільчата, дзьобенкова, хрестата, зубкатенька, плетінка, чиновата, княгинька, ключкова, кривульки, крапочки, стріпата, крилата, очката, павукова, чичкова, глуклва, лумерова, буклажлок, тайна, черешньова, малинова, вазонек, пагонець, парасочки, вітрячок, бендюги, гачки, медівнички (Т. Прохасько. Непрості); Воцарилася вона, і приши не видержав царь, — снісвьоргся. Тоді вона давай **Потьомкіних, Орлових, Сідорових, Петрових, Распутіних**, ні, Распутін тоді ще був не родився, бо ждав своїх болії рішительних перемен, — словом, замучила усіх вельмишановних вельмож (Б. Жолдак. Погляд на історію...). Сурядний ряд у цьому тексті репрезентований низкою другорядних членів об'єктної семантики. Лише два перші члени цього ряду є семантично вагомими і необхідними, тому що передають основне повідомлення. Два наступні члени – *Сідорових, Петрових* – надлишкові, вони асемантичні за своєю природою. Обрані прізвища мають узагальнений характер (*Іванов, Петров, Сідоров*), за умови вживання не для найменування конкретної людини використовуються на позначення будь-кого, певного пересічного громадянина. Таке використання стало можливим завдяки поширенню вказаних прізвищ серед росіян. З огляду на це в контексті наведені прізвища нібито семантично відкривають сурядний ряд, тобто дають змогу підставити на їхнє місце будь-який інший член, виконують функцію змінних. Останній член ряду – логічно зайвий, що стає зрозуміло з подальшого контексту. У цьому випадку синтаксична надмірність є елементом простого (середнього, за визначенням А. П. Загнітка) речення. Але говорити про синтаксичну надмірність дає змогу наявність у реченні таких членів сурядного ряду, які не передають основної інформації, а лише створюють ефект семантичної незамкненості, відкритості тексту.

Синтаксично надмірні сурядні ряди, що виконують функцію однорідних членів, можуть фразово відокремлюватися. Вони мають здатність парцелюватися, тому що, незалежно від наявності сполучників, перебувають у тісному взаємозв'язку з основною частиною. А. П. Загнітко вважає, що парцеляти утворюються внаслідок нетотож-

ності структур речення і висловлення [Загнітко 2001: 527]. Фактично вся парцельована конструкція є одним реченням і кількома висловленнями [Ванников 1979]. Такі синтаксичні конструкції тяжіють до парцеляції, оскільки вони так функціонально навантажені, що потребують відокремлення, напр.: *Музикант з Дмитра був вроджений. Грав на всіх інструментах, за який би не брався. **І на скрипці, і на фортеп'яні, і на гітарі, і на флейті*** (Ю. Покальчук. Аве Марія).

Парцелювання синтаксично надмірного сурядного ряду не поширене. Частіше трапляється нагромадження членів різноманітних сурядних рядів у межах однієї фрази, напр.: *І стою я в аеропорту **Dulles**, у городі Вашингтоні, на північноамериканському континенті, на планеті Земля, через праве плече дамська сумочка, в лівій руці течка з комп'ютером, **ані** зубної щітки, **ні** пари білизни, летить зараз десь над Атлантикою чоловік...* (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу). Перший сурядний ряд містить неоднотипні члени, які мають локальну семантику й розташовані за принципом локального розширення: кожний наступний член містить попередній як частину. Другий сурядний ряд поєднує в собі сполучникові і безсполучникові компоненти, які виконують спільну функцію в реченні, але дещо відрізняються семантично. Зауважимо, що синтаксично надмірні сурядні ряди є принципово незамкненими, напр.: *Через роки, коли глянеш на себе зі сторони, **на власні дії, на настрої і вчинки, на причини й наслідки**, сам собі здаєшся дивно **непослідовним, безглуздо нелогічним, сліпим і вперто обмеженим*** (Ю. Покальчук. Одисей, батько Ікара).

Вживання в тексті поширених сурядних рядів ще не є ознакою синтаксичної надмірності. Її засвідчує лише надмірна семантизація, яка може бути зумовлена або дублюванням інформації, або повторенням, або тавтологією, або зайвою деталізацією тощо. Так, у наведеному фрагменті тексту спостерігаємо дублювання в першому сурядному ряду *дії – вчинки*, а в другому *непослідовний – нелогічний*.

Синтаксична надмірність на рівні простих сурядних рядів завжди пов'язана із семантичною надлишковістю. Ф. С. Бацевич подає лексичну надлишковість та її різновиди як одну з девіацій [Бацевич 2000: 72], напр.:

Перехоплюю тугі двері з написом «Вихід», що о цій порі не мають ні секунди спокою, і опиняюсь біч-о-біч з; краплинами дощу на чорних чобітках, білим волохатим пальтом; двома великими перламутровими гудзиками, наглухо застебнутим комірцем, тонкими, чітко окресленими губами, хвилию чорного волосся зі спалахами-світлячками дощових краплин (чому вони не висихають), великими сірими очима, в які поринає мій погляд

(Ю. Покальчук. Втрата).

У постмодерністському тексті ж, деконструктивному за сутністю, синтаксична надмірність є органічним елементом текстової тканини.

4.1.1.2. Предикативна сурядність

Для постмодерністських тестів характерний сурядний зв'язок у відкритих рядах з однорідними присудками. Не зупиняючись окремо на проблемі статусу синтаксичних конструкцій з однорідними присудками, зазначимо лише, що речення з одним підметом і низкою простих дієслівних присудків вважаємо простими, напр.: *Себастьян **мріяв бути** старим, **жити** на маленькому островку-скелі у теплому морі, цілий рік **ходити** в самих парусинових штанах, але **ходити** мало, переважно **сидіти** на кам'яній лавці біля білої порожньої хатки, цілий день **пити** червоне вино і **їсти** сухий козячий сир, і **дивитися** на кілька кущів помідорів, а не на море, в якому купався би щонаочі, поки пахнуть матіоли* (Т. Прохасько. Непрості).

Низка присудків, пов'язаних сурядним безсполучниковим зв'язком, виражає таксисні темпоральні відношення, а саме значення часової послідовності подій. Використання в одній предикативній конструкції синтаксично надмірного сурядного предикатного ряду зумовлює, на нашу думку, репрезентацію в одному реченні окремого мікротексту. Спостерігаємо тут асиметрію форми і значення, за якої одна форма здатна виражати різні значення. Експлікація кількох пропозицій стає можливою завдяки синтаксичній надмірності.

Однорідні присудки здатні утворювати розгалужені сурядні ряди, окремі члени яких підпорядковують відокремлені напівпредикативні

синтаксичні конструкції або підрядні речення, напр.: *Хоч будуть довший час **дбати** одне про одного, **розмовляти** про дитинство і **переповідати** книжки таким чином, що кількість прочитаного кожним відразу ж подвоїться, **давати** одне одному їжу, мити і гріти тіло, показувати побачене з різних сторін дороги* (Т. Прохасько. Непрості). Слід зазначити, що предикативна сурядність пов'язана насамперед з дієслівними присудками, переважно простими за структурою.

Дієслівні присудки маніфестують внутрішню предикативність, а насичення тексту однорідними присудками, поєднаними сурядним зв'язком, стають семантичним центром поліпредикативних комплексів, напр.: *Вони увійшли досередини, і чоловік, звичним рухом смикнувши за мотузку заплінутого торшера (біла паперова куля на різьбленій дерев'яній ніжці, довкола якої миттю запурхали товсті волохаті нічні метелики), **зняв** зі спини рюкзак і **повісив** його на ріг бронзового носорога, який понуро стовбичив біля входу* (С. Андрухович. Death is sexy). Однорідні складені іменні та дієслівні присудки увиразнюють створенню ефекту кінематографічності оповіді, проте такі багатокomпонентні сурядні ряди не є характерними для художнього дискурсу неklasичної парадигми.

4.1.1.3. Поліпредикативна сурядність

Синтаксично надмірні конструкції представлені саме предикативними одиницями – присудками або головними членами номінативних речень. Односкладні номінативні конструкції з кількома однорідними головними членами традиційно розглядають як складні, якщо вони не мають спільних поширювачів або зв'язки, напр.: *Ксероконії конспектів проф. Лобачевського (дуже цінні, треба повернути доцентіві Козлику); компас; люстерко; засохла живиця; воронячі пера; букові горішки; фотоапарат-«мільниця»; пляшечка прозора (наповнена в'язкою, пінистою від слини субстанцією, закручена білим корком) і пляшечка зелена (із жовтим корком, практично порожня, на дні два ковтки води); жменя слимакових мушель кольору «бірюза» (у темряві мушельки світяться)* (Л. Дереш. Архе). Наведений фрагмент тексту є поліпредикативним комплексом, у якому підрядні предикативні частини підпорядковані останньому номінативному односкладному

реченню, хоч вони й пов'язані між собою сурядним зв'язком. Шість перших предикативних частин – це номінативні речення, які репрезентують сурядну синтаксичну надмірність у складному реченні. Взагалі наявність широкого переліку предметів або як однорідних членів, або як предикативних частин складного речення, часто є інформативно надлишковим. Вони називають переважно однакові предмети, або предмети, що належать до одного класу, і тому їх повний перелік видається зайвим. Таке явище ми кваліфікуємо як надлишкову деталізацію, яка й спричиняє синтаксичну надмірність. Односкладні речення загалом характеризуються підвищеною предикатністю, що зумовлено контамінацією предикативності в одному головному члені. Зокрема, це стосується низки односкладних речень, що не містять будь-яких поширювачів або поширювачі обмежені за обсягом: *На стільці коло ліжка: бритва, мило, дзеркальце, пара листівок, стара газета, гуталін для черевиків, свічка, сірники, щітка, тюбетейка, хемічний олівець, на м'ятому шматку газетного паперу – виноград* (В. Домонтович. Дівчина з ведмедиком).

Крім звичайних багатокомпонентних складних речень, частини яких поєднані сурядним зв'язком, мікротекст можуть утворювати поліпредикативні комплекси з різними видами зв'язку, напр.: *Вона жадібно припала, а він дивився, як довго-довго, повільно і багато вона п'є, як пожадливо ковтає, як рухається при цьому її чітко окреслена, немов вирізьблена, нижня щелепа, відчував, як вода присмно зволожує і охолоджує подразнену гортань, як стікає горлом у страховід, бачив, як вона затікає у шлунок, і точно знав, як від цього добре, як присмно дівчині, незважаючи на страх і біль, і на те, що від води лоскоче і пече поранену губу й підборіддя, по яких струменить рідина, точно знав, яке задоволення вона зараз отримує* (С. Андрухович. *Death is sexy*). У такому разі домінує сурядний безсполучниковий синтаксичний зв'язок.

Синтаксична надмірність можлива за умови домінування сурядного (сполучникового чи безсполучникового) зв'язку між компонентами поліпредикативного комплексу. Сурядний поліпредикативний комплекс може ґрунтуватися лише на основі безсполучникового зв'язку, напр.:

(1) *Але старші хлопці вже зразу нас так порозставляли, щоб ми далі не плуталися й знали, хто біля кого;*

(2) *десь як не вміщалися, щоб пройти,*

(3) *зійдеш у канаву чи забіжиш ззаду за іншими, а потім знов треба шукати, біля кого ти йшов, — тому вже ми знали свої місця й нам так навіть цікавіше було, наче ми справді якісь народні артисти,*

(4) *йдеш і рівняєшся плечем до плеча, а то ще й гукнеш, хто викривляє шеренгу, чи на тебе хто крикне:*

(5) *йшов Коля Колодюк, потім його брат Славка, хоч за ростом то йому треба було десь далі, за ним Алік Порохнюк, Петро Андрієць, я, Юра Киселів.*

(В. Медвідь. На берегах Коденки).

Незважаючи на наявність як підрядного, так і сурядного зв'язку, всередині поліпредикативного комплексу основним синтаксичним зв'язком є безсполучниковий. Причому сурядність має незамкнений характер: можна додати нові семантичні блоки, приєднавши їх сурядним зв'язком. Мікротекст, що складається з одного поліпредикативного комплексу, ми тлумачимо як синтаксично надмірний. За його допомогою описано одну складну комунікативну (поліпропозиційну) ситуацію. Репрезентація поліпропозиційності в одній синтаксичній конструкції спрямована на цілісне відображення фрагмента дійсності в тексті.

Іншим випадком поліпредикативного комплексу, що характеризується синтаксичною надмірністю, є вербалізація потоку свідомості. Напр.:

(1) *Так, я приїхав у аеропорт, я вдягся у найкращий свій одяг, нацепив годинника, якого ти мені подарувала,*

(2) *гарний швейцарський годинник, ні в кого такого немає,*

(3) *зараз хочеться скинути і розбити його об асфальт, бити й бити...*

(4) *а в наступну мить хочеться цілувати його, потайки, щоби ніхто не бачив, у схованці, в затишку, у ліжку, як завжди, коли вкладаюся спати о шостій ранку, коли всі лише прокидаються, щоб іти на працю, а я вмоцуюсь, накриваюсь з головою, притискаючи до щоки цей годинник,*

(5) *і його дотик навіює мені спогад — щем і приємність водночас,*

(6) *і я стомлено засинаю, провалююся у марення, у сон...*

(Ю. Покальчук. Вагнер).

У цьому прикладі поєднано сполучниковий і безсполучниковий сурядний зв'язок. Речення є наддовгим, у ньому понад 200 слів. В основу створення такого мікротексту покладено принцип асоціації, тому часто між блоками поліпредикативного комплексу немає експліцитних семантичних відношень.

4.1.1.4. Текстова сурядність

Широке тлумачення сурядності дає підстави виокремити відповідний принцип організації мікротексту. У такому разі сурядний зв'язок спостерігаємо не всередині речення чи поліпредикативного комплексу, він наявний між текстовими конструкціями, здебільшого між окремими фразами. З огляду на це текст виформовується як низка однотипних простих або складних речень, напр.:

Під ногами шуміли піняві потоки найкоштовніших смачнющих вин.

Поляни накривались неймовірними найдками.

Влада валялась під ногами і водала, аби він її підібрав і користувався нею безмежно.

Істоти з жіночими тілами обіцяли щось таке в сенсі тілесної любові, чого він навіть достеменно не втямив.

Книжники з манерами наперсточників обіцяли усі знання, які лише є.

Покруч цапа й молодиці заманював легкою і безболісною смертю.

(В. Кожелянко. Лженострадамус).

Наведений мікротекст репрезентує фрагмент дійсності дискретно: виділено окремі фрагменти, подані різними реченнями, але семантичний зв'язок між ними майже не простежується. Оскільки немає експліцитних показників зв'язку, постає проблема вираження текстових категорій когезії та когерентності. Зокрема, текст здається семантично не цілісним. Представлення цього уривка як окремих фраз не заперечує його синтаксичної надмірності. Вживання кількох предикативних конструкцій, які репрезентують одну комунікативну ситуацію, та потенційна незамкненість цього мікротексту свідчать про наявність між окремими компонентами певних синтаксичних відношень.

Чіткіше ці відношення виявляються в мікротексті, реченнєві компоненти якого мають ініціальний повторюваний елемент, напр.:

І тоді вона давай проізоходить над ним усе те, чого він не вспів у свойо врем'я проізви́сті над ней.

І от за цьой попиткой вторічного оживленія вона й була застігнута сотрудніками морга, привлічонними своєю бдітельністю до неясного шуму, проізошедшего з того місця, з якого ніхто не шумів і шуміть не должен.

І вони давай визивать міліцію і давай производіть її арест, чим сильно прервали усі нею роблені намагання по отношенію до прохфесора.

(Б. Жолдак. Макабреска).

Текстова сурядність характерна для мікротекстів, створених за принципом синтаксичного паралелізму, що увиразнено подібністю синтаксичної будови предикативних частин, напр.:

Стихії можна тупо протистояти. *Іду на ви. Воля або смерть. Зі щитом або на щиті. Вся ця мужність, самовідданість і самозречення. Всі ці атаки на ліс і винищення власних привидів.*

Стихію можна стримувати. *Булувати мури, вали, загати і дамби, натягувати ланці і довбати надовби.*

Стихію можна обійти. *Хай собі буде. Це її потік, ареал, територія.*

(Т. Прохасько. Місць і слів).

Синтаксичний паралелізм виконує тут текстотвірну функцію: кожна група простих речень, об'єднаних у змістовий комплекс, містить анафоричний елемент. Синтаксична подібність анафоричних речених конструкцій надає тексту структурної і семантичної цілісності.

Організація мікротексту за допомогою окремих предикативних компонентів (оформлених як поліпредикативні комплекси або як окремі висловлення), поєднаних сурядним зв'язком, створює специфічний ритмічний малюнок, надає тексту формального вигляду періодичного мовлення. Розподіл мікротексту на окремі речення фактично є прагненням уникнути синтаксичної надмірності. Але, як ми зазначали, синтаксична надмірність не має безпосереднього зв'язку з обсягом речення, кількістю предикативних частин всередині одного поліпредикативного комплексу або з поєднанням у межах однієї конструкції різних типів синтаксичних зв'язків, – вона зумовлена особливостями комунікативної ситуації, напр.: *У кімнату влетів запашний вітер. У далекій кузні співали молотки. За вікном стояв город у вечоровій задумі. А на горизонті відходило шосе в степову бур'янову*

безвість (М. Хвильовий. Редактор Карк); День складається з безлічі рухів: рефлекторного дихання; рефлекторного ж кліпання повіками, коли зображення вимикається на мить, але тільки на мить, на жаль; нерелекторних дотиків до різноманітних предметів, тактильна пам'ять про які могла б замінити самі предмети; спритних ідентифікаційних забав зі звуками, що долинали знадвору, телефонної слухавки чи приймача; неодноразових проходжень повз дзеркало в коридорі (шлях до вбиральні), дзеркало, в котрому якийсь тип, схожий на переможця конкурсу двійників, слухняно висоплює язика, і Езра з безапеляційністю народного цілителя вкотре вже ставить вбивчий аналіз: хронічний холецистит (Ю. Іздрик. АМ™).

Отже, основними чинниками, що впливають на появу в мікротексті синтаксичної надмірності, є надмірна деталізація, поліпропозиційність та асоціативні семантичні зв'язки.

4.1.2. Синтаксична компресія

4.1.2.1. Текстова фрагментація

І. М. Колегаєва, аналізуючи формально-графічне членування тексту, зазначає, що він завжди є парцельованим і структурованим, унаслідок чого з'являються різні за обсягом та ієрархією фрагменти [Колегаєва 1991: 57]. Семантичне членування тексту передбачає виокремлення тем, мікротем, макротем [Домашнев 1983: 35] і відповідних текстових структур. В. А. Кухаренко, розрізняючи ці два аспекти дискретності тексту, говорить про його архітектонічне (формальне) і композиційне (змістове) членування [Кухаренко 1988: 70]. Такий підхід спричинив виділення текстових одиниць формального та семантичного рівнів відповідно, хоча однозначного погляду на цю проблему немає (напр., див.: [Валгина 2003: 21-22; Різун 1998: 8; Солганик 2002: 38]). Комунікативний підхід до тексту зумовив перегляд текстової дискретності в ракурсі актуалізації певних текстових компонентів з огляду на прагматичну настанову [Гальперин 1981: 70], а використання праць з когнітивної лінгвістики дало змогу виділяти в тексті ментальні моделі, сценарії або фрейми [Минский 1979]. Комунікатив-

не членування тексту розглядають у межах процесу комунікації, враховуючи специфіку породження / сприйняття тексту та акцентуючи рецептивний бік цього процесу: «рекурсивне сканування інформації у свідомості адресата та співположення її зі сценаріями й настановами його пам'яті створює дискретність текстового змісту як лінійну, так і наскрізну...» [Селиванова 2002: 207].

Подання тексту як окремих фрагментів, фраз, абзаців неодноразово ставало предметом уваги науковців. Це явище здебільшого розглядали як один з різновидів синтаксичної експресії, зокрема в наукових працях, присвячених експресивному синтаксису. Російські мовознавці називають фрагментовані синтаксичні конструкції «рубленою прозою», аналізуючи в межах цього явища парцеляцію, сегментацію, усичення, а також квазісегментовані конструкції [Чуруксаєва 2009: 12]. Лінгвісти ґрунтовно аналізували подібні явища, оскільки «основним серед експресивних побудов є процес сегментації, тобто членування тексту на окремі сегменти» [Акімова 1990: 90]. Однак останнім часом розчленування тексту пов'язують з його мовленнєвою природою, оскільки репрезентація синтаксичних одиниць як окремих висловлень є ознакою того, що текст належить до мовленнєвих утворень. Такий підхід передбачає тлумачення всіх різновидів фрагментації як мовленнєвої презентації однієї мовної одиниці. Одна синтаксична одиниця (переважно речення) може бути представлена як окремі комунікативні одиниці – висловлення або фрази [Ванников 1979: 40-59]. Ми підтримуємо другий підхід, і тому вважаємо, що синтаксична фрагментація мовних одиниць є виявом комунікативної природи тексту [Кондратенко 2004 б]. Найпоширенішими синтаксичними явищами, пов'язаними із фрагментацією як родовим поняттям, вважаємо парцеляцію та сегментацію.

Парцеляцію тлумачать як «спосіб мовленнєвого оформлення єдиної синтаксичної одиниці – речення – кількома комунікативними одиницями – фразами» [Жайворонок 2000: 426], причому характерною ознакою парцельованих конструкцій, що відрізняє її від інших фрагментованих конструкцій, є нерівноправність компонентів: парцелят підпорядкований стрижневій конструкції і зберігає відповідну граматичну залежність, властиву не парцельованим реченням, напр.: *Навкіл вибухнув реготом. А наречена – букетом троянд. Яким вона*

розмахнулася, ляснувши двічі свого обранця об лице (Б. Жолдак. Антисуржик). Саме тому парцелятами часто стають підрядні частини складнопідрядних речень та однорідні члени. Із семантичного боку парцелят містить інформацію, що випливає з основної, стрижневої частини: *Швидше назад. До мосту. До річки. До незалежності* (Ю. Іздрик. Острів КРК). У наведеному прикладі парцельована частина становить три фрагменти, що виконують спільну синтаксичну функцію, мають спільне значення та морфологічну віднесеність, тобто є однорідними.

Якщо парцеляти – підрядні частини складнопідрядних речень, то йдеться здебільшого про нерозчленовані речення з сильним прислівним зв'язком, передусім з'ясувальної та атрибутивної семантики, напр.: *Соля неодноразово повторювала, що Банзай дуже обмежений. Що його кругозір надто вузький. Що він зануда* (Л. Дереш. Культ). Слабкий синтаксичний зв'язок у розчленованих складних реченнях, де панівними є адвербіальні відношення, передбачають таку конструктивну незалежність парцелята, що сприймається не стільки як комунікативно, скільки як експресивно зумовлена, напр.: *Нескінченна кава – ось ідеал. Бо одного разу він заскочив себе на тому, що почав одягатися в темновохристу одягу, на якій кавові плями були непомітні* (Б. Жолдак. Антисуржик).

Сегментація як різновид фрагментації тексту може бути протиставлена парцеляції в аспекті концентрації основної інформації: якщо в попередньому випадку семантично навантаженим є стрижневий компонент, а не фрагмент (парцелят), то в цьому випадку семантично вагомішою є сегментована частина, що містить тему повідомлення. Цей факт слугує підставою для зарахування до сегментації синтаксичних конструкцій, що традиційно визначають, як «називний теми», характерною особливістю яких є формальні показники зв'язності, вказівки на попередню частину: *Ім'я. Воно, безперечно, було йому знайоме* (Л. Дереш. Культ). Крім класичних прикладів «називного теми», сегментовані конструкції можуть набувати іншого вигляду, коли частина додаткового характеру, що тлумачить відокремлений фрагмент, не містить жодних показників семантичного зв'язку із сегментом, напр.: *Анекдот. Про жіночу впертість* (В. Єшкілев. Пафос). Сегментація має на меті привернути увагу саме до виділеного фрагмента.

Крім парцеляції і сегментації, А. П. Загнітко уналежнює до різновидів фрагментації тексту і біфуркацію, яку визначає як «процес розчленування єдиного цілого на два актуалізаційно-сміслові компоненти, внаслідок чого виокремлювала інформація постає псевдосамодостатньою, спрямованою водночас на текстотвірний потенціал попереднього речення, поза яким вона втрачає своє функціональне навантаження» [Загнітко 2001: 469]. На нашу думку, немає потреби виділяти це явище окремо, його доцільніше розглядати як різновид парцеляції, зокрема парцеляції підрядної частини складного речення, напр.: *Щоночі він знову і знову бачив усвідомлені сновидіння. **Які з невідомих причин вийшли з-під контролю*** (Л. Дереш. Культ); *Відповідно, прибирати швидко я не могла. **Бо була естетом*** (І. Карпа. Цукерки, фрукти і ковбаси). Ці речення поділені на два фрагменти, один з яких (другий) є семантично залежним і недостатнім без першого, проте крім кількісних обмежень, інших істотних відмінностей від парцеляції ми тут не бачимо.

Розглянуті вище явища – звичайні засоби мовленнєвої репрезентації мовних синтаксичних конструкцій, що засвідчують зближення писемного та усного розмовного мовлення. Тенденція до аналітизму, що спостерігається в українському синтаксисі [Загнітко 2001: 523], спричинює появу незвичних фрагментованих утворень, які неможливо пояснити лише прагненням автора передати розмовне мовлення.

Якщо для парцеляції та сегментації характерна семантична залежність фрагментованої фрази від основної, то в інших випадках ми фіксуємо подвійну залежність: як відокремлений компонент залежний від стрижневого, так і стрижневий – від відокремленого. Здебільшого так членують прості речення, «розриваючи» головні та другорядні члени або навіть підмет і присудок, напр.: *Потім пішов сніг. **Білою стіною*** (О. Ульяновко Знак Саваофа); *Скупу на слова, пряму, з небесно-сірими очами. **Непомітну та ембієнтну*** (Л. Дереш. Архе).

Звичайно, текстова фрагментація тут є штучним явищем, і немає підстав для того, щоб визначати лише мовленнєву репрезентацію речення. Автор насамперед прагне передати на письмі інтонацію повідомлення, для чого подає кілька фраз замість одного речення. Таку фрагментацію ми уналежнюємо до виявів синтаксичної деструкції:

кожен фрагмент є залежною, несамостійною фразою не лише із семантичного, а й з граматичного боку, унаслідок чого відбувається порушення текстової тканини, зумовлене інтенцією автора. На нашу думку, він намагається надати ситуації семіотичності, підвищити її знаковий статус. З одного боку, зберігається формально-граматична структура речення, а з іншого – наявні мовленнєві одиниці позбавлені предикативності, тобто немає одного стрижневого компонента, як у разі парцеляції та сегментації, а є кілька, однаковою мірою несамостійних. Можливість використання в тексті таких фрагментів, що не мають предикативного ядра, навколо якого їх об'єднано, спричинює подальшу фрагментацію: не на рівні речення, а на рівні окремих слів.

Така фрагментація ілюструє прагнення ввести до писемного тексту елементи мовлення. Враховуючи, що таке поєднання передбачає не текст, а дискурс, то і ми вважаємо можливим стверджувати, що фрагментація є виявом дискурсивності художнього тексту.

Текстова фрагментація в постмодерністському тексті має подвійну природу: по-перше, вона є мовленнєвою актуалізацією синтаксичних одиниць, унаслідок чого з'являється сегментація і парцеляція; по-друге, вона є способом впливу на дійсність для її членування відповідно до авторського сприйняття. У другому випадку в тексті домінує креативна функція, і він набуває дискурсивності, поєднуючи в собі ознаки власне тексту і комунікативної ситуації. З огляду на це дискурсивність – це здатність художнього тексту репрезентувати комунікативну ситуацію, виступаючи її органічним елементом. У художньому тексті з'являються ознаки, характерні для усного розмовного мовлення. Крім того, як у тексті відбувається відтворення дискретного об'єктивного світу, так і дійсність моделюється текстом. Фрагментація тексту, не зумовлена дискретністю об'єктивного світу, змушує сприймати цю дійсність відповідно до запропонованого членування. У таких випадках ми відчуваємо тісний зв'язок тексту й дійсності, коли текстова дискретність регулює дискретність онтологічну.

4.1.2.2. Синтаксична лакунарність художнього дискурсу

Синтаксичний рівень художніх текстів традиційно розглядають як власне мовний, тому що він належить до мовної системи, становить ієрархію певних мовних одиниць – синтаксем, речень, складних синтаксичних цілих. Однак, на нашу думку, синтаксична організація тексту здатна репрезентувати не лише міжфразні зв'язки й відповідні текстові одиниці [Лосева 1980: 4], а також семантичну структуру, що формується автором залежно від його комунікативних настанов та світогляду. Специфіка художнього дискурсу неklasичної парадигми полягає в тому, що саме синтаксис ілюструє той внутрішній конфлікт людини зі світом, який відбивається у художньому мовленні. Наслідком цього стають певні порушення текстової тканини, деструктивні елементи, що є цілком свідомими і навмисними. Особливе місце серед таких девіацій належить текстовим лакунам.

Поняття «лакуна» набуло поширення в лінгвістиці у зв'язку з теорією перекладу, де тлумачиться так: «Лакуна – 1. Пропуск (невідтворення) у перекладі якоїсь частини тексту оригіналу. 2. Слово чи вираз, який не має прямого відповідника в іншій мові» [Ажнюк 2000: 268]. Перекладознавство зосереджує увагу передусім на лексичній лакунарності, визначаючи це явище як «відсутність мовної одиниці в системі мови» [Быкова 2001: 41]. Лакунарність з цього погляду сягає концептуального рівня картини світу, що відбивається на мовному рівні, тобто в певній мові немає лексеми, яка є в інших мовах на позначення предмета, релевантного для обох цих мов. Отже, денотат усвідомлюють носії мови, але номінації на його позначення немає. Специфікою лексичної лакунарності, на думку Г. Бикової, є те, що цей «лінгво-психологічний феномен нібито не помічають носії мови (...), а галузь його "буття" – потенційна сфера мови, віртуальні одиниці якої у разі комунікативної релевантності деномінованого концепту актуалізуються на рівні синтаксичної об'єктивації або оказіональної номінації, а також можуть універбалізуватися» [Быкова 2001: 8]. З огляду на це лакуни часто заповнюються в дитячому мовленні, коли діти утворюють номінації для позначення якихось предметів на підставі відомих словотвірних моделей. Хоч таких лексем і немає в мові,

проте з лінгвістичного погляду вони цілком логічні. Установлення лексичних лакун стає можливим під час зіставлення різних мовних систем. Так, Ю. С. Степанов зазначає, що лакуни не помічає людина, яка володіє лише однією мовою [Степанов 1965: 356]. Такий традиційний погляд на лакунарність підтримує багато перекладознавців, які зосереджують увагу на проблемі перекладу лексичних лакун засобами відповідної мови.

Останнім часом термін «лакуна» вживають на позначення будь-яких пропусків у тексті, поява яких зумовлена різними причинами. Насамперед мають на увазі семантичні лакуни. Незважаючи на таке поширення цього терміна, у згаданому значенні його не зафіксував жоден сучасний лінгвістичний термінологічний словник, хоч проблема вилучення з тексту або речення певної одиниці – слова, словосполучення, частини тексту – ставала предметом розгляду мовознавців. Зокрема, ідеться про еліпсис (або еліпс), яке кваліфікують як стилістичну фігуру, побудовану на пропуску слова чи словосполучення [Селиванова 2002: 235]. У зв'язку з цим ввиділяють серед структурно неповних речень окремий різновид – еліптичні речення, які визначають як «формально неповні, але семантично повні» [Вихованець 1993: 104].

Неможливість підвести всі явища пропусків фрагментів тексту під еліпсис зумовила пошуки нового поняття, яке б охоплювало й еліптичність. З огляду на це А. П. Загнітко увів окрему текстову категорію елімінації, яку витлумачив як «виключення (усунення) відомого і / або невідомого з граматично і / або стилістично значущою метою, внаслідок чого витворюється функціонально відмінна синтаксична одиниця, маркована внутрішньотекстовою висхідною або спадною валентністю» [Загнітко 2001: 89]. Поняття еліпсації співвідноситься з елімінацією як вид і рід, тобто воно є одним з випадків елімінації. Такий погляд не викликає заперечень, але введення елімінації знову обмежує проблему, звужує текстові лакуни до стилістико-граматичних явищ. На нашу думку, використання терміна «лакуна» для найменування як структурних, так і змістових пропусків у тексті, що піддаються (або не піддаються) відтворенню, дасть змогу досягнути широке коло явищ, які раніше розглядали як різнопланові [Кондратенко 2004 в].

Виокремлення лакун у художньому тексті некласичної парадигми зумовлене його специфікою, а саме тяжінням до експериментів з мовною формою. Форма набуває здатності виступати змістом: синтаксична будова тексту віддзеркалює його семантику, навіть візуальний бік тексту стає релевантним під час його сприйняття. Уживання в художньому дискурсі лакун має передусім когнітивне навантаження: воно актуалізує інтелектуальний пошук у реципієнтів, примушує заповнити наявні пропуски в тексті.

Текстове явище, що становить процес і результат утворення пропусків у текстовій тканині, ми називаємо лакунарністю. Найпоширенішою формою лакуарності є та, яку А. П. Загнітко називає елімінацією, тобто текстовий пропуск, зумовлений контекстом або особливостями структури тексту. Елімінаційна лакуарність передбачає встановлення пропущеного компонента з контексту – і тоді йдеться про структурну неповноту речення, напр.:

- *Я заборонив би всі партії.*
- *І я.*
- *І я теж.* (Ю. Андрухович. Московіада).

Такі конструкції традиційно уналежнюють до контекстуально та ситуативно неповних речень, у яких пропущений компонент вербалізують повною мірою з контексту, а його відсутність пов'язана з прагненням уникнути тавтології. Їх використовують переважно в розмовному мовленні або в діалогічних єдностях у художньому тексті.

Одним з виявів елімінації є еліптичність, особливість якої полягає в тому, що пропущений компонент можна вербалізувати лише в межах певної лексико-семантичної групи: *Коли ж довкола тебе – зелені схили й улоговини, починаєш вірувати у тривкість* (Ю. Андрухович. Вступ до географії). Установлення елімінованого компонента як локативного предиката можливе лише із синонімічною семантикою: *розташовані, розкинулися, сягають* тощо. У таких випадках йдеться про синтаксичну полісемічність конструкції: автор не обмежує опис власними чіткими характеристиками, а залишає це для фантазії читача.

Якщо контекстуально та ситуативно неповні речення можуть бути відтворені, коли цього вимагає реципієнт, то еліптичні речення – ні, тому що вони зрозумілі й поза контекстом: еліптична лакуна зумовлена не лише структурно, а й семантично. Як неповні, так й еліптичні

текстові лакуни не належать до характерних рис художнього дискурсу некласичної парадигми, а є загальномовними.

У межах елімінації ми тлумачимо і таке лакунарне явище, як незаповненість синтаксичної позиції: *Острів Індія населений рахманами – досить неfortunними створіннями, котрі не мають календарів і не знають, як їм вираховувати Великдень. Тож, сидючи на березі Океану, медитують в очікуванні. В очікуванні яєчних душпайок* (Ю. Андрухович. *Sapratologia cosmophilica*). Валентнісні особливості компонента *в очікуванні* зумовлюють залежну форму об'єктної семантики. Її відсутність у першому реченні вказує на структурно-семантичну незавершеність тексту, саме тому в наступній синтаксичній конструкції не лише з'являється потрібна форма, яку було еліміновано, а й повторюється стрижневий компонент. У наведеному прикладі елімінований компонент установлено з контексту. Художній дискурс некласичної парадигми передбачає і повну елімінацію такого типу:

– *Ти найді преступника, – ридає йому ма.*

А він:

– *Я їму лічно благодарен, що він міг лічно вас поубивать для такого дела, но, повідіму, пожалів.*

І не став обрaцaтbся.

А ми впервиє попали в таку шикарну квартиру... (Б.Жолдак. Ну не ну).

Цей приклад репрезентує інформативно недостатнє російське дієслово *обращаться*, яке вимагає аблігаторного поширювача. На нашу думку, таке вживання лексеми *обращаться* зумовлене ще й її функціонуванням у канцелярських кліше, де вона набуває переносного значення «звертатися по допомогу або з проханням» і завжди має залежну позицію об'єкта звертання, виражену прийменниковим родовим відмінком в українській мові й давальним прийменниковим – у російській. Елімінації зазнають фразеологічні одиниці, що характеризуються тісним семантичним зв'язком, або цитати: *Почекай, ще наспіваємось **это есть наш последний*** (В. Єшкілев. Пафос).

Такі лакуни потенційно можуть бути відтворені, хоч і з певними обмеженнями, але деякі пропуски текстових одиниць взагалі не передбачають відновлення. Вони пов'язані з когнітивною функцією мови й демонструють вплив процесу мислення на мовлення. Під час

говоріння в розмові виникають паузи, зумовлені пошуком слова, аргумента, думки тощо, які позначають здебільшого трикрапкою або невмотивованим абзацом. Ці паузи отримали назву хезитацій [Зиндер 1979: 277]. За аналогією ми будемо називати семантичні лакуни, що є наслідком розумової діяльності мовця, хезитаційними. Вони охоплюють психологічні та змістові паузи в тексті. Найчастіше ці хезитації передають трикрапкою, напр.: *Знаєш той пес... Я раптом відчув, що він знає. Він зупинився, дивлячись на мене червоними всевладними очима п'яка, – сам-один посеред зали, де вже нікого не було* (Ю. Іздрик); *Я ніколи, ніколи не відступав від правил. Просто... Коротше, мені треба поговорити* (С. Андрухович. Death is sex). Трикрапка позначає хезитаційну лакуну, яка свідчить про те, що герой замислився, розмірковує, і тому робить паузу в розмові, напр.: *Ну звісно... Я... Стоп... Я... Зараз, я ж повинен це пам'ятати... Зараз я це пригадаю...* (Л. Дереш. Клуб молодих вдів).

Семантичні хезитаційні лакуни здатні «розривати» текст на частини, семантичний зв'язок між якими встановити дуже важко:

Та він щось прочитав мені в очах таке, що вкляк, з нього пивні пухирці попадали на дно вмить, і він своїми зіницями змінився:

...танк вирішив перехопити мене за півкроку до побитої проти-танкової гармати.

(Б. Жолдак. Сорочка на смерть).

Хезитаційні лакуни можуть вказувати на нову, несподівану думку, на швидку зміну подій, які описує мовець, на неочікуваний висновок тощо. Саме хезитаційна лакунарність здатна передавати невербальні дискурсивні компоненти: пауза в тексті збігається і з паузою в мовленні, передає певною мірою інтонаційні характеристики мовлення.

Хезитаційні лакуни можуть позначатися не лише пунктуаційно та за допомогою абзацних відступів, а й реальною лакуною в тексті – розривом текстової тканини, що фіксується візуально, відбиваючись у графічній специфіці тексту, напр.:

І побачив село, а в ньому стовп – там було припасовано чимало радіо дзвона, той заповнював усе, аж до самого лісу, ефіром.

... - отак відпочив? Я пишу, пишу, третій рік не був у відпустці, і от – на...

(Б.Жолдак. Дашко, Семен).

До хезитаційних лакун уналежнюємо й незакінчені речення, що отримали в стилістиці статус окремого прийому замовчування або «обірваного речення» [Пономарів 2000: 235]. Проте на позначення цього явища вживаємо термін «незакінчене речення», що тлумачимо як утворене за відповідною структурною схемою простого або складного речення висловлювання, яке характеризується нетрадиційним специфічним вираженням граматичного значення – предикативності, власної семантичної структури та особливим інтонаційним малюнком. Однією із найважливіших семантичних особливостей неповних речень є наявність у них вербально не вираженої семантики, або підтексту, який формується на основі спільних знань, досвіду співрозмовників і вербалізованої частини речення. Із цією ознакою пов'язані інші важливі семантичні особливості неповних речень: «актуалізація підтекстного значення, невідповідність між словесно представленою семантикою і загальним інформативним значенням речення, зумовленість загального інформативного значення неповних речень інтра- та екстралінгвальними чинниками» [Пітель 2000: 14].

У художньому тексті незакінчені, обірвані речення вживають для передавання напруженого психологічного стану мовця, що на письмі позначають трикрапкою: *І навіть якщо заради хліба він продасть себе рекламній агенції, то це буде Бу-Ба-Бу, **найкраще для мужче-е-ен...*** (Ю. Андрухович. Виклик провінціала). Незавершеність речення маніфестована наявністю відомого рекламного слогана фірми «Жилетт», який встановлюється з контексту.

Фактично це різновид хезитаційної змістової лакуни, що має фіксовану позицію в тексті, але не стільки відтворює когнітивні процеси мовлення, скільки психологічні, хоч замовчування може вказувати на звичайні роздуми, напр.: *У ліве вухо залітає хмарка співучої машини, у правому оселяється картавий суфлер, котрий вичавлює на слухові рецептори Аристиди Михайловича буркотливе суфле: «Профанність, профанність, окресли ж, дурню ти, її **профанність, фанність, анність...**»* (В. Єшкілев. Пафос).

Обірвані речення поширені в розмовному мовленні або в художній стилізації розмовного мовлення: – *Перепрошую, дуже перепрошую. Палець... я його це саме... ну...* (Л. Дереш. Культ). Цей приклад демонструє поєднання двох різновидів хезитаційної лакунарності: фіксуємо

лакуну як паузу в мовленні, зумовлену добиранням потрібного слова, та обірване речення, що передає незавершену думку.

Обірвані речення відрізняються від звичайних хезитаційних лакун тим, що потребують продовження, точніше комунікативна ситуація вказує на наявність елементів, що відсутні в тексті. Реципієнт розуміє, що думку цілком не висловлено, залишається галузь неозначеного, недоказаного, напр.: *Він поговорить з барменом так, як можна говорити з барменом, бармен буде сміятися, він завжди любив Себастьяна. І, можливо, післязавтра, післязавтра...* (Т. Прохасько. Непрості). Наявність детермінанта часової семантики вказує на подію, що повинна відбутися в указаний термін, але в тексті цієї інформації немає, речення незавершене. Усі хезитаційні лакуни характеризуються специфічною інтонацією та паузами, які можуть бути розташовані в будь-якому місці тексту та мати різноманітні формальні репрезентації.

Лакунарність у постмодерністському дискурсі може сягати інтертекстуального рівня. Відсилання до інших текстів передбачає лакуну в сприйнятті конкретного тексту мовцем: відбувається інтелектуальний пошук, який може завершитися заповненням лакуни, але це не є обов'язковим. Сучасні тексти в аспекті інтертекстуальності орієнтовані передусім на прецедентні феномени, які також містять прецедентні ситуації, тексти, імена, висловлення [Красных 2003: 72], тому що вони завжди піддаються атрибуції, є загальновідомими реципієнтам незалежно від їхнього культурного рівня. Але не всі інтертекстуальні елементи зрозумілі читачеві: якщо інтелектуальний і загальний культурний рівень реципієнтів не відповідає рівню автора, або рівню, який автор передбачає в читачів, з'являється непорозуміння, яке Д. С. Лихачов називав паралаксом [Лихачев 2006]. З огляду на це ми пропонуємо називати лакуни, що виникають на інтертекстуальному рівні, «паралаксними».

Мовець абстрагується від конкретного тексту, який він намагається пов'язати з іншими в просторі інтертекстуальності. Цей пошук, якщо він залишається безрезультатним, і спричиняє появу лакуни. У випадку з прецедентними текстами лакуни заповнюються швидко, напр.: *Ти прямо як Миколайчук у «Пропалій грамоті»: слухай, каже, де я тебе бачив?* (О. Забужко. Музей покинутих секретів).

Наявність цитації та алюзії потребує лише певних розумових зусиль та спрямована на інтерпретацію тексту. Фактично йдеться про текстові пропуски двох рівнів: по-перше, відсутня паспортизація інтертекстуальних елементів, а по-друге, обґрунтування доречності, змістового навантаження цих елементів. Установлення і першого, і другого – прерогатива реципієнта, а від успішності виконання ним цього завдання залежить поява лакуни.

Лакуни можуть з'являтися, коли автор вважає інформацію загальноновідомою, але насправді декодування інтертексту вимагає від читачів знань з різних галузей науки, наприклад, філософії, як у наступному прикладі: *Я не дочекався Гуссерля, але ми з Іржі витворили свою феноменологію, ми повернули свою онтологію від буття до життя, а понад всім поставили прозу, поруч з Божим задумом.* (Т. Прохасько. Непрості). Для атрибуції цього інтертексту потрібно знати не лише, хто такий Гуссерль, а й розумітися на його філософській концепції.

Паралаксні лакуни можуть з'явитися, якщо слово чи цитату вжито мовою оригіналу без перекладу, тобто автор розраховує на відповідний рівень володіння іноземною мовою. Без перекладу подають афористичні вислови, здебільшого латиною, напр.: *Для Пєнсі Калуш – terra incognita* (В. Єшкілев. Пафос). У такій ролі вживають загальновідомі вирази, що належать до скарбниці світової мудрості. Останнім часом поширилися англійські вислови, пов'язані з комп'ютерними технологіями, наприклад, *Computers are bad* (В. Єшкілев. Пафос). Такі конструкції теж використовують без перекладу, але на противагу афористичним відомим виразам вони не мають усталеної форми й можуть порушувати орфографічні правила мови-джерела.

Щоб запобігти появі паралаксних лакун, до тексту вводять коментар, який «не просто приєднується до вже наявного повідомлення, а бере на себе роль посередника (між автором і читачем), основне завдання якого – „доведення” реального отримувача повідомлення до еталонної моделі адресата, що інтенційно заданий у творі» [Колегаєва 1991: 96]. Такий спосіб усування лакунарності обирає Іздрик у «Подвійному Леоні», де в коментарі тлумачить навіть прецедентний інтертекст. Паралаксні лакуни з'являються, коли немає збігу між інтелектуальним рівнем автора та реципієнта.

Лакуни як пропуски дискурсивних компонентів, з одного боку, де-структують текст, вилучаючи з нього переважно семантично навантажені частини; а з іншого боку, утворюють новий семантичний шар сприйняття тексту, що виявляється завдяки заповненню лакунарності. Визначальною рисою лакунарності в художньому дискурсі (одночасно саме це й відрізняє аналізоване явище від відомих – елімінації та еліпсу) є непередбачуваність установлених лакун та можливість інтерпретації їх у контексті. Інтерпретаційний аспект домінує в постмодерністському дискурсі, він уможливорює прирощення нового змісту. Завдяки лакунам відбувається перехід на вищий рівень розуміння тексту.

4.2. Автосемантия текстових одиниць

4.2.1. Поняття автосемантиї в художньому мовленні

Явище автосемантичності досліджували як з боку структури тексту, так і з боку його семантики, зокрема специфіки сприйняття змісту тексту. В. О. Лукін пов'язує автосемантичність із самозрозумілістю текстових одиниць і вважає основним чинником її визначення «категорію розуміння, точніше, акту розуміння, здійснюваного отримувачем» [Лукин 1999: 49]. Проте традиційно поняття автосемантичності, або автосемантиї, досліджують у тісному взаємозв'язку з вивченням текстових категорій, тобто переважно зі структурно-семантичного боку. Ми вважаємо терміни «автосемантия» і «автосемантичність» еквівалентними, хоча наукова література засвідчує переважне поширення терміна «автосемантия», тому ми будемо послуговуватися саме ним.

І. В. Єрмакова розглядає автосемантию у зв'язку з текстовою категорією дискретності та зазначає, що «прагнення виділити певні частини слугує основним джерелом певного ступеня самостійності (незалежності, автосемантичності)» [Єрмакова 1979: 32]. Інший підхід засвідчує релевантність категорії зв'язності у визначенні автосемантиї. Її кваліфікують здебільшого як самодостатність, незалежність мовних одиниць у тексті: «автосемантичне речення – це речення незалежне, комунікативно закінчене, граматично не зв'язане з іншими реченнями» [Ганич 1985: 8]. Однак дехто з науковців заперечує таке

текстове явище, як автосемантия, вважаючи, що всі одиниці в тексті взаємопов'язані і не немає підстав стверджувати їхню певну незалежність або самодостатність. Така позиція притаманна дослідникам, які тлумачать категорію зв'язності широко, тобто об'єднують формальні і семантичні характеристики зв'язності тексту. Але все ж таки, навіть заперечуючи автосемантию або взагалі не розглядаючи її в тексті, лінгвісти зазначають, що деякі речення в тексті виконують різні функції і містять різну за значущістю інформацію: «одні відіграють важливу роль, виражають щось суттєве, ...інші мають локальне значення» [Солганик 2002: 37].

На роль визначального чинника автосемантиї дослідники пропонували різні текстові категорії, а саме: категорію інформативності – автосемантию тлумачать як явище само зрозумілості текстової одиниці [Лукин 1999]; категорію зв'язності – автосемантия є формально-граматичною незалежністю текстових елементів від контексту [Лосева 1980]; категорію цілісності – автосемантия передбачає семантичну незалежність текстових одиниць [Ганич 1985]; категорію дискретності – автосемантию зумовлено особливостями членування тексту, що залежить також від прагматичної настанови мовця [Ермакова 1979].

Ми підтримуємо підхід до визначення автосемантиї у зв'язку з текстовими категоріями, зокрема з категоріями зв'язності (когезії) та цілісності (когерентності), і тому тлумачимо автосемантию як специфічне вираження цих категорій або їхнє порушення.

Проблеми автосемантиї вперше розглянула Л. М. Лосева, яка зазначила, що «не всі речення тексту входять до складного синтаксичного цілого, деякі з них не належать до його компонентів, їх можна назвати „вільними”» [Лосева 1980: 4]. Специфіку таких речень зумовили їх функції: вони починають або завершують текст. Особливість ініціальних речень-зачинів засвідчує і Г. Я. Солганик, який вважає, що вони передають найважливішу інформацію, тому можуть разом становити умовний «реферат» тексту, передавати його зміст [Солганик 2002: 68].

Саме ця теза і спричинила дискусії навколо теорії автосемантиї. Незалежність згаданих конструкцій є як мінімум умовною, тому що їхня ілімінація в принципі неможлива. Якщо окремо такі речення цілком зрозумілі, завершені та цілісні, то їхня відсутність суттєво вплине на основний текст, бо наступні фрази пов'язані з ініціальним

і кінцевим реченням дуже тісно. Ця причина – достатня підстава для того, щоб не називати автосемантичність як ознаку таких конструкцій. Л. М. Лосєва уналежнює до «вільних» і «поодинокі речення, що не є компонентами складного синтаксичного цілого» [Лосєва 1980: 69], яке містить авторські відступи, коментарі тощо. Такі конструкції, справді, мають певний ступінь незалежності: вони не лише характеризуються семантичною внутрішньою завершеністю, а й під час ілімінації не руйнують текст. На нашу думку, двобічна формально-граматична незалежність дає змогу визначити певну автосемантичність цих одиниць. Проте їхня формальна незалежність ще не свідчить про семантичну незалежність, тому розуміння тексту як цілісної єдності потребує наявності всіх частин.

4.2.2. Типологія автосемантичності в художньому дискурсі

Проблема функціонування в художньому мовленні незалежних речень або надфразних єдностей залишається нерозв'язаною. Напевно, кваліфікувати автосемантию як комунікативну та змістову самостійність текстових одиниць не можна, тому що тоді йдеться про текстову деструкцію. Але, витлумачуючи зв'язність вузько, визнаємо автосемантию як текстове явище, специфіка якого полягає у відносній змістовій та комунікативній самодостатності одиниць тексту і формально-граматичній незалежності [Кондратенко 2003 а]. Таке тлумачення увиразнює різний ступінь «несвободи» автосемантичних конструкцій». Ми розрізняємо три типи автосемантиї, виокремлені на підставі аналізу зв'язку відповідних, відносно незалежних одиниць з основним текстом.

1. Зовнішня автосемантия. У традиційному розумінні автосемантичними є конструкції, що містять додаткові повідомлення, побічні зауваження, авторський коментар. У тексті таку інформацію здебільшого оформлюють за допомогою вставних і вставлених компонентів та пунктуаційно позначають дужками або тире. Наприклад, уривок тексту, насичений вставленими конструкціями: *У дитинстві я, здається, занадто прив'язався до нього – це був великий оповідач історій (з роками – одних і тих самих, повторюваних), автор тисячі*

ненаписаних новел, лісовий герой (він був лісівником за фахом, з чого майже автоматично виникали його часта відсутність удома і стійкий нахил до алкоголю). В його історіях було кілька врятованих звірів, нічне переслідування зграєю зимових вовків, щось інше – стрілянина, кінні перегони, вогнища. (Пам'ятаю, пам'ятаю, чорт забирай, цю втрачену пізніше хвацькість оповіді, майстерність в інтонуванні, опуклість деталей, докладно відміряні паузи і віртуозні прискорення – ціле зачароване товариство напружено вслухалось, а жінки просто пожирали його очима, стільки в цьому оповідальництві виявлялось еротизму) (Ю. Андрухович. Центральна-східна ревізія). У наведеному прикладі автосемантичні вставлені компоненти переважають за обсягом над основним текстом, але його зміст буде незмінним, якщо ми усунемо виділені одиниці, хоч і певною мірою втратить образність та експресивність, а залишиться лише наративна частина. Вставлені ж компоненти так само мають відносну незалежність від основного тексту, тому що не є семантично самодостатніми. Крім того, вони містять і формальні показники зв'язку з основним текстом. Текстотвірна функція вставлених речень полягає в тому, що ці «елементи вклинюються в текстову канву й інтенсифікують “інформаційну насиченість”, доповнюючи авторський текст новою інформацією та актуалізуючи її в загальній розповіді» [Галайбіда 2009: 8]. Основний текст за своєю семантикою не потребує такого доповнення, але для розуміння цієї додаткової інформації основний текст є обов'язковим.

Автосемантичні компоненти переважно відокремлюють пунктуаційно дужками. Взагалі відносної самостійності можуть набувати лише вставлені конструкції на протигагу вставним, тому що останні виражають суб'єктивну модальність, ставлення мовця до повідомлення, а не містять додаткової інформації. Щоправда, вставлені речення також можуть передавати авторське ставлення, тоді ми маємо авторський коментар, напр.: ...кожен фрагмент стіни ніс певне естетичне навантаження (ну бо не конструктивне ж!), кожна цеглина, здається, мала своє чітко вираховане місце (Ю. Іздрик. АМ™). Вставну конструкцію неможливо усунути з тексту без порушення його семантичної структури, тому тут спостерігаємо двобічний зв'язок між текстом і вставним компонентом. Якщо ж ідеться про автосемантию – у нашо-

му випадку це вставлене речення, виділене дужками, то експліцитні показники зв'язку наявні лише безпосередньо в автосемантичному компоненті.

Семантично вставлений компонент є авторським зверненням до читачів. У цьому разі семантика основного тексту не потребує обов'язкового поширення або пояснення, основний текст не представляє автосемантичну конструкцію, що маємо у вставленому компоненті. Вставлений компонент співвідноситься з основним текстом як за змістом, так і формально-граматично, він орієнтований назовні, оскільки має внутрішні показники зв'язності, а з боку основного тексту є незалежною, автосемантичною. Ми пропонуємо називати такий тип автосемантиї – **зовнішньою**. Зовнішня автосемантия є поширеним явищем у художньому тексті незалежно від його синтаксичної специфіки.

Автосемантия вставлених конструкцій може створюватися в художньому тексті штучно, напр.:

*Пролунав ще один нестямний крик. Крик
(чуєш дихання Жерця з іржавою косою?)*

болю. Коли дізнаються про карантин, так не воляють. (Л. Дереш. Культ). Вставлений компонент «розриває» речення, і його поява є не передбачуваною. За змістом автосемантична конструкція передає голос, що лунає у свідомості головного героя. Це внутрішній коментар до подій, які спостерігає герой і бачить його очима читач. Таке розташування автосемантичного речення властиве саме художньому дискурсу неklasичної парадигми, воно впливає на сприйняття тексту, тому що демонструє специфічну дискретність, зумовлену прагматичною настановою автора, а не орієнтовану на загальні умови сприйняття тексту реципієнтом.

2. Внутрішня автосемантия. Постмодерністський дискурс репрезентує також інший тип автосемантиї, суть якого полягає в проведенні певних експериментів з формою: основний текст складається з окремих повнозначних компонентів, що не дуже тісно пов'язані між собою. У цьому разі йдеться про автосемантию надфразних єдностей (НФЄ). Кожна НФЄ – ми виділили її стрілкою на початку – характеризується внутрішньою цілісністю та зв'язністю, однак між собою вони не пов'язані формально-граматичним зв'язком, а семантичний не виражений експліцитно.

За таким принципом може бути побудовано суцільний твір. Наприклад, «Лексикон таємних знань» Т. Прохаська, з якого й наведемо уривок:

→ НІЧ...

→ НОСТАЛЬГІЯ...

→ ОСІНЬ... *Окремі лексикони. Світ у світі. Як Піщинка з Гобі, що перенесена в Сахару...*

→ Під ПЛИТАМИ чаїться небезпека. *Приникила порція вчорашнього дощу відповідає атестатом на необачний крок.*

Якщо для зовнішньої автосемантиї характерна самодостатність основного тексту на противагу несамостійності текстової одиниці, то на прикладі автосемантиї з надфразними єдностями спостерігаємо іншу картину: автосемантичні текстові одиниці внутрішньо цілісні та незалежні, а основний текст потребує для розуміння їхньої загальної цілісності. Тут маємо **внутрішню автосемантию**, тому що зв'язок встановлюється від тексту до одиниці. Зважаючи на це, знайти формально-граматичні засоби зв'язності майже неможливо, тому що показником цілісності є або спільна тема на рівні мікротексту, або комунікативна ситуація. Найчастіше комунікативна ситуація об'єднує внутрішню автосемантичні текстові одиниці. Цілісність такого типу зумовлена єдністю комунікативної ситуації.

Автосемантия, на нашу думку, пов'язана з підвищеною дискретністю описаної картини світу. Це спроба продемонструвати спосіб сприйняття героєм навколишньої дійсності. З погляду текстової організації, можна говорити про виражену категорію когезії і комунікативний спосіб репрезентації категорії когерентності. Порушення зв'язності тексту ускладнює його сприйняття реципієнтом, однак для сучасного художнього дискурсу такий прийом повною мірою виправданий, тому що відповідає загальній концептуальній парадигмі цієї естетичної системи.

3. Абсолютна автосемантия. Рубіжним ступенем автосемантичності може бути лише тотальне порушення текстових категорій зв'язності та цілісності. Такий текст справляє враження вербального абсурду, напр.:

Дотягнися губами до своєї середини.

Стріляти у вікно – як заглядати у вікна.

Попробуй зрозуміти, як чорні роблять джез (Т. Прохасько. Непрості).

Синтаксичні конструкції оформлено як окремі фрази, що також автосемантичні. Ми називаємо такий різновид автосемантії **абсолютною**, тому що основними її ознаками є порушення текстових категорій цілісності та зв'язності. Абсолютна автосемантия – рідкісне явище в тексті, ми тлумачимо її як вияв синтаксичної деструкції художнього дискурсу некласичної парадигми.

Визначати абсолютну автосемантию можна лише умовно, тому що відсутність формальних і семантичних зв'язків у тексті в принципі не припустима. Таке утворення є набором знаків, але не відповідає умовам створення та ознакам тексту. Абсолютна автосемантия властива невеликим уривкам тексту як стилістичний прийом, що має на меті відбити особливості мислення та світосприйняття мовця. Імпліцитний зв'язок у таких уривках наявний, оскільки текстові одиниці поєднано на підставі належності до одного продуцента.

Художній дискурс некласичної парадигми, зокрема постмодерністський, дає підстави виокремити три типи текстової автосемантії.

1. Зовнішня автосемантия, за якої зберігається когезія та когерентність тексту. Вона має такі ознаки: непередбачуваність – незумовленість семантикою і структурою основного тексту; наявність додаткової інформації; можливість функціонування в текстах усіх типів. Схематично її передаємо так:

$$T \leftarrow (a / k) \rightarrow T,$$

де автосемантична одиниця (a / k) пов'язана з текстом (T) , тобто містить маркери семантичного та формального зв'язку з основним текстом, а основний текст не зумовлює появу автосемантичного компонента: зв'язок є однобічним, ініційованим автосемантичною конструкцією.

2. Внутрішня автосемантия, у якій порушено когезію тексту, але наявна когерентність. Визначальним чинником тут є комунікативна ситуація, що об'єднує внутрішньо самодостатні та цілісні одиниці, роль яких виконують переважно надфразні єдності. Схематично її передаємо так:

$$T \rightarrow (a / k) \uparrow (a / k) \leftarrow T,$$

де текст зумовлює появу і специфіку автосемантичних елементів, що є внутрішньо незалежними, й експліцитних формальних показни-

ків зв'язку з основним текстом не мають. Між собою такі елементи пов'язані опосередковано, через основний текст, тобто концептуально.

3. Абсолютна автосемантия, що є вираженням синтаксичної деструкції в постмодерністському дискурсі та ґрунтується на порушенні текстових категорій когезії і когерентності. Схематично її передаємо так:

$$T \updownarrow (a / k) \updownarrow (a / k) \updownarrow (a / k) \updownarrow (a / k) \updownarrow T,$$

де поєднано низку автосемантичних конструкцій, незалежних, як від основного тексту, так і одна від одної.

Внутрішня та абсолютна автосемантия не лише поширені в текстах, що належать до постмодерністської естетики, а й стають принципом їхньої організації, якщо тексти мають деструктивну природу.

4.3. Функціонування синтаксичних одиниць у художньому мовленні неklasичної парадигми

У художньому мовленні синтаксичні одиниці виконують експресивну функцію, демонструючи свій стилістичний потенціал, зумовлений конструктивним характером, тобто «здатністю до побудови нових структур з лексичного та морфологічного мовного матеріалу» [Гуйванюк 2009: 412]. Проблеми експресивного синтаксису ставали об'єктом лінгвістичних розвідок здебільшого в стилістичному аспекті ([Александрова 1984]; [Бублейник 2000]; [Івкова 2007]; [Романець 2002] тощо). Але активні процеси в мові на межі ХХ–ХХІ ст. зумовили розширення функціонального навантаження синтаксичних одиниць ([Ахметова 2008]; [Буслакова 2008]; [Земская 2008]; [Покровская 2001]; [СРЯ 2008] та ін.), зокрема в художньому дискурсі неklasичної парадигми, де використання простих і складних речень підпорядковано авторській стилістиці та дискурсивній орієнтації тексту.

Прості речення слугують для опису художньої реальності, вони скеровані на відтворення окремих фрагментів авторського світу з певною деталізацією. Використання речень з одним предикативним центром уможливорює моделювання такої художньої реальності, що вимагає розчленованого сприйняття, напр.: *Так істина відкрилася йому* (В. Єшкілев, О. Гуцуляк. Адепт); *Дерева порожніли – голо.*

А листя спішили, падали (М. Хвильовий. Синій листопад). Фіксація кожного фрагмента об'єктивної дійсності як окремої комунікативної ситуації, представлені денотативно простим реченням, скерована на поступову, повільну репрезентацію художнього світу. З огляду на це окремі фрагменти художнього тексту можуть складатися виключно з простих речень, напр.: *В Твоїй душі була блакить стоячих вод, оздоблених блідо-зеленою ряскою. В ній була тьмава імла давноминулих віків, вкритих таємничим серпанком чародійних явищ. Первісний шал і дикунська невивагливість. В Твоїй душі була блакить безмежних глибин холодних океанів. В ній було омління південних місячних ночей і млявість застиглого болотяного повітря, насиченого отруйними гострими пахощами. І міріадами бактерій жахливих хвороб* (Г. Михайличенко. Блакитний роман). Вживання поширених, переважно двоскладних простих речень з відокремленим означеннями та поєднання їх з односкладними номінативними задає загальний тип граматичної конструкції предикативних складників тексту, яку можна визначити як монопредикативну. Така домінантна монопредикативність демонструє почерговість, поетапність у репрезентації авторської картини світу, що здається реципієнту нецілісною, фрагментарною. Фрагментарність підкреслено і такими прийомами мовленнєвої актуалізації, як сегментація та парцеляція, напр.: *Все сказане перед цим було ліричним вступом. Вступом у вірусологію* (Т. Прохасько. Місць і слів).

У художньому дискурсі некласичної парадигми є частотним використання неповних простих речень, у яких еліміновано один з головних членів речення, напр.: *Дівчина відчула на обличчі та шиї прохолодний язик протягу і по-дурному зраділа, навіть пробувала бадьоро розпрямити спину. Завмерла. Прислухалась* (С. Андрухович. Death is sex). Тяжіння до експериментів з мовою зумовлює й створення текстових фрагментів з домінуванням неповних речень, напр.: *Батькам було трохи за сорок. Мали трьох дітей. Старша донька вже пішла десь у доли до мужа і вродила першого внука. Середуций був у війську. Наймолодша жила зі старими. Ходила до останнього класу середньої школи* (Т. Прохасько. Есеї).

Подання комплексу простих речень у художньому тексті уможливорює й використання чітких міжфразних зв'язків, зокрема послідовного, маркерами якого слугують лексичні та граматичні засоби – займен-

ники, спільнокореневі слова та синоніми, напр.: *Сапфіра ніби чекала на ці запитання* (1). *Вона витягла з-під сорочки амулет і простягнула його прочанинові* (2). *Він узяв його обережно, немов отруйного гаспида* (3). *На золотому диску з агатових пластин було викладено зображення жука* (4) (В. Єшкілев. Імператор повені). Міжфразний зв'язок у таких комплексах реалізований через лексичні та граматичні маркери, наявні здебільшого в ініціальній позиції кожної наступної предикативної одиниці, що апелюють до семантично навантажених лексем у попередній частині. Схематично міжфразний зв'язок можна продемонструвати через лексико-граматичні показники: *Сапфіра* (1) – *вона* (2); *прочанин* (2) – *він* (3); *гаспид* (3) – *диск* (4). Такі показники вказують одночасно на зв'язок з попереднім і наступним компонентом, характерний для кожної внутрішньої ланки «текстового ланцюга». Зважаючи на це, фрагменти тексту з домінантною монопредикативністю тяжіють до однолінійності у вираженні міжфразових зв'язків. Послідовний зв'язок, за допомогою якого організовано текстовий фрагмент, потребує відповідних синтаксичних структур, серед яких саме простим реченням належить головна роль. Прості двоскладні речення, співвідносні з простими категоричними судженнями, структура яких становить $S \in P$, реалізують повний спектр значень об'єктивної модальності, тому що здатні щось стверджувати або заперечувати стосовно дійсності через їхню яскраво виражену логічну структуру.

Прості речення можуть організовувати текстову тканину і за допомогою інших типів міжфразних зв'язків, що мають певну специфіку вираження, напр., радіальний зв'язок, який скеровує всі наступні синтаксичні конструкції на ініціальну, напр.: *Пусто. Я нічого не скажу. Я просто варю горох. Я пакуватиму тебе вегетаріанським їдлом...* (І. Карпа. 50 хвилин трави). У цьому разі всі предикативні компоненти, крім першого, містять анафоричні елементи, ритмічно повторювані в кожному реченні, та семантично пов'язані з ініціальним реченням, який виконує роль теми, тоді як наступні компоненти є ремою. Мовними маркерами такого зв'язку також стають лексико-граматичні одиниці – переважно особові займенники, синоніми й спільнокореневі слова. Крім того, для всіх текстових компонентів характерна однакова синтаксична будова відповідно до схеми $Pronom_i V_p$ де підмет

виражений особовим займенником *я*, а простий дієслівний присудок – граматичною формою дієслова теперішнього часу 1-ої особи однини., напр.: *Я хочу написати листа. Я маю шухляду зі зразками. Я можу свої бажання поєднати з певним взірцем. Я не знаю ніякої іншої адреси. Я хочу написати листа. Я вибираю взірць...* (Т. Прохасько. Порт Франківськ).

Радіальний міжфразний зв'язок уможлиблює розгортання художнього тексту навколо одного змістового центру, що в наступних предикативних компонентах має кожного разу іншу мовну репрезентацію, напр.: *Це вона тут головна. Це вона все зробила. Нас усіх зробила. Вона, бабуся Ліна. Пані Ліна, як звали її сусідки. Поліна, Поленька – казали московські товарки по заслання. Моя рідна бабуся, Аполлінарія Аброзіївна Довган-Ватаманюк...* (О. Забужко. Музей покинутих секретів). Суб'єкт дії в наведених синтаксичних конструкціях має різне мовне вираження, але, незважаючи на лінійне подання текстової тканини, семантичним центром виступає останній предикативний компонент, у якому наявна повна номінація суб'єкта. Використання власних назв для номінації, займенникових форм, наведених у кожному реченні, створює особливу центровану композицію текстового фрагмента.

Особливу стилістичну роль виконують синтаксичні конструкції з інверсією: прості речення з простим дієслівним присудком та інверсійним порядком слів, у яких рема передуює темі, використовуються в художньому мовленні для створення внутрішньої напруженості тексту, а функціонування комплексу однотипних синтаксичних конструкцій вказує на загальну інверсійність тексту, напр.: *У кімнату влетів запашний вітер. У далекій кузні співали молотки. За вікном стояв город у вечоровій задумі. А на горизонті відходило шосе в степову бур'янову безвість* (М. Хвильовий. Редактор Карк). Відповідність структурній схемі N_1V_f реалізована в разі інверсійного порядку слів як передування присудка підмету, а актуалізація реми змінює комунікативну настанову текстового фрагмента. З огляду на це, у простих двоскладних реченнях інверсія виконує не лише стилістичне, а й функціональне навантаження.

Односкладні речення, предикативність яких виражається в одному головному члені – іменного або дієслівного типу, також поширені в

художньому дискурсі некласичної парадигми, напр.: *Смеркає. Смеркло* (М. Хвильовий. Бараки, що за містом); *На повний квиток усе одно не вистачало. Грошей на півдороги* (С. Жадан. Біг Мак); *Зупинимось. Відпочинь. Заспокойся. Віднови дихання. І просто повторюй за мною* (Ю. Іздрик. Флешка – 2gb); *Біжи. Біжи. Біжи. Поворот – брама – парк – алея – дерева – дерева – чорні стовбури* (О. Забужко. Музей покинутих секретів). Вони представлені різними типами, серед яких переважають дієслівні інфінітивні та іменні номінативні.

Інфінітивні дієслівні речення характеризуються тим, що головний член виражений дієсловом у формі інфінітива, тому модальне значення таких синтаксичних конструкцій здебільшого пов'язане з вираженням ірреальної модальності, а не синтаксичного індикатива. У творах письменників-постмодерністів інфінітивні речення здебільшого функціонують як непоширені синтаксичні конструкції, а головний член становить все речення, напр.: *Зрешистю, думає він, так воно, мабуть, і краще. **Не знати. Здогадуватися. Припускати. Давати шансу*** (Ю. Іздрик. АМ™). Комплекс інфінітивних речень виник завдяки парцеляції, але вони функціонують як окремі синтаксичні конструкції. Модальне значення імовірності, задане односкладними реченнями, визначає загальну модальну семантику тексту.

Номінативні односкладні речення переважно представлені так званими «каталожними рядами» – суцільними переліками іменних членів речення – як головних, так і другорядних. У номінативних односкладних реченнях у такій ролі виступає головний предикативний член, напр.: *Бритва, мило, дзеркальце, пара листівок, стара газета, гуталін для черевиків, свічка, сірники, щітка, тютетейка, хемічний олівець, на м'ятому шматку газетного паперу – виноград* (В. Домонтович. Дівчина з ведмедиком); *За холодильником кімната невимушено переходила в кухню. **Шафки й шухлядки, посуд, горнятка, плита з каструлями і чайником, кухонний стіл, табурети*** (С. Андрухович. Death is sexy). Такі комплекси часто є вираженням синтаксичної надмірності художнього мовлення некласичної парадигми, що зумовлена семантичною надлишковістю тексту: фіксація об'єктивного світу як комплексу окремих предметів та наведення їхнього переліку тяжіє до домінування екзистенційного модального значення. Завдяки використанню комплексів номінативних односкладних речень у художньому

дискурсі некласичної парадигми художній світ сприймається як фіксація різнотипних предметів та явищ у статичній формі, а не в динаміці. Такий художній світ є сталим, нерухомим для реципієнта, він не цілісний, а фрагментарний. Фрагментарність підкреслюють парцельовані та сегментовані синтаксичні конструкції, у яких відокремлені компоненти можуть бути представлені номінативними реченнями, напр.: *Анекдот. Про жіночу впертість* (В. Єшкілев. Пафос).

Прості речення можуть містити різні типи ускладнень, зокрема нанизування однорідних членів, поєднання в межах одного речення кількох сурядних рядів, напр.: *Відтоді роль основи основ перепадала і нафті, і військово-промислового комплексові, і комп'ютерові, й інформації, і комунікації, і таємним службам, і високим технологіям, і громадянському суспільству, і протистоянню цивілізацій, і мультикультуральності, і регіоналізмові, і глобалізації, і сексуальній революції, і поверненню до природи, і виходові в космос, і навіть остаточно-му закінченню історії...* (Т. Прохасько. Порт Франківськ). І. О. Дегтярьова аналізує такі ампліфіковані конструкції як вияв експресивного синтаксису, що втілюють динамічність змісту та «будують текст як гіпертекст і мають високу емоційно-експресивну насиченість» [Дегтярьова 2009 б: 176]. Нагромадження однорідних членів або однотипних простих речень створює ефект психологічної напруги, поступового наростання художньої динаміки. Прості речення переважно містять нанизування другорядних членів, напр.: *Та сама містика невинності, таємниці, прагнення, підозр, натяків, солодких задоволень* (Т. Прохасько. Порт Франківськ).

Особлива роль у художньому мовленні належить питальним висловленням, що здебільшого функціонують не окремо, а у вигляді цілісних комплексів, напр.: *А драпіровку кому лишив? Пушкіну? На чорний день?! (І. Карпа. Цукерки, фрукти і ковбаси); Невже це почалось із писемністю? Невже ті істоти були ЗАМІСТЬ НАС уже тоді? (Л. Дереш. Архе); Чи вірите ви в Бога? Чи допоможуть нам інопланетяни? Чи допоможе нам Америка? Чи врятує нас Міжнародний валютний фонд? Чи врятує нас золото гетьмана Полуботка? Чи допоможе нам ООН? Чи допоможе нам Брюссель? Чи врятує нас Женева? Чи врятує нас любов?... (Ю. Андрухович. Рекреації).* Прості питальні речення здебільшого мають риторичний характер, коли функціону-

ють у складі питальних комплексів. Проте вони можуть передавати й додаткову модальну семантику, утворюючи вставлені конструкції, напр.: *Сорочка з малесеньким крокодильчиком (чи, може, ящіркою?) посіріла від поту на грудях, на спині, під пахвами* (Л. Дереш. Покло-ніння ящірці) або навіть становить питальні комплекси в таких ви-падах: *Запах дорогого купе (шкіра? мускус лінкусний? турецький тютюну? балафе? єврохімчистка? все разом?)* (В. Єшкілев. Пафос). Питальні речення створюють ефект варіативності тексту, коли йдеть-ся про співіснування в художньому просторі різних можливих худож-ній світів. Комплекси питальних речень можуть створювати цілісні текстові фрагменти, а їхнє нанизування увиразнює синтаксичну експресивність, напр.: *Чи не так? – були запитання, – може, щось не-гарзд? раптом? як я міг думати (говорити) робити таке?.. так ось де кляту собаку закопано?! (А. Жураківський. Сателіти).* Надмірна фрагментація речення на кілька питальних висловлень зумовлено ко-мунікативною актуалізацією змісту.

Прості речення в художньому тексті неklasичної парадигми не належать до визначальних ознак його синтаксичної організації, де переважають складні конструкції поліпредикативного типу з різни-ми типами зв'язку. Проте монопредикативні синтаксичні конструкції здатні відтворювати такі особливості художньої дійсності, як фраг-ментарність, статичність, сталість. Вони мають особливе семантичне і стилістичне навантаження у репрезентації ірраціонального світу в неklasичній парадигмі творчості.

Поліпредикативні синтаксичні одиниці представлені в художньо-му мовленні передусім складносурядними реченнями закритої та від-критої структури, які можуть складатися з двох предикативних час-тин, напр.: *За моєї пам'яті країна грозилася вибухнути кількома пус-топорожніми переворотами, але навряд чи це скидалося на правду* (О. Ульяновко. Син тіні); *Єдиний рисунок став прототипом міста, і місто було як гравюра* (Т. Прохасько. Порт Франківськ); *Сіро-жовті стіни інтернату вже були далеко позаду, але жодного слова поміж компаньйонами промовлено не було* (В. Єшкілев. Богиня і Консуль-тант); *Бо була осінь, і осінь перелазила у зиму* (Т. Прохасько. Непрості). Такі складносурядні речення характерні для художнього мовлення не-залежно від його типу, а в художньому дискурсі неklasичної парадиг-

ми виконують функції комплексного віддзеркалення дійсності. Відкриті синтаксичні предикативні структури, як ми зазначали, можуть об'єднувати декілька предикативних частин в одне наддовге речення, напр.: *Волин усміхнувся, не здивований, не засоромлений, і почав було скидати сорочку, але тут підбігли до нього дівчата-русалки, помічниці Царівни О, і вмить він стояв уже голий, а вони завітчували його волосся, одягали вінка* (Ю. Покальчук. Озерний вітер).

Нагромадження складносурядних речень може створювати ампліфікаційні ряди, напр.: *Я прокусив нижню губу, і рот мій наповнився кров'ю і землею. Я сплюнув, але кров прибувала. Я на силу ковтнув мерзотну масу. Я стогнав і плавав* (А. Жураківський. Сателіти). Потенційна відкритість єднальних і розділових складносурядних речень зумовлює їхню стилістичну маркованість. Завдяки функціонуванню у складі таких конструкцій повторюваних елементів, зокрема сполучників і сполучних слів, вони слугують засобами експресивного синтаксису. Синтаксичний паралелізм, на основі якого побудовано багатоконпонентні складносурядні речення, уможливорює їхню єдність навіть у фрагментованому тексті. Визначальним чинником сурядного зв'язку стають повторювані сполучники, що репрезентують фігуру експресивного синтаксису – полісиндетон, напр.: *Або порожні конверти заради екзотичних марок незнаних країн. Або намагання переслати купюру всередині вітальної листівки. Або самвидавівські картки на Різдво і Великдень... Або забагато фотографій, лист заважкий* (Т. Прохасько. Порт Франківськ). Проте сурядний зв'язок у поліпредикативних комплексах здебільшого поєднаний із підрядним і безсполучниковим.

Складнопідрядні речення в художньому мовленні неklasичної парадигми функціонують насамперед як поліпредикативні синтаксичні одиниці двокомпонентної структури, напр.: *Все, що відбувалося щойно, з ним траплялось уперше* (Ю. Покальчук. Озерний вітер); *Але невідомо, що зустріне нас ранком* (О. Ульяненко. Син тіні). Однак для модерністського і постмодерністського художнього дискурсу характерні багатоконпонентні синтаксичні конструкції, зокрема й з кількома підрядними предикативними частинами та різними типами підпорядкування:

- однорідна супідрядність, напр.: *Раніше ніколи не прислухався до того, **про що** саме сповіщають і **що** «серйозно» говорять жіночі губки* (А. Дністровий. Невідомий за вікном); *Але водночас він був певен того, **що** це неминуче, **що** йому нікуди від цього роману, цього писання, цього старого гуцульського театру (хору?) не подітися* (Ю. Андрухович. Дванадцять обрuchів);

- неоднорідна супідрядність, напр.: *Здається, нехтї до чужинців, **які цілими днями вештаються твоїм подвір'ям і вічно чимось незадоволені**, до їхніх галасливих дітей, закіптюжених машин, **які ще довго зберігають на собі специфічний сморід траси**, до їхніх вічно вологих купальників, розвішаних по найнесподіваніших закутках, переростає з часом у нехтї до самого моря, **в якому всі ці чужинці залишають свої нечистоти і болячки*** (Н. Сняданко. Dead-line емоцій);

- послідовна підрядність, напр.: *Але хлопець не поспішав використати його ласкаву пропозицію, **бо** його тим часом мало цікавили всякі книжки, хоч би й наймудріші, крім книги власного життя, **якої** минулі сторінки він щодня невтомно гортав* (В. Підмогильний. Місто); *Ностальгія, ця велика механічна м'ясорубка, **крізь яку** пропускаєш серце, нирки і легені, пропускаєш і береш до рук розжевий фарш свого серцебиття, **який** продовжує битись за щось своє, незалежно від тебе* (С. Жадан. Марадона);

- змішувана підрядність, напр.: *Федір Іванович уже набрав повні груди повітря, **щоб** належно відповісти цьому столичному жевжиківі, та, **коли** почав добирати найдошкульніші слова з лексикону, зробив невелику паузу, **якою** і скористався міський піжон* (О. Ірванець. Загальний аналіз).

Поєднання в межах однієї поліпредикативної одиниці різних типів підпорядкування створює ідіостиль авторського експресивного синтаксису.

У художньому мовленні неklasичної парадигми поліпредикативні синтаксичні одиниці можуть утворюватися і за допомогою поєднання сурядного і підрядного зв'язку, напр.: *Вона ніколи нічого у житті не ускладнювала, як люди, не обтяжені моральними обов'язками, що зовсім про них оті обов'язки, не знають, а якщо подібні й існують, то заледве пов'язані з просвітленим чи освяченим віковим досвідом*

навколишнього середовища, де її особі, точніше індивіду, уроджено крутитися, і, відповідно, мати до того ж свої вишукані претензії, а зважаючи на те, що половина світу керується саме такими принципами і чинниками, які ти уподобала, то відповідальність перед обличчям повсякчасної трутизни відпадає, як хвіст у переродженого питекантропа (О. Ульяновко. Знак Саваофа). Саме такі синтаксичні конструкції визначають своєрідність художнього дискурсу некласичної парадигми. Нанизування однотипних синтаксичних одиниць, поєднання їх в поліпредикативні комплекси, лінгвістичні ігри з підпорядкуванням структурних частин, тяжіння до змішаної підрядності, — усе це спричиняє появу наддовгих речень та увиразнює синтаксичну надмірність.

Поліпредикативні конструкції можуть містити елементи непрямого мовлення та віддзеркалювати одну цілісну комунікативну ситуацію. У такий спосіб зображають тривалі події або низку почергових подій, які в реальності відбуваються повільно та поетапно, а не синкретично, напр.: *Мене розбудила пенсіонерка, яка разом зі мною дивилася фільм, юначе, говорить, вставайте, фільм закінчився, і прямує до виходу, дякую, кажу, їй услід і думаю, що робити далі, розглядаюся в порожній залі і бачу збоку біля екрана ще один, очевидно, запасний вихід, а оскільки за мною все одно ніхто не стежить, виходжу через нього* (С. Жадан. Біг Мак).

Прагнення відтворити кілька фрагментів дійсності зумовлює використання безсполучникових поліпредикативних конструкцій, у яких домінує безсполучниковий зв'язок, але всередині предикативних частин представлені різні типи сурядності та підрядності, напр.: *Так: телеграфні дроти узгір'ям і проходили на брудні квартали міста, там вони вище за будинки. Так: після теплої зливи дротом котились, звисали, а котрі налітали — вливались і падали на брук* (М. Хвильовий. Редактор Карк); *Готель був тихий і, здавалось, зовсім порожній, коридорами тривожно снували протяги, в кімнатах ховалися тіні померлих від кохання відвідувачів, уночі можна було почути, як вони риплять ліжками в сусідніх кімнатах, як важко пускають воду в рукомийниках і набирають повні жмені холодної хлорованої води, заливаючи пожежі в своїх душах, гуляючи до ранку готельними поверхами й потерпаючи в ці передсвяткові години без любові та зручностей*

(С. Жадан. Вона знає всі шлягери цього року). Безсполучникові поліпредикативні комплекси здебільшого мають відкриту структуру, тому можуть приєднувати предикативні частини без обмежень.

Лінгвістичні ігри в художньому дискурсі неklasичної парадигми є підґрунтям для створення багатокомпонентних синтаксично надмірних конструkcій, що з'явилися ще в художньому тексті письменників-модерністів, напр.: *Не знаходячи в них того, що можна було б назвати радістю, яка належала б йому неподільно, вбачаючи в них лишень одноманітні дні – чи тому, що там справді яскравих спогадів бракувало, чи тому, що спогади ці становлять притаманний привілей старечих літ, заступаючи тоді надії, а чи навмисне, може, за-тьмарював їх, щоб палкіше прагнути в прийдешнє, – тільки усвідомлював тепер минуле, як бліду й важку путь плями на крутизну, що привела його до урвища між шпiлями, до прізви, що він мусив або перескочити її, на дно ризикуючи шугнути, або ж вертати в невеселі долини, звідки був виїшов* (В. Підмогильний. Місто). У художньому мовленні постмодерністів вони розвинулися в наддовгі, складні за структурою синтаксичні комплекси, які можуть презентувати монологічне і діалогічне мовлення, непряме та внутрішнє мовлення, потік свідомості тощо. Синтаксична цілісність і надмірність таких побудов часто поєднані з графічним розчленуванням тексту, орієнтованим на читача, напр.:

– *Чи Адріян, – каже хтось за мене моїм майже нормальним голо-
сом – і я чую, як впущене слово летить крізь слухавку, мов камінь, ки-
нутий у глибокий колодязь – глибокий, глибокий, як темний тунель, –
із свистом розтинаючи повітря, і поки я
над цямриною чекаю на звук
удару об воду, по ногах мені повзуть
холодні мурахи...* (О. Забужко. Музей покинутих секретів).

Поліпредикативність і монопредикативність не визначають специфіку художнього дискурсу неklasичної парадигми, але вони стають засобами вираження синтаксичної надмірності, що є визначальною тенденцією сучасного художнього мовлення.

4.4. Пунктуація в постмодерністській художній прозі

Пунктуаційне оформлення тексту регламентоване відповідними правилами, порушення яких призводить до виникнення правописних помилок. Такий текст вважають аномативним, девіантним. Роль пунктуації не можна нівелювати: порушення правил вживання пунктуаційних знаків спричинює передусім змістові та інтонаційні зрушення, наслідками яких може стати неадекватне, неправильне розуміння тексту реципієнтами через те, що пунктуація в сучасній українській мові підпорядкована трьома принципами – структурному, семантичному та ритмо-мелодійному [Загнітко 2001: 547]. У такому разі йдеться про несвідоме порушення пунктуаційних норм, зумовлене низькою мовленнєвою культурою суб'єкта мовлення (автора тексту) і незнанням мовних правил.

Проте аномативне вживання пунктуаційних знаків або їхнє тотальне усунення може бути пов'язане з авторською інтенцією, зокрема в художньому тексті, де «...процес порушення стандарту має тотальний, системний характер, що є не лише жанро- і стилеутворювальним чинником, а й однією з найважливіших рис художнього методу» [Ремчукова 2005: 41]. Порушення пунктуаційних норм і навіть відмова від пунктуаційних знаків не є новим явищем. Ще на початку ХХ століття поети-модерністи проголошували повну свободу віршованого тексту, відмовляючись від пунктуації. Однак віршоване мовлення з огляду на його внутрішню ритміку, мелодійність, наявність рими та / або відповідного віршованого розміру й порядкового графічного накреслення демонструє надлишковість у використанні пунктуаційних знаків для виокремлення інтонаційних пауз, логічного наголосу й ритмо-мелодійного забарвлення. У поетичному мовленні пунктуація виконує здебільшого семантичну функцію, розділяючи синтаксичні конструкції, що не збігаються за структурою та обсягом з віршованими рядками: «будь-яка структура наповнюється змістом, існує заради передання змісту і тому пунктуація зовсім не байдужа до змісту, навіть навпаки – залежить від нього» [Валгіна 2001: 148]. Саме в цьому аспекті постає певна проблема щодо вживання пунктуаційних знаків як стилістичного засобу художньої прози. Річ у тому, що в прозовому тексті дотримання пунктуаційних норм допомагає реципієнтові зро-

зуміти зміст, тому що підпорядковане «стратегії його семантичного розгортання – як на поверховому, так і на глибинному рівні» [Маркова 2003: 28], але чи здатна пунктуація розширювати своє функціональне навантаження, виступаючи актуалізатором текстової семантики та авторської інтенції, – це питання залишається дискусійним. Дотримання пунктуаційних правил передбачає підпорядкування розділових знаків зазначеним вище принципам, оскільки вони здебільшого лише маніфестують структурно-семантичні або інтонаційні особливості тексту. Проте анормативне вживання розділових знаків, тобто порушення визначальних принципів пунктуації, уможливорює виконання додаткових функцій. Розділові знаки набувають у художньому тексті підвищеної семантичної ваги, впливають на розуміння змісту, а їхня відсутність вимагає використання інших прийомів семантико-структурної та інтонаційної актуалізації, зокрема графічного членування, абзацних відступів, нестандартних відступів тощо [Кондратенко 2010 а].

Посилення ролі пунктуаційного оформлення художнього тексту відбулося наприкінці минулого століття насамперед у постмодерністському дискурсі і пов'язане з порушенням норми, хоч і «поняття девіації та норми не актуальні для естетики постмодернізму» [Бабенко 2010: 17]. У художньому дискурсі через прагнення до реалізації мовної гри на різних рівнях тексту маємо явища пунктуаційної гри, пунктуація «використовується як особливий інформаційний канал і як особливий (строго індивідуальний) текстотвірний засіб» [Маркова 2003: 28]. Діапазон «мовних ігор» на пунктуаційному рівні досить широкий – від тотальної відсутності розділових знаків з використанням відповідних альтернативних засобів актуалізації до їхнього вживання з певною змістовиражальною функцією.

4.4.1. Безпунктуаційні тексти

Крайнім виявом використання пунктуації в мовній грі є створення так званих безпунктуаційних текстів, у яких або взагалі немає пунктуації, або наявні лише певні розділові знаки, необхідні для розуміння змісту. Відсутність розділових знаків у постмодерністських текстах здебільшого супроводжується й відсутністю інших позначок початку

та кінця синтаксичних конструкцій, зокрема великої літери на початку речення, проте залишаються великі літери у власних назвах, напр.: *...електричний кровообіг сірого й вогкого міста нічого не видно мряка перетворює на попелясту пустелю ковтає гуркіт черева урбанізаційного монстра океан Соляріс це Місто я так люблю а надто у такі надприродно вологі дні коли князь дощу стирає його з мапи осені коли воно просто зникає у мжичці й нежиті апокаліптичної сірості...* (Поваляєва С. Екзгумація Міста). Єдиним засобом дискретності тут можна вважати міжслівні відступи, що зумовлені структурно-інтонаційними чинниками. У такий спосіб у тексті «послаблюються синтаксичні зв'язки та посилюються зв'язки семантичні, зокрема й зв'язки, що встановлюються асоціативно» [Николина 2009: 283]. Сприймання безпунктуаційного художнього тексту потребує повільного, вдумливого читання, пошуку відповідної інтонації, виявлення семантично завершених синтаксичних конструкцій. Лінійний запис прозового тексту ускладнює членування мовленнєвого потоку, у якому важко знайти головні та другорядні думки, він подібний до «потoku свідомості» мовця, поданого за асоціативним принципом. Проте безпунктуаційний художній текст – це не обов'язково внутрішній монолог: художній текст може бути неоднорідним за жанровими й комунікативними ознаками, він може передавати й внутрішню діалогічність, напр.: *ти мав би гордитися такою схожістю але ти її умисне замовчуєш інстинктивно шукаєш очима в моїй кімнаті дзеркало бо тільки воно є безапеляційним доказом твого існування* (Т. Малярчук. Тро-янда Адольфо). Отже, відсутність розділових знаків характерна для постмодерністських текстів незалежно від їхньої жанрової природи. Такі прийоми, як «усунення знаків пунктуації, графічна пересегментація сприяють семантичній багатозначності, запереченню змісту, виконують різноманітні функції» [Лучинская 2002: 79]. У постмодерністському дискурсі внутрішню багатозначність передають різними способами, зокрема й безпунктуаційними текстами, орієнтованими на інтерпретаційну діяльність реципієнта та його активну участь у створенні художнього світу.

Проте недискретність тексту, зумовлена відсутністю розділових знаків, заважає процесові сприйняття його реципієнтом. З огляду на це в пунктуаційних текстах автори використовують інші способи дис-

кретності, наприклад, навскісну риску (слеш) для позначення інтонаційних і змістових пауз, пор.:

*пізно підозрюю / білого мені / приготуй мені / білого мені /
приготуй мене / я перевірю / твою композицію /
і щоб м'яке і світла удосталъ / і щоб волого від слини на постіль /
оріон на спині рак на потилиці / обидві ведмедиці / поміж зубами /
лев у голові / телець у голові / сохнуть в тарілці /*

(А. Жураківський. К).

Така репрезентація тексту подібна до віршованого мовлення. Він поділений на синтагми – фонетичні одиниці, тобто принципом розчленування слугує інтонаційний. Однак відсутність пунктуації і великої літери на позначення початку речення перетворює цей текст на ритмомелодійну єдність, цілісний фрагмент, що вимовляється відповідно до слешів-пауз. На нашу думку, запропонований приклад демонструє перетворення прозового тексту на вірш у прозі, маркуванням чого є домінування ритмічного малюнка, інтонаційної специфіки. Графічні позначки виконують тут не роль розділових знаків, а пауз у читанні, оскільки текст є безпунктуаційним, але певною мірою членованим.

Відтворення інтонаційної специфіки тексту характерне й для фрагментів монологічного мовлення, зокрема тих, що репрезентують потік свідомості, тому мають віддзеркалювати особливості асоціативного, недискретного відображення дійсності свідомістю людини, напр.: *Вуста перетворилися у велику червону троянду... втечу втечу втечу втечу втечу втечу... втечу?* (Ю. Винничук. Місце для дракона). Одне речення, що має відповідне пунктуаційне оформлення – наприкінці знак питання, крім того, речення починається з великою літери, містить низку повторюваних елементів, поданих у переліку без жодних розділових знаків. Між двома трикрапками не випадково наявна шість разів повторена лексема «втечу», що представляє авторські роздуми, гальмування внутрішнього монологу на цьому слові, перетворює текст на фрагмент потоку свідомості, що увиразнено кінцевим елементом зі знаком питання. Відтворити живе мовлення, розмірковування тут удалося саме внаслідок усунення пунктуації і багаторазового асемантичного повторення одного слова. Подання переліку з порушенням норм пунктуації на тлі загальної цілком нормативної конструкції свідчить про його відокремленість, його специфіку щодо

основного тексту. Безпунктуаційність перетворює звичайний художній монолог на вияв внутрішнього мовлення потоку свідомості через надану цьому фрагментові недискретність.

Відсутність розділових знаків не стає перешкодою змістової цілісності тексту, проте вона активізує інтерпретативну діяльність реципієнта, відсутність інтонаційних пауз та зміщення семантичних акцентів уможлиблює різне тлумачення тексту. Автор, власне, і задає цю багатовекторність інтерпретації. Зміщення семантичних зв'язків актуалізує роль читача, який стає співавтором тексту, не лише намагаючись зрозуміти авторську інтенцію, а й серед семантичної багатозначності знайти той варіант, що відповідає його світосприйняттю. З огляду на це безпунктуаційний художній текст на глибинному рівні демонструє феномен «смерті автора» й висуває на перший план чинник читача: це зумовлює «різноспрямованість читання, впливає на сприйняття адресата, який опиняється в ситуації вибору та повинен запропонувати одну з можливих інтерпретацій твору» [Николина 2009: 282]. Відсутність розділових знаків демонструє активізацію реципієнта сучасного художнього тексту, це прийом нівелювання домінантної ролі автора.

4.4.2. Часткова відсутність розділових знаків

Проте повна відсутність розділових знаків – рідкісне явище навіть у постмодерністських текстах. Здебільшого функціонують художні тексти з частковим усуненням пунктуаційних знаків, насамперед немає ком і крапок, напр.:

*у цьому сні було безліч моїх
любовей (пристрастей, бажань)
і я був
любов'ю (пристрастю, бажанням)
багатьох
і це був той один-єдиний день
та одна-єдина ніч
коли все збувається
усе стається
здійснюється*

*і кожен може як завгодно
втілювати свої
любові (пристрасті, бажання)
і все було чудесно-фантастично
в якійсь тісній пивниці-кав'ярні
десь коло річки
чи під лісом
чи під озером
ми врешті-решт зібралися
щасливо-розімлило-знесилені
любов'ю (пристрастю, бажанням)
одне до одного
один із одним
одне одному
і все збулося-справдилося-сталося
і було свято-кава-феєрверки
петарди ясперса і чад
але любовей (пристрастей, бажань)
ставало щораз більше*

(Ю. Іздрик. Флешка).

У цьому фрагменті безпунктуаційного тексту Ю. Іздрик використовує для прозового тексту рядковий принцип, характерний для віршованого мовлення. Таке членування подібне до віршованих рядків, воно слугує додатковим засобом дискретності через відмежування змістових блоків та інтонаційних пауз абзацними відступами. Внутрішня ритмічність створюється завдяки повторенню синтаксичних конструкцій у дужках, а використанню дужок на тлі відсутності інших нормативних знаків посилює їхнє семантичне навантаження. Єдиний наявний розділовий знак привертає до себе увагу, виконує роль своєрідного пунктуаційного центру тексту, фіксація в дужках кількаразово повтореного синтаксичного компонента створює ефект семантичного «нанизування», увиразненого повтореннями інших конструктивних елементів. У наведеному тексті розчленованість на рівні мовленнєвого потоку, представлена порядковою презентацією прозового тексту, протиставлена внутрішньорядковій нерозчленованості: в окремих рядках утворено цілісні композитні комплекси через

поєднання кількох лексем за допомогою дефісного написання і відповідно розуміння їх як цілісної складної лексичної одиниці, напр.: *свято-кава-феєрверки*, хоч у такий спосіб передано цілісну комунікативну ситуацію.

Часткова відсутність розділових знаків здебільшого пов'язана з тим, що «знімаються “структурні” знаки і зберігаються знаки “змістові”» [Николина 2009: 276], серед яких особливе місце належить тире. Воно значно розширило свої функції і здатне заступати в тексті двокрапку і кому, навіть за відсутності інших знаків тире виконує змістовиражальну функцію, напр.: *...тут сестричко ніде нема раків і жаб – от є повно ящірок змій черепах які кусаються і свиней які ходять селами безпечно як собаки багато окунів і казали навіть є лососі – нема тільки раків і жаб бо він якось спеціально йшов їх шукати на болото – не знайшов – там орнаментальна імпотентна тиша – колись баба Васюта ввечері відганяла жаб від порога казала що то відьма лізе до хати й сипала жабі на голову сіль або накривала жабу відром а вранці бігла дивитись чи відьма не втекла і що ви думаєте – жаби у відрі не було втекла стерво таке – а тут баба нарешилі жила б спокійно б – адже тут люди набагато привітніші жимолость набагато корисніша і взагалі – Саяни набагато вищі за Карпати...* (Т. Малярчук. Троянда Адольфо). У цьому фрагменті тире вжито переважно в безсполучникових конструкціях, де «за відсутності спеціальних лексико-граматичних засобів вираження... сприяє переданню на письмі особливих змістових відношень – умовно-часових і наслідкових» [Валгина 2001: 66]. Водночас вилучено коми, що мали б бути вжиті для розмежування однорідних членів та підрядних предикативних частин, та крапки, що позначають кінець речення. Тире в такому разі виконує як змістову, так й інтонаційну функцію, посилюючи текстову дискретність, створену міжслівними відступами. Наявність лише цього одного розділового знака надає йому вагомості.

Часткова відсутність розділових знаків дає змогу абсолютизувати функції наявної пунктуації, через що посилюється роль тих знаків, що вжиті автором. З огляду на це наявні знаки «перебирають» на себе функції відсутніх, вони виконують і структурно-змістові, й інтонаційні функції. Не всі пунктуаційні знаки можуть бути використані за умови часткової відсутності нормативної пунктуації, а лише ті, що є змістовими та мають семантичне навантаження.

4.4.3. Домінування деяких розділових знаків

У сучасному українському художньому дискурсі пунктуація набуває особливого значення, виконуючи додаткові функції. Деякі розділові знаки розширюють свої можливості та вживаються ширше, ніж інші. Проте домінування розділових знаків зумовлене здебільшого специфікою індивідуального стилю автора, хоч і має загальний характер через ненормативне використання одних знаків замість інших і надання переваги такому ненормативному розташуванню. Саме домінантне вживання одного з розділових знаків у позиціях, де нормативно мають стояти інші знаки, характерне для художнього дискурсу неklasичної парадигми. Розглянемо особливості вживання розділових знаків.

До знаків пунктуації, що переважають в сучасному українському художньому дискурсі, належить **кома**. На думку Т. Маркової, «привертає увагу очевидна перевага ком над усіма іншими розділовими знаками» [Маркова 2003: 28]. Активне вживання ком пов'язане з поширенням сурядних рядів однорідних членів і сурядних предикативних частин, поданих як перелік. Тяжіння до наддовгих синтаксичних конструкцій, які структурно дорівнюють одному реченню, проте складаються з численних предикативних частин, поєднаних різними типами зв'язку, зумовлює вживання відповідних розділових знаків, серед яких провідна роль належить комі з огляду на те, що «вона виконує відокремлювальну функцію в складному реченні або в простому з однорідними членами» [Валгіна 2001: 56]. Зважаючи на це, можна стверджувати, що кома меншою мірою належить до змістових знаків, а більшою – до структурних, вона є показником синтаксичних зв'язків між структурними частинами речення. У постмодерністському тексті кома здатна заступати інші розділові знаки, зокрема крапку, беручи участь у створенні наддовгих синтаксичних конструкцій, напр.: *іди, Ідо, іди, народжуй і вбивай, притримуй, розділяй, прихована, сильна, позначена, невідомо чому, серед колосального хаосу, у котрому ті, довкола тебе, в давнину утворена нами спільна машина є порядок і правило, і вони поводять себе так, ніби вони дійсно живуть на світі, наче можуть знати, хто вони, навіщо їм вчиняти і думати так чи інакше* (А. Журавівський. Сателіти). Коми, що оформлюють довгі пе-

реліки в сурядних рядах, увиразнюють важливість для буття людини не лише глобальних подій, а й дрібниць, другорядних мотивів, з яких, власне, і складається життя. Т. Маркова підкреслює, що насиченість сучасної прози «дрібницями» мотивована двома причинами: перша – «переважна скерованість уваги сучасних митців до приватної сфери життя, що складається з безкінечної кількості малих його компонентів», друга – «відсутність домінантної “сили”, що збирає розколотий на шматки світ, відсутність конструктивного джерела, що цементує художню свідомість» [Маркова 2003: 29].

Крапка с комою, що належить до традиційних нормативних знаків у наддовгих синтаксичних конструкціях, тому що використовується на позначення відокремлених за змістом, тематично цілісних компонентів одного речення, на разі вживається досить обмежено. Н. Валгіна зауважує, що крапка з комою відрізняється від коми лише ступенем тривалості позначуваної паузи, проте ці знаки не є тотожними [Валгіна 2001: 58]. Справді, крапку з комою в багатьох випадках можна замінити комою, проте дуже рідко можна поставити крапку з комою замість звичайної коми без достатніх на це підстав. Крапка з комою належить до більш виразних знаків пунктуації, ніж кома. Саме тому її поява в текстах нереалістичного типу набуває особливого значення: здебільшого крапку з комою використовують у синтаксично надмірних конструкціях, напр.: *За верхом зминався верх; глибоке провалля з'єднувалося з іще глибшим проваллям; смереки шуміли рівно й похмуро, ніби відповідали й відповісти не могли свою одвічну, пропахлу міцною смолою, тугу; отак можна було їх слухати і день і ніч, а потім ще один день і ще одну ніч, та й пливли б разом з їхнім вогким шелестом неквапливі думки, припорошувала б їх мжичка, обвівав гострий вітрець, а думки пливли б і пливли б – у минуле, до витоків життя, які не можна збагнути й осягнути ні свідомо, ні підсвідомо; може, саме отут, на лоні всеосяжної самотності, таки вдалося б проникнути у безначалля буття, бо ж про це все тут говорить – і вивернуте потріскане каміння, і давня стежка, і небо, таке близьке й зрозуміле, й сирий дух землі, і гіркувато-свіжі, по-рідному близькі запахи гірських рослин; здається іноді, що варто ось зараз, в цю мить, зігнутихся і набрати в жмені сірого груддя, змішаного з піском та перетлілим або ж недогнилим корінням, варто лише глянути на*

цей матеріал, – і ти побачиш його живим, і тобі відкриється багато... (Є. Гуцало. Багаття серед ночі). Уживання крапки з комою в художніх описах – це традиційний прийом, у наведеному прикладі пунктуація ще й допомагає відокремити та подати паралельно опис світу природи й внутрішнього світу героя. Крапка з комою не лише подовжує тривалість паузи. Для читача важливіше розчленувати опис на тематичні блоки, почергово перейти від опису стану природи до його філософського осмислення. Кожен тематичний блок, відокремлений крапкою з комою, містить всередині й інші пунктуаційні знаки, зокрема численні коми між однорідними членами, для відокремлення другорядних членів тощо. Саме синтаксична ускладненість наведених конструкцій, виражена пунктуацією, здатна «передати враження строкатості й звичності навколишнього світу й одночасно» [Маркова 2003: 29], значущості його фрагментів, «дрібнот», через які проходять людські долі.

Наддовгі речення побудовані переважно за допомогою використаних у сурядних рядах ком, проте крапка з комою залишається актуальною в мовленні деяких авторів, схильних до створення багатокомпонентних складних синтаксичних конструкцій, напр.: *День складається з безлічі рухів: рефлекторного дихання; рефлекторного ж кліпання повіками, коли зображення вмикається на мить, але тільки на мить, на жаль; нерелекторних дотиків до різноманітних предметів, тактильна пам'ять про які могла б замінити самі предмети; спритних ідентифікаційних забав зі звуками, що долинали з двору, телефонної слухавки чи приймача; неодноразових проходжень повз дзеркало в коридорі (шлях до вбиральні), дзеркало, в котрому якийсь тип, схожий на переможця конкурсу двійників, слухняно висоплює язика, і Езра з безапеляційністю народного цілителя вкотре вже ставить вбивчий аналіз: хронічний холецистит (Ю. Іздрик. АМTM). У наведеному прикладі крапку з комою, на нашу думку, ужито надмірно і невмотивовано: вона розділяє однорідні члени, кожен з яких не є настільки поширеним, щоб відокремлюватися за допомогою цього знака, бо цей «знак все більше вживають як фіксатор змістових розривів у тексті, він роз'єднує тематично відокремлені одну від одної частини речень, допомагає перерозподіляти змістові і граматичні зв'язки слів» [там само]. Її вживання можна пояснити лише прагненням ав-*

тора структурувати текст, що надто великий за обсягом і становить наддовгу синтаксичну конструкцію. Проте саме крапка з комою увиразнює дискретність, структурування не лише тексту, а й художнього світу: кожен описаний рух символізує окремий фрагмент щоденного буття людини, завдяки пунктуації читач сприймає описану картину як набір почергово змінюваних картинок, кадрів дійсності, а поштовхом до цієї зміни слугує крапка з комою, що домінує над численними комами, наявними в тексті.

В українському художньому тексті неklasичної парадигми крапку з комою використовують переважно нормативно, у багатокомпонентних складних синтаксичних конструкціях, що є наддовгими через їхній обсяг і кількість предикативних частин, напр.: *Але влада була наша, єдине, що мене тоді дивувало в ній, як вона міцно, навіть боляче, хапалася руками й ногами, і це поза ніжністю поцілунків; і те, і інше не можна вже було списати на п'яний стан, з якого ми надто легко перейшли до іншого, найголовнішого, перебуваючи в міріадах мереживного сяяння та нікельованих зблисків; я кожного поштовху не вірив, що вони є, що мрія простіша за саму себе, що Люська щосили намагається не вкусити мене, тамує, тим самим і подовжуючи свої гоїдання, посилені височезними перинами, в які ми провалювалися, віддаляючись і наздоганяючись; таких, як наше життя, що гамують, напхані, усі наші поштовхи, якими ми борсаємося у невагомому пір'ї...* (Б. Жолдак. Гальманах). Тут крапка з комою цілком доречно відокремлює змістові компоненти, розчленовуючи наддовге речення на відповідні структурні частини. У сучасному художньому мовленні використання крапки з комою структурує текст і текстову дійсність, розгортаючи окремі мікротексти. Проте не завжди крапку з комою вживають у реченнях великого обсягу. Наприклад, Б. Жолдак використовує цей знак і в простих та мінімально поширених синтаксичних конструкціях, пор.: *Бо він був німий; ми знали, що це не так, раз на рік він міг сказати два-три заповітні слова* (Б. Жолдак. Біловщук); *Зачувши слово «собак», незнайомець благально посунув до нього з трусами з зубак; ну чому він уперто не одягав їх?* (Б. Жолдак. Чому не поцдам). У такому разі вживання крапки з комою підпорядковане авторській інтенції, воно створює ефект поєднання різних фактів або ситуацій у межах одного речення, сприяє семантичній компресії тексту: різні

тематичні або непок'єднувані блоки співвіднесені в одному реченні як фрагменти амбівалентної дійсності, єдині у своїй різноманітності.

Крапка як розділовий знак насамперед сигналізує про завершення речення або в разі використання трьох крапок – про паузу чи логічну незавершеність речення. Особливості вживання крапки в художньому мовленні некласичної парадигми пов'язані зі специфічною синтаксичною будовою конструкцій, що утворюють цілісний текст. Якщо кома і крапка з комою засвідчують тенденцію до формування синтаксично надмірного тексту, наддовгих синтаксичних конструкцій, зумовлених прагненням автора подати цілісний, нерозчленований світ як сукупність різноманітних поодиноких фактів і дрібниць, то перевага крапки над іншими пунктуаційними знаками, навпаки, свідчить про репрезентацію фрагментарного, «розірваного» художнього світу. Така реченнєва фрагментація характерна для парцеляції та сегментації – різновидів комунікативної актуалізації тексту. Проте тут ідеться не про одне речення, розчленоване на кілька фраз, цілісних структурно і за змістом, а про окремі речення, контекстуально та ситуативно повні. Такі речення невеликі за обсягом, часто непоширені, вони фіксують деякі явища дійсності як ситуації, події, напр.: *Ми би трохи напалили і виклали з торби привезену їжу. Була б зима. Було б холодно. Були б невідомі зорі. Було би темно. Ще холодніше – в ліжку* (Т. Прохасько. З цього можна зробити кілька оповідань). Паузи, позначені крапками, набагато триваліші за тих, для позначення яких використовують коми та крапки з комою. Однак крапка потребує й відповідного інтонаційного малюнка – зниження тону, інтонації завершення. Крапка – це насамперед структурно-семантичний знак, що сигналізує про завершення думки, про кінець речення, на відміну від ком, які лише вказують на продовження синтаксичної конструкції, її тимчасове переривання, але не завершення. Текст, який складається з низки завершених за змістом та інтонаційно речень, сприймається як фіксація окремих явищ дійсності, «схоплення» її в миттєвостях. Такий спосіб передання художнього світу подібний до процесу кіно- або телезнімання, коли увагу реципієнтів зосереджують лише на окремих картинках, «кадрах», важливих для розуміння показаних подій, напр.: *Герой примружує очі. Повільно, дуже повільно піднімає майже порожню чвертку. Пляшка шоста за рахунком, а отже, остання. Ди-*

хання затримано. Двигуни заглушено. Тіла спаралізовано. Вітер ви-мкнуто (Ю. Іздрик. Таке). Дія тут сповільнена, зображення майже статичне через поступове скорочення як довжини речень, так і кількості структурних частин. Якщо перше речення ще повне двоскладне і містить поширювач об'єктної семантики, то наступні вже неповні та односкладні, а семантика поширювачів звужується з кожним наступним реченням. Ефект «уповільнення руху» стає можливим не лише через зміст тексту, а й відповідну пунктуацію та структурну будову синтаксичних конструкцій, ужитих автором для передання цього стану. Н. Валгіна називає такі крапки «крапками, що рвуть рядок» [Валгіна 2001: 278].

Використання коротких і непоширених речень, закінчених за змістом, можливе і в разі відтворення внутрішнього мовлення героя, що є виразно дискретним, на противагу потоку свідомості, який здебільшого відтворюють нерозчленовано, у наддовгих синтаксичних конструкціях. Розчленоване внутрішнє мовлення демонструє внутрішні міркування, невпевненість героя, його хвилювання, внутрішнє роздвоєння, напр.: *Її можна не відпустити. І заспокоїтися. І бути з нею. Не бути самому. Її можна відпустити. Подумки не бути самому. Її треба. Не треба. Господи...* (А. Дністровий. Невідомий за вікном). У цьому разі також спостерігаємо поступове скорочення обсягу й кількості структурних елементів у реченнях. Численні повторення, дублювання частин речень, збереження однакового ритмомелодійного малюнка зумовлюють внутрішню текстову структурну симетрію, реалізовану як змістове протиставлення двох варіантів дій героя, представлених у стверджувальних і заперечних конструкціях. Завершується цей фрагмент міркування трикрапкою, яка, крім тривалої паузи, позначає й незавершеність думки, посилюючи своєрідну «відкритість» тексту.

Традиційно трикрапку вживають у разі незавершеності, обірваності тексту, для відтворення переривчастості мовлення, свідомих пропусків у тексті, зокрема під час цитування. Стилізація усного розмовного мовлення в художньому тексті передбачає увиразнення його емоційної напруги, наслідком чого і стає переривчасте, повільне мовлення, відтворення якого можливе завдяки вживанню трикрапки на позначення численних інтонаційних пауз посередині кожної фрази,

напр.: *Но эта казнь всё равно публичная... патаму што транслірується на телевізару і в інтернетє. Сїо могут відеть все... Вот так, как я: сєчас дємакратія, каторая дають многа прєїмущєств... – з динаміків полинули гучні оплески* (П. Яценко. Повернення придурків). Поява цього розділового знака підпорядкована інтонації, з якою має вимовлятися текстовий фрагмент: у такий спосіб позначено місце найтриваліших пауз. Трикрапка може з'являтися в будь-якому місці тексту, незалежно від його структурних особливостей, хоч найчастотнішим, безперечно, є прикінцеве розташування знака.

Трикрапку використовують і для позначення структурної неповноти тексту, коли з'являються змістові лакуни, а в тексті порушується зв'язність і цілісність. За умови плутаної, нелогічної розповіді, із семантичними лакунами, вживання трикрапки є цілком доречним, напр.: *– Але послухай... зі мною було таке... на заводі пропав якийсь прилад... не пам'ятаю який... одним словом міліціонери прийшли з цього приводу до мене... а я жив тоді в гуртожитку... прийшли і так між іншим книжки переглянули... і знайшли* (Ю. Винничук. Місце для дракона). У наведеній репліці одного з героїв розповіді залишено лише трикрапки, інші розділові знаки відсутні. Домінування трикрапки створює ефект невпевненості мовця, демонструє його прагнення ретельно добирати слова для своєї розповіді, уривчастість описаних подій і численні паузи в мовленні. Через відсутність інших показників розподілу тексту на предикативні частини, трикрапка виконує й цю функцію: на початку репліки вжито велику літеру, що маркує початок речення, а наступні структурні частини розділені лише трикрапками, хоч і сприймаються як одне наддовге речення-мікротекст. Складну комунікативну ситуацію, що відбулася з героєм у минулому, описано одним реченням, але темпоральні зсуви і семантичні лакуни передані саме трикрапками. Багаторазове використання такого рідкісного пунктуаційного знака і нехтування інших указує й на певний підтекст, який мовець намагається приховати. Трикрапка поширена в сучасній прозі, де може виконувати різні функції, заступаючи навіть інші пунктуаційні знаки.

Серед усіх розділових знаків **тире** вирізняється своєю особливою графічною формою, що візуально розширює інтервал між мовними одиницями в тексті. Тире використовують і в простих, і в складних

реченнях, коли пропускають певний структурний компонент або виражають відповідне граматичне значення. Отже, спектр його функцій досить широкий. Т. Маркова наголошує, що тире «в сучасних текстах виражає акцент на суттєвому, головному, що часто тлумачать як екзистенційний вибір» [Маркова 2003: 30], тому поява тире переважно не випадкова і не завжди зумовлена правилами.

У художньому дискурсі неklasичної парадигми тире уживаніше, ніж інші знаки. Якщо пунктуаційне оформлення тексту може бути варіативним, здебільшого вживають «сильніший» знак – тире. Зокрема, його ставлять замість коми для виокремлення вставних і вставлених конструкцій та в безсполучниковому реченні, напр.: *Я засинаю – вгрузаю у це звукове мерехтіння, схоже на безпрограмний телевізор (о воскресні діти чигацького лами, нащадки огиди в Лас-Вегасі – по-смішки – ніжна розріджена плазма – в кишенях – обкурени дури забули про нас на вершині оргазму...), повільно опускаюся на дно – це буферна зона між снами, нічним і денним, місце, де я нікого не зустріну і нічого не побачу – лиш відчуватиму вгрузання. Я засинаю між снами – денним і нічним – в яких я пильную, і бачу, і зустрічаю... я опускаюся в буферну зону...* (С. Поваляєва. Екзгумація міста). У цьому прикладі тире вжите скрізь, де це можливо, але не обов'язково. У багатьох позиціях цілком нормативно було б використати коми. Однак численні тире цього уривка увиразнюють виокремленість, протиставлення частин, наголошення на додатковій, допоміжній інформації, яка завдяки тире здатна виходити на перший план, заступаючи основну.

Тире в простих реченнях уживають тоді, коли воно потрібне між підметом і присудком або контекстуально неповному реченні. І в першому, і в другому випадку уживання тире обмежене відповідними правилами, але в сучасній прозі його використовують навіть якщо наявна потенційна можливість, напр.: *Майструючи вежу з пляшок, пияк просто вибудовував власну рівновагу. По суті, це те, чим кожен з нас займається щодня. Звісно, кожен – у свій особливий спосіб. Але всім ідеться лише про те, аби втриматися на двох. Адже кожен із нас – вежа. Кожен – вертикаль. І кожне життя – стан нестійкої рівноваги. І цей мій текст – лише чергова спроба вистояти, встояти, втриматися* (Ю. Іздрік. Таке). Особливо варто відзначити стилістичне навантаження тире в простих реченнях між підметом та присудком, де

в українській мові використовують і форму *є* дієслова-зв'язку *бути*, проте заміна її на тире посилює семантику протиставлення, відсутню за умови матеріального вираження зв'язки.

Тире здатне виконувати не лише свою основну функцію – пунктуаційного знака, а й слугувати графічним розподільником, відмежовуючи структурні компоненти тексту один від одного. У разі відсутності інших розділових знаків тире набуває більшого навантаження: структурує текст і візуально формує для реципієнта текстові фрагменти для сприйняття, напр.:

– *ах як хочеться мені їсти* –

– *ах як хочеться мені тепла* –

– *ах чому я така стара – не потрібна нікому*

(Ю. Винничук. Місце для дракона).

За допомогою тире в цьому прикладі текст структурований як віршоване мовлення в рядок, що спрощує його сприйняття, увиразнює анафоричність і паралельну будову конструкцій, поданих окремими рядками. Уживання тире на початку й у кінці кожного рядка маркує відокремленість рядків, виконує роль великої літери на початку речення і крапки – наприкінці речення.

Тире семантично найбільше навантажений розділовий знак, який здатний замінювати майже всі інші знаки пунктуації. Його поява сигналізує про потужне виокремлення компонентів речення або про їхнє протиставлення.

На відміну від розширених функцій тире **двокрапка** не має таких можливостей у художньому тексті нереалістичного типу, навпаки – замість двокрапки здебільшого вживають тире. Однак у складних безсполучникових конструкціях і в переліках її поява обов'язкова, напр.: *Чоловіки в околицях сорока – це як відкрита рана: тільки торкнуся. Артур Пена саме забрів у ці околиці* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів).

Наявність знака питання в реченні зумовлена його модальністю. Лише відповідна інтенція мовця, виражена у формі питального речення, передбачає наявність знака в кінці предикативної конструкції. Крім відповідного модального типу, знак питання маніфестує специфічну питальну інтонацію.

У сучасних художніх текстах специфіка вживання знака питання зумовлена функціонуванням стилістичного прийому, суть якого полягає в «нанизуванні» питальних конструкцій, коли в тексті реалізовані диз'юнктивні логічні відношення як пропозиція можливих варіантів, альтернатив, напр.: *...обгороджений рай у країні екватор – гори і сніг, сонце і трави. куба, ямайка... і ти не випустиш її з рук – адже ти побував під спідницею слави. **так любиш її, аж цілуєш руки? дихаєш нею? її шкірою? вже не приймаєш медикаментів? не читаєш газет? не харчуєшся напівфабрикатами? чому так тихо і світ прилиши?** блакитна кулька на її долоні. такою є книга любові – сяюча сфера, а в ній – серце* (А.Жураківський. К). Такі варіанти не передбачають однозначного вибору, вони виявляють багатовимірність художнього світу, шляхи потенційного розвитку дії, скерованість думок героя тощо.

Використання риторичних запитань, зокрема як комплексу питальних речень, створює ефект внутрішніх міркувань мовця, відтворення його внутрішнього мовлення як аргументативного дискурсу, напр.:

Легенда про нібелунгуів?

Ще надто східно. Та й що говорить та легенда?

Друїди? Хто вони, оті друїди?

Шлях аріїв? Тоді це заєць? Де заєць, враг його візьми (Ю. Іздрик. АМTM).

Усі питальні речення в монологічному мовленні скеровані на відтворення внутрішнього мовлення героя, його міркувань, пошук потрібного варіанта під час вибору. Характерною ознакою сучасної прози є саме комплексне вживання питальних конструкцій, яке подібне до переліку запитань і створює ефект «нанизування», що посилює загальну питальну модальність предикативної конструкції.

Знак оклику маніфестує лише особливу інтонацію, але він не співвіднесений з окремим модальним різновидом речення. Окличні конструкції вимовляються з підвищенням тону, певною урочистістю, вони вказують реципієнтові на особливість вимови такого речення. Проте знаки оклику розширюють свої функції в сучасному художньому мовленні, де вони слугують і засобом фрагментації зі збереженням відповідної інтонації, напр.: ***Ти попросила, щоб я подав тобі свою руку!** Карл-Йозеф зупинився мов укупаний перед сосновим стовбуром.*

Tu! Попросила! Щоб я! Тобі! Руку! Як я мав це розуміти, не скажеш? Сосна, як і Рома, мовчала, тож він пошкандибав далі (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів). У наведеному прикладі одне речення вжито двічі: спочатку як цілісна предикативна конструкція, а далі – як розчленована на мінімальні структурні компоненти-фрази, що дорівнюють синтаксемам. Обурення героя, який вимовляє цю фразу, передається за допомогою надмірної сегментації, кожен компонент речення має інтонаційну силу всієї первинної конструкції. У такий спосіб окличність не лише увиразнюється, а й подається поетапно, розчленовано: емоційність тексту багаторазово посилена через такий прийом.

Окремої уваги заслуговують **дужки**, які останнім часом широко використовують у різних типах дискурсу. А в художньому тексті не-класичної парадигми вони починають домінувати як один з найуживаніших розділових знаків, жодною мірою не змінюючи свого функціонального призначення. Дужки традиційно відокремлюють вставлені конструкції, що мають характер додаткового, другорядного щодо основного повідомлення.

У сучасному художньому тексті ця функція залишається незмінною, проте змінилася роль вставлених конструкцій, що передають не так додаткове, як паралельне повідомлення щодо основного. З огляду на це базове повідомлення, що формує своєрідну основу синтаксичної конструкції, може кількаразово перериватися вставленими компонентами, пунктуаційно поданими в дужках, проте зміст цих компонентів часто привертає більшу увагу реципієнтів, напр.: *Праворуч хідника тягнувся ряд малоцікавих установ: аптека (така ж, як у Львові), зал гральних автоматів (такий самий, як і у Львові), фіктивне інтернет-кафе (таке ж, як і у Львові), нон-стоп (від львівського від-різнявся лише сталим асортиментом frutti di mare), букмекерська контора (як і у Львові, завжди зачинена), авіакаси, нотаріус, кілька засяяних під'їздів, нічний кінотеатр (той же репертуар), фітнес-клуб із невеликим ескалатором на вході (sic!), китайський ресторан і лютеранська каплиця на розі* (Ю. Іздрик. АМ™). Саме вставлені конструкції в дужках є композиційним центром цього простого речення, обсяг якого істотно збільшився через низку однотипних за змістом вставлених елементів. З одного боку, їхнє оформлення в дужках уви-

разнює другорядний характер, а з іншого – це найважливіший семантичний елемент, що є метою авторського повідомлення-порівняння.

Можливість подання у вставлених конструкціях коментарів до основного тексту та авторських відступів, пояснень, оцінок, що загалом становлять метатекстовий шар художнього дискурсу, надає цим вставленим компонентам особливого значення. Фрагменти тексту, подані в дужках, не сприймаються як другорядні за змістом, хоч і представлені позиційно як вставлені конструкції. Чинник мовця, який постає здебільшого через метатекстові елементи, актуалізований саме в таких конструкціях, напр.: *Раптом з Мулиної кімнати почулися дзенькіт скла, неголосний зойк (так зойкає Мула, коли обпечеться біля пательні), гуркіт, тупотіння (це він, мабуть, через щось пере-чепився)...* (П. Яценко. Повернення придурків). Вираження метатекстового шару спричинює появу текстів, де обидва модальні плани – об'єктивний і суб'єктивний – представлені однаково, тому що коментар може ставати важливішим, ніж опис художнього світу. Зважаючи на це, розмежовують створення тексту й метатексту, останній репрезентований саме в конструкціях з дужками.

У такий спосіб у художньому дискурсі неklasичної парадигми можливо одночасно розгортати дві комунікативних ситуації, що відбуваються паралельно, напр.: *Коля вийшла на терасу, постояла поруч з невідомим кучерявим хлопчиною (той розповідав щось веселе, бо вони вдвох трохи посміялися), знову зайшла до їдальні («сьомий обруч – це коли з кимось раніше не знайомим почувашся легко і вільно, ніби сто років знаєшся»), почала вибирати в вазі яблука («маємо нового мешканця?» – повторив недавнє запитання Пепи).* Коля вибрала два найбільші і найчервоніші («ага, теж зі Львова, приїхав на вихідні» – «з компанією?» – «здається, сам»), повитирала з них серветкою водяні краплі і знову пішла на терасу («шампунь у вашій кімнаті, ма? Я хочу помити голову?») (Ю. Андрухович. Два-надцять обручів). Різні події, описані в цьому фрагменті, відбуваються одночасно, проте відрізняються в просторі: героїня пересувається приміщеннями одного цілісного простору, фіксує події навколо себе, коментуючи їх. У дужках подається картина, яку бачить героїня, тому і репліки представлені від 1-ої особи, а базовий текст становить опис маршруту її руху, причому важливішим для розуміння тексту є саме шар тексту, поданий у дужках.

Змістове навантаження дужок настільки велике, що навіть підрядні предикативні частини відокремлюють за допомогою дужок, а не лише ком, напр.: *Добропорядні львів'яни (чий консерватизм межував із ксенофобією) після кількох агресивних наїздів у наш бік залишили кафе на розтерзанні підліткам (чия розкутість межувала з карним кодексом)* (Л. Дереш. Намір!). На нашу думку, використання тут дужок зумовлене стилістичною метою: підрядні речення атрибутивного типу з однаковими сполучними словами, однаковою синтаксичною будовою та семантичною близькістю розташовані на певній відстані, тому їх відокремлення в дужках увиразнює цю подібність та відмінність від основного тексту.

Отже, пунктуація в художньому мовленні неklasичної парадигми слугує елементом мовної гри, реалізованої як через безпунктуаційні тексти, так і домінування в них одного розділового знака.

Висновки до розділу 4

Синтаксис художнього мовлення неklasичної парадигми детерміновано двома протилежними тенденціями – синтаксичною надмірністю і синтаксичною компресією. Синтаксична надмірність характеризується наявністю в тексті поліпредикативних комплексів з різними видами синтаксичного зв'язку, структурно-композиційні компоненти яких поєднані здебільшого механічно, штучно; у межах одного поліпредикативного комплексу можливі комплекси кількох надфразних єдностей або мікротекстів. Синтаксична компресія представлена надмірно членованими текстами, у яких одна комунікативна одиниця реалізована кількома невеликими за обсягом структурно-композиційними компонентами. Така підвищена дискретність художнього тексту сприяє домінуванню фрагментованого сприйняття художньої дійсності.

Синтаксична надмірність пов'язана з формуванням багатокомпонентних синтаксичних конструкцій на основі різних типів сурядного зв'язку – непередикативної сурядності, передикативної сурядності, поліпредикативної сурядності й текстової сурядності. Вживання в тексті поширених сурядних рядів ще не є ознакою синтаксичної надмірності, яка зумовлена лише реалізацією надмірної семантизації, що може

бути спричинена або дублюванням інформації, або повторенням, або тавтологією, або зайвою деталізацією тощо. Відкритий характер сурядних рядів потребує відповідного сполучникового або безсполучникового синтаксичного зв'язків, завдяки яким утворюються синтаксичні конструкції відкритої структури.

Синтаксична компресія спричинює появу дискретних текстів, що є результатом фрагментації, лакуарності та автосемантії. Текстова фрагментація, з одного боку, є мовленнєвою актуалізацією синтаксичних одиниць, унаслідок чого спостерігаємо сегментацію і парцеляцію, а з другого – способом впливу на дійсність для її членування відповідно до авторського сприйняття.

Текстова лакуарність – це пропуск або свідоме усунення дискурсивних компонентів, що дестабілізує текстову тканину. Визначальною рисою лакуарності в художньому дискурсі неklasичної парадигми є непередбачуваність установлених лакун і можливість інтерпретації їх у контексті. Синтаксичні лакуни в художньому дискурсі неklasичної парадигми представлені трьома різновидами: елімінаційними, хезитаційними та паралаксними. Елімінаційні лакуни виокремлюємо на структурно-граматичному рівні тексту. Вони реалізовані в структурно неповних та еліптичних реченнях, а також у конструкціях з незаповненою синтаксичною позицією. Хезитаційні лакуни пов'язані з когнітивними процесами в мисленні мовця і виражають за допомогою фонетичних суперсегментних засобів – пауз та графічними пропусками в тексті. Паралаксні лакуни пов'язані насамперед з інтертекстуальністю, а саме зі встановленням змістових міждискурсивних відношень. Показниками інтертекстуальної лакуарності є цитати та алюзії.

Автосемантія як виокремлення в художньому мовленні структурно й семантично незалежних компонентів передбачає репрезентацію зовнішньої, внутрішньої та абсолютної автосемантії. Зовнішня спостерігається при збереженні когезії та когерентності тексту, вона має такі ознаки: непередбачуваність – незумовленість семантикою і структурою основного тексту; наявність додаткової інформації; можливість функціонування в текстах всіх типів. Внутрішня автосемантія свідчить про порушення когезії тексту, але наявності когерентності. Визначальним чинником тут виступає комунікативна ситуація, яка

об'єднує внутрішньо самодостатні та цілісні одиниці. Абсолютна автосемантия є вираженням синтаксичної деструкції і засвідчує порушення текстових категорій когезії та когерентності.

Використання простих і складних речень у художньому мовленні неklasичної парадигми підпорядковано загальним правилам української мови. Проте синтаксична надмірність зумовлює активне функціонування фігур експресивного синтаксису, утворених на основі синтаксичного паралелізму та повторення. Монопредикативні синтаксичні одиниці відрізняються тяжінням до фрагментації та переважно містять відокремлені другорядні члени, серед яких домінують сурядні багаточленні ряди. Поліпредикативні одиниці є виявом синтаксичної надмірності, вони поєднані сурядним, підрядним або безсполучниковим зв'язком, а також можуть утворювати складні багатокомпонентні побудови з різними типами зв'язку.

Особливе структурно-семантичне навантаження в художньому мовленні неklasичної парадигми має пунктуація, особливість якої полягає у ненормативному вживанні розділових знаків – від тотальної відсутності їх і створення безпунктуаційних текстів до переважання одного розділового знака. Відсутність розділових знаків не стає перешкодою для надання тексту змістової цілісності, проте вона активізує інтерпретативну діяльність реципієнта. Домінування окремого розділового знака зумовлене специфікою індивідуального стилю автора, хоч і має загальний характер завдяки ненормативному вживанню одних знаків замість інших і надання переваги такому ненормативному використанню. Саме переважне вживання одного з розділових знаків у позиціях, де нормативно мають стояти інші знаки, характерне для художнього дискурсу неklasичної парадигми.

Крапка і трикрапка в художньому тексті нереалістичної парадигми істотно розширили свій функціональний потенціал, меншою мірою їх вживають на позначення кінця речення і тривалих пауз, більшою мірою – як структурно-змістовий знак для представлення особливостей мовлення і світосприйняття героїв.

ВИСНОВКИ

Художнє мовлення сучасних письменників вирізняється схильністю до мовних експериментів та орієнтацією на активну роль адресата-читача. Але експерименти з мовою, що визначають постмодерністські художні твори початку ХХІ ст., мали місце ще в літературі українського модернізму. Деякі принципи і тенденції текстової організації, релевантні в добу модернізму, розвинулися в текстах постмодерністів, увиразнюючи тісний зв'язок двох типів художнього мислення. Особлива роль у процесі формування сучасного художнього мовлення належить синтаксису як конструктивному чиннику текстової організації та витлумаченню художнього тексту як дискурсу.

Текст – це сукупність вербальних знаків, організованих згідно із законами мови, що характеризується формально-змістовою цілісністю та прагматично-комунікативною єдністю, та є елементом мовної системи; дискурс – мовленнєва репрезентація комунікативного акту, що є віддзеркаленням певної ситуації об'єктивної дійсності, і містить вербальний компонент – текст – і невербальні – позамовні чинники, які впливають на створення та розуміння тексту.

Дискурсивний статус художнього тексту підтверджений витлумаченням художнього мовлення в комунікативному аспекті, а визначальним чинником для цього слугує прагматична настанова мовця-автора, для якого художня творчість – складний комунікативний процес, що передбачає реалізацію певного комунікативного наміру автора щодо реципієнта. Автор під час породження тексту перебуває в комунікативній ситуації, для якої релевантні як власне мовні, так і позамовні чинники, а реципієнт, який сприймає та тлумачить художній текст, є одночасно елементом власного комунікативного простору інтерпре-

тації та комунікативного простору автора, об'єднувальна ланка яких – художній текст. Художній текст – це один із компонентів художнього дискурсу. Така взаємодія спричинює виокремлення відповідних параметрів функціонування й творення художнього тексту, художнього дискурсу – основних, власне текстових і текстово-дискурсивних. До основних належать комунікативність та інформативність, що одночасно репрезентують текстові і дискурсивні характеристики. Власне текстові представлені цілісністю, зв'язністю та членованістю, релевантними всередині текстової тканини художнього тексту. Текстово-дискурсивні характеризують художнє мовлення як компонент комунікативного акту та представлені антропоцентричністю, референційністю та інтертекстуальністю. Інформативність художнього тексту передбачає наявність нової інформації на фактичному, концептуальному та підтекстовому рівнях, серед яких основна роль належить концептуальному; комунікативність реалізується завдяки одночасній актуалізації всіх засобів і підкатегорій, що віддзеркалюють комунікативну природу художнього тексту; зв'язність – це формально-граматична єдність художнього тексту, що забезпечується різноманітними мовними засобами; цілісність – структурно-семантична й комунікативна єдність тексту; членованість – структурно-композиційне, семантичне й комунікативне членування художнього тексту; референційність – віддзеркалення в художньому тексті об'єктивної дійсності і створення особливої художньої реальності, репрезентоване темпоральними та континуумними маркерами; антропоцентричність – актуалізація чинника людини в художньому тексті через комунікативні позиції мовця й реципієнта; інтертекстуальність – вербальна репрезентація міжтекстової взаємодії, представлена в алюзіях, цитатах та образах.

Дискурсивний підхід до художнього мовлення найбільш релевантний щодо художніх творів неklasичної парадигми, що об'єднує модерністські та постмодерністські тексти з огляду на їхню настанову на заперечення раціонального осмислення дисгармонійного й хаотичного світу. Відмінності модернізму і постмодернізму як художніх парадигм парадоксальним чином поєднують їх на рівні способів відображення дійсності й створення текстової реальності. Це репрезентовано порушенням мовної ієрархії, що спричинює внутрішньорівневу синтаксичну інтерференцію; у використанні мови без референційної

співвіднесеності з позамовною дійсністю; у прагненні зруйнувати єдність тексту. Тексти неklasичної парадигми містять експерименти з мовою. У них порушено норми та правила сполучуваності, узгодженості мовних одиниць у синтагматичі. Вони характеризуються фрагментарністю і надлишковістю, розірваністю і багатоваріантністю, тобто демонструють внутрішню амбівалентність художнього мовлення. Об'єднання модерністського і постмодерністського художнього мовлення в межах неklasичної парадигми уможлиблює аналіз двох типів художнього дискурсу як єдиної системи, як одного художнього комплексу, якому властивий особливий тип художнього мовлення. Художній дискурс неklasичної парадигми реалізований за допомогою кількох принципів текстотворення, серед яких два основних – принцип лінгвістичної гри та принцип діалогічності.

Принцип гри вказує на релевантність прагматичного чинника витлумачення мовленнєвої діяльності як «мовної гри», одним з результатів якої є художнє мовлення. У художньому дискурсі неklasичної парадигми ігровий принцип реалізований у мовних іграх лінгвістичного типу, зокрема в карнавалізації як ядерному вияві лінгвістичної гри, що передбачає використання різноманітних «масок» – «переодягнення» мовних одиниць, «перекручування» значень і форм, функціональній розгалуженості, текстовій аномальності та синтаксичних трансформаціях. Принцип гри в художньому дискурсі неklasичної парадигми репрезентований на синтаксичному рівні через дві загальні тенденції – синтаксичну надмірність і синтаксичну компресію. Синтаксична надмірність передбачає варіативність художнього мовлення, перенасичення паралельними синтаксичними конструкціями, синтаксичний паралелізм і дублетність, а синтаксична компресія є протилежним явищем – вона детермінує фрагментарність, скорочення, стислість художнього мовлення.

Синтаксична надмірність представлена синтаксичною варіативністю, що є ознакою текстового розгалуження на мовленнєвому рівні та становить у художньому дискурсі неklasичної парадигми потенційну можливість одночасної реалізації всіх варіантів однієї синтаксичної конструкції, представлених безпосередньо в тексті. Текстові варіанти перебувають між собою в таких відношеннях, як еквівалентність, диз'юнктивність, модальність, діалогічність, серед

яких домінують диз'юнктивні відношення нестрогого типу, в основі яких наявна внутрішня альтернативність. У межах синтаксичної надмірності перебуває й текстова візуалізація, що передбачає подвійну семіотичність художнього дискурсу, орієнтованого на реципієнта, який сприймає як зміст тексту, так і його графічне навантаження, що є одним з виявів принципу гри. У художньому дискурсі неklasичної парадигми актуалізовані шрифтові і нешрифтові візуальні маркери: шрифтові створені через почергове використання або одночасне поєднання різних типів графічного накреслення тексту – курсивного, жирного, розрідженого, великих літер; нешрифтові передбачають вживання додаткових, нетекстових елементів – підкреслення, кольору, абзацних відступів, крапок, дужок тощо. Маркери візуалізації орієнтують текст на позамовну дійсність, на реципієнта, є показниками інтертекстуальних елементів та зв'язків, надають тексту підвищеної семіотичності та уможливають його тлумачення як знака ситуації, акцентують логічний наголос і додають інтонаційного забарвлення, що має семантичне навантаження. На створення синтаксичного надмірного тексту орієнтований і структурно-семантичний різновид синтаксичної деструкції, репрезентований надмірною предикативністю, синтаксичною каталогізацією, широким уживанням односкладних речень, надмірним повторенням однакових компонентів синтаксичної конструкції та асиметричною реалізацією власне текстових категорій зв'язності й цілісності.

Синтаксична компресія представлена насамперед синтаксичною деструкцією в її формально-синтаксичному та комунікативному різновиді, перший з яких передбачає створення синтаксично недискретного тексту, а другий – чітко виражену фрагментованість, членування текстової тканини, зумовлені прагматичною настановою автора. Недискретний текст створюється завдяки безпунктуаційним синтаксичним конструкціям, репрезентації тексту без синтагматичного членування або з використанням засобів дискретності, непередбачених правилами мови; поданню текстових одиниць як цілісного комплексу вербальних знаків. Чітко виражена фрагментованість художнього тексту реалізована в дискурсі неklasичної парадигми внаслідок розчленування текстового потоку на комунікативно значущі компоненти за допомогою кількразового вживання пунктуаційних знаків – знаків

питання та оклику, дужок, тире; надмірного використання абзацного розподілу, парцеляції та сегментації; різних способів комунікативної актуалізації настанови мовця. Синтаксична деструкція не спричинює тотального руйнування текстової тканини, а пов'язана з такою ознакою мовної гри, як порушення певних норм і правил, тому слугує підставою для створення особливого експериментального тексту.

Діалогічний принцип синтаксичної організації художнього мовлення вказує на роль тексту в комунікативному акті інтерактивної взаємодії між автором і читачем на всіх рівнях: текст – читач, текст – автор і текст – текст, що зумовлює розмежування двох типів діалогічності – суб'єктно-текстової (автор – текст – читач) і міжтекстової (текст – текст – текст). Суб'єктно-текстова взаємодія репрезентує діалог між мовцем і реципієнтом, опосередкований текстом, а міжтекстова зумовлена актуалізацією міжтекстових зв'язків. У художньому мовленні діалогічність реалізована завдяки текстово-дискурсивним категоріям комунікативності, антропоцентричності та інтертекстуальності, що маніфестовані через відповідні вербальні маркери. Діалогічність реалізована авторською інтенцією на контакт з текстом і читачем, реципієнт лише імпліцитно присутній у тексті, хоч мовець може звертатися до нього в тексті, але поле інтерпретацій, що власне і становить комунікативну діяльність адресата, залишається поза текстовою тканиною. Чинник мовця є основним способом мовного вираження суб'єктно-текстової діалогічності, що в художньому мовленні виражений у позиціях наратора та метаавтора. У художньому дискурсі неklasичної парадигми наративне мовлення характеризується домінуванням неповних, незавершених або перерваних синтаксичних конструкцій, порушенням зв'язності й цілісності тексту, синтаксичним «злиттям» тексту, заміною прямого мовленням непрямым, використанням «діалогічного монологу» та загальною полісуб'єктністю. Метаавторське мовлення передбачає суб'єктну відстороненість від змісту тексту через посилення ролі допоміжних елементів мегатексту – коментарів, приміток, пояснень. На синтаксичному рівні метаавторське мовлення представлене вставленими конструкціями та текстовим коментарем, який є метатекстуальним маркером. Посилення ролі приміток і коментарів сприяє актуалізації діалогічності тексту: автор вступає в діалог з читачем не лише опосередковано в основному тек-

сті, а й безпосередньо в додатковому. Апеляція до компонентів додаткового тексту (анотації, передмови, післямови, резюме, приміток, коментарів тощо) увиразнює дискурсивну природу художніх текстів класичної парадигми.

Позиція адресата репрезентована в художньому дискурсі не-класичної парадигми персонажним внутрішнім мовленням, яке має такі синтаксичні особливості, як збільшення кількості еліптичних конструкцій; домінування сполучникових сурядних синтаксичних утворень предикативного і непередикативного характеру, асинтаксичне поєднання слів, тяжіння до загальної предикації висловлень. Внутрішнє мовлення представлене в художньому дискурсі не-класичної парадигми такими формами: 1) звичайний внутрішній монолог, у якому використані граматичні конструкції з 1-ою особою, що передає міркування героя; 2) автодіалог, що передбачає діалогічні відношення між репліками внутрішнього монологу або між різними вимірами внутрішнього мовлення героя; 3) «потік свідомості», синтаксичним відтворенням якого є поліпередикативні комплекси з різними типами зв'язку, серед яких і безсполучниковий. Загальна тенденція, яку демонструє внутрішній монолог, – це створення зв'язного, але нецілісного тексту, який побудований на підставі безсполучниковості й фрагментарності та містить пунктуаційні маркери локальної зв'язності.

Міжтекстову діалогічність репрезентовано інтердискурсивністю художнього мовлення не-класичної парадигми, виражену за допомогою інтертекстуальної міфологізації, інтертекстуальної цитації, інтертекстуальної алюзії, інтертекстуальної номінації та інтертекстуальної стилізації. Визначальним критерієм ідентифікації інтертекстуальних елементів у модерністському та постмодерністському дискурсах є синтаксична організація тексту, зокрема структурна модель речення, частиномовна належність компонентів, порядок слів, характер предикації, синтаксичний паралелізм, синтаксична стилістика, а також фреймова семантика. Інтертекстуальна міфологізація орієнтує художній дискурс на домінантний міфологічний фрейм, представлений як термінальні слоти в художньому дискурсі; інтертекстуальна цитація передбачає активний інтелектуальний пошук реципієнтів, пов'язана з основним міфологічним фреймом та скерована на атрибуцію неспортизованих і трансформованих цитат, що здійснюється завдяки син-

таксичній будові висловлень; інтертекстуальна алюзія виражає термінальні слоти фрейму у згорнутій формі, маркерами чого слугують прецедентні феномени; інтертекстуальна номінація пов'язана з використанням у художньому дискурсі знакових власних імен, наслідком чого є перетинання художньої та об'єктивної дійсності: об'єктивна реальність «текстуалізується»; інтертекстуальна стилізація в традиційному тлумаченні характерна для модерністського дискурсу, а в постмодерністських текстах реалізована як полірегістровість через поєднання в межах одного тексту різних комунікативних реєстрів – перехід від зображального реєстру, характерного для художнього мовлення, до інформативного та генеративного, причому домінантним залишається зображальний реєстр, тоді як інші типи лише виконують роль стилізованих текстових фрагментів. У такий спосіб у художньому дискурсі зменшується автоматизм процесу читання і – відповідно – сприйняття інформації, що змушує читача звернутися до ідентифікації інтертекстуальних елементів і заглибитися у зміст тексту.

Синтаксична надмірність і синтаксична компресія зумовлюють формування нових синтаксичних явищ і тенденцій сучасного українського художнього синтаксису. Синтаксична надмірність реалізована завдяки пріоритетному використанню в художньому мовленні різних типів сурядного зв'язку – непередикативної, передикативної, поліпередикативної та текстової сурядності, характерною ознакою яких є тяжіння до створення структурно незамкнених і семантично відкритих сурядних рядів. Синтаксична компресія детермінує появу таких синтаксичних явищ, що репрезентують чітко виражену дискретність художнього мовлення, – фрагментацію, автосемантию та лакунарність. Обидві тенденції маніфестовані в художньому дискурсі неklasичної парадигми актуалізованою пунктуацією, завдяки чому з'являються пунктуаційно марковані тексти – безпунктуаційні, з домінуванням одного розділового знака, з девіантною пунктуацією, основна роль у якій належить тире й комі.

ЛІТЕРАТУРА

Агафонова 2009: Агафонова А. Синтаксична організація тексту як засіб творення авторської модальності / А. Агафонова // Науковий вісник Чернівецького університету : [зб. наук. праць]. – Чернівці : Чернівецький університет, 2009. – Вип. 475-477 : Слов'янська філологія. – С. 102–108.

Адмони 1985: Адмони В. Г. Грамматика и текст / В. Адмони // Вопросы языкознания. – 1985. – № 1. – С. 63–69.

Ажнюк 2000: Ажнюк Б. М. Лакуна / Б. М. Ажнюк // Українська мова : Енциклопедія. – К. : Видавництво «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 2000. – С. 268.

Азеева 1999: Азеева И. В. Игровой дискурс русской культуры конца XX века : Саша Соколов, Виктор Пелевин : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 24.00.02 «Историческая культурология» / И. В. Азеева. – Ярославль, 1999. – 22 с.

Акимова 1990: Акимова Г. Н. Новое в синтаксисе современного русского языка / Г. Н. Акимова. – М. : Высшая школа, 1990. – 168 с.

Александрова 1984: Александрова О. В. Проблемы экспрессивного синтаксиса / О. В. Александрова. – М. : Высшая школа, 1984. – 217 с.

Алифиренко 2005: Алифиренко Н. Спорные проблемы семантики / Н. Алифиренко. – М. : Гнозис, 2005. – 256 с.

Амвросова 1984: Амвросова С. В. Языковые средства полифонии в художественном тексте (на материале английских романов 20 века) : дисс. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / С. В. Амвросова. – М., 1984. – 195 с.

Андрухович 2007: Андрухович Ю. Апологія блазенади (Дванадцять тез до самих себе) / Ю. Андрухович // «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак) : Вибрані твори : Поезія, проза, есеїстика. – Львів : Піраміда, 2007. – С. 23–24.

Анисимова 2003: Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) / Е. Е. Анисимова. – М. : Академия, 2003. – 128 с.

Антипов 1989: Антипов Г. А. Текст как явление культуры / Г. А. Антипов, О. А. Донских, И. Ю. Марковина, Ю. А. Сорокин. – Новосибирск : Наука, 1989. – 197 с.

Арнольд 1995: Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) / И. Арнольд. – СПб. : Образование, 1995. – 60 с.

Арнольд 1999: Арнольд И. В. Семантика, стилистика, интертекстуальность / И. В. Арнольд. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1999. – 443 с.

Арутюнова 1976: Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл : Логико-семантические проблемы / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1976. – 384 с.

Арутюнова 1981: Арутюнова Н. Д. Фактор адресата / Н. Д. Арутюнова // Известия АН СССР. – Сер. лит. и яз. – Т. 40. – 1981. – № 4. – С. 356–367.

Арутюнова 1990: Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 136–137.

Арутюнова, 2006: Арутюнова Н. Д. Виды игровых действий / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / [отв. ред. Н. Д. Арутюнова]. – М. : Индрик, 2006. – С. 5–16.

Архипова 2004: Архипова И. М. Некоторые структурные и семантические характеристики авторских отступлений / И. Архипова // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2004. – № 631. – Серія «Філологія». – Вип. 41. – С. 144–147.

Ахманова 1977: Ахманова О. С. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема / О. С. Ахманова, И. В. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47–54.

Ахметова 2008: Ахметова Г. Д. Языковые процессы в современной русской прозе (на рубеже XX–XXI веков) / Г. Д. Ахметова. – Новосибирск : Наука, 2008. – 168 с.

Бабенко 2003: Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : [учебник; практикум] / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М. : Флинта, Наука, 2003. – 496 с.

Бабенко 2004: Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : [учебник] / Л. Г. Бабенко. – М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2004. – 464 с.

Бабенко 2007: Бабенко Н. Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодернизма : [монография] / Н. Г. Бабенко. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2007. – 410 с.

Бабенко 2008: Бабенко Н. Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы : автореф. дисс. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Н. Г. Бабенко. – СПб., 2008. – 45 с.

Бабенко 2010: Бабенко Н. Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодернизма / Н. Г. Бабенко. – [изд. 2-е, перераб. и доп.]. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 304 с.

Баранов 1993: Баранов А. Г. Функционально-прагматическая концепция текста / А. Г. Баранов. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского ун-та, 1993. – 182 с.

Барт 1978: Барт Р. Лингвистика текста / Р. Барт // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – Вып. 8. Лингвистика текста. – С. 442–449.

Барт 1983: Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 306–349.

Барт 1994: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс ; Универс, 1994. – 615 с.

Барт 2000 а: Барт Р. Драма, поэма, роман / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 312–335.

Барт 2000 б: Барт Р. Основы семиологии / Р. Барт // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму; [пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 2000. – С. 247–310.

Барт 2001: Барт Р. S / Z : Бальзаковский текст : опыт прочтения / Р. Барт / [общ. ред., вступит. ст. Г. К. Косикова]. – [2-е изд.]. – М. : УРСС, 2001. – 232 с.

Бахтин 1972: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.

Бахтин 1975: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.

Бахтин 1979: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.

Бахтин 1990: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – [2-е изд.]. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.

Бахтін 2002: Бахтін М. М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / М. М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / [за ред. М. Зубрицької]. – [2-ге вид.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 216–321.

Бацевич 2000: Бацевич Ф. Основи комунікативної девіатології / Ф. С. Бацевич. – Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2000. – 237 с.

Бацевич 2004: Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : [підручник] / Ф. С. Бацевич. – К. : Академія, 2004. – 344 с.

Бацевич 2005: Бацевич Ф. С. Лінгвістична генологія : проблеми і перспективи / Ф. С. Бацевич. – Львів : ПАІС, 2005. – 264 с.

Бедзір 2008: Бедзір Н. П. Російська постмодерністська проза в східно- та західнослов'янському літературному контексті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література»; 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Н. П. Бедзір. – К., 2008. – 31 с.

Безпояско 1993: Безпояско О. К. Граматика української мови : Морфологія : [підручник] / О. К. Безпояско, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – К. : Либідь, 1993. – 336 с.

Белімова 2005: Белімова Т. В. Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича (на матеріалі романів «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус» та «Без ґрунту») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. В. Белімова. – К., 2005. – 16 с.

Беллерт 1978: Беллерт М. Об одном условии связности текста / М. Беллерт // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – Вып. 8 : Лингвистика текста. – С. 172–206.

Белозерова, 2001: Белозерова Н. Н. Дискурсивная игра : исходные позиции [Електронний ресурс] / Н. Н. Белозерова // Language and Literature. – 2001. – Вып. 15. – Режим доступа до журн. : <http://frgf.utmn.ru/last/No15/text05.htm>.

Белошапкова 1967: Белошапкова В. А. Сложное предложение в современном русском языке (некоторые вопросы теории) / В. А. Белошапкова. – М. : Просвещение, 1967. – 160 с.

Белянин 1988: Белянин В. П. Психолінгвістическіе аспекты художественного текста / В. П. Белянин. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 120 с.

Белянин 2004: Белянин В. П. Психолінгвістика : [учебник] /

В. П. Белянин. – [2-е изд.]. – М. : Флинта ; Московский психолого-социальный институт, 2004. – 232 с.

Бенвенист 1974: Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 446 с.

Бербенець 2008: Бербенець Л. С. Пастись і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму : автореф. дис. на здобуття наук_ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. С. Бербенець. – К., 2008. – 20 с.

Бігун 1999: Бігун Б. Я. Постмодерністський образ світу (на матеріалі західноєвропейських та інтелектуальних романів 80-х років ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Б. Я. Бігун. – К., 1999. – 16 с.

Біловус 2003: Біловус Л. Теорія інтертекстуальності / Л. Біловус. – Тернопіль : Видавець Стародубець, 2003. – 36 с.

Блинов 1983: Блинов А. Л. Семантика и теория игр / А. Л. Блинов. – Новосибирск : Наука, Сибирское отделение, 1983. – 130 с.

Бовсунівська 2009: Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : [підручник] / Т. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.

Богданов 1993: Богданов В. В. Текст и текстовое общение / В. Богданов. – СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1993. – 68 с.

Богданова 2001: Богданова О. В. Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70-90-х годов ХХ века) / О. В. Богданова. – СПб. : Филологический факультет Санкт-Петербургского университета, 2001. – 252 с.

Богин 1984: Богин Г. И. Модель языковой личности и её отношение к разновидностям текстов : автореф. дисс. на соискание учен. степени докт. філол. наук : спец. 10.02.30 «Русское языкознание» / Г. Богин. – Л., 1984. – 30 с.

Богин 1989: Богин Г. И. Схемы действий читателя при понимании текста / Г. Богин. – Калинин : КГУ, 1989. – 70 с.

Богин 1993: Богин Г. И. Субстанциональная сторона понимания текста / Г. Богин. – Тверь : Изд-во ТГУ, 1993. – 137 с.

Богин 2004: Богин Г. И. Типология понимания текста / Г. И. Богин // Общая психолінгвістика : [хрестоматія] / [сост. К. Ф. Седов]. – М. : Лабиринт, 2004. – С. 230–258.

Богин, 1982: Богин Г. И. Филологическая герменевтика / Г. И. Богин. – Калинин : КГУ, 1982. – 86 с.

Бодріяр 2004: Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр ; [пер. з фр. В. Ховтуна]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.

Болотнова 2001: Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. Часть 1 : [пособ. для филологов] / Н. Болотнова. – Томск : Изд-во Томского гос. пед. университета, 2001. – 129 с.

Болотнова 2007: Болотнова Н. С. Филологический анализ текста : [учебн. пособие] / Н. С. Болотнова. – [3-е изд., испр. и доп.]. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 520 с.

Бондаренко 2009: Бондаренко А. І. Текстово-світоглядні моделі художнього мислення ХХ ст. : [монографія]. – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2009. – 323 с.

Бондарко 1971: Бондарко А. В. Грамматическая категория и контекст / А. В. Бондарко. – Л. : Наука, 1971. – 116 с.

Бондарко 2001: Бондарко А. В. Лингвистика текста в системе функциональной грамматики / А. В. Бондарко // Текст. Структура и семантика. – М., 2001. – Т. 1. – С. 4–13.

Бондар-Терещенко 2006: Бондар-Терещенко І. Є. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. Є. Бондар-Терещенко. – К., 2006. – 22 с.

Борботько 1996: Борботько В. Г. Игровое начало в деятельности языкового сознания / В. Г. Борботько // Этнокультурная специфика языкового сознания : [сб. ст.] / [отв. ред. Н. В. Уфимцева]. – М. : ИЯ РАН, 1996. – С. 40–54.

Борботько 2007: Борботько В. Г. Принципы формирования дискурса : От психолингвистики к лингвосинергетике / В. Г. Борботько. – [2-е изд.]. – М. : КомКнига, 2007. – 288 с.

Боярчук 2003: Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-их років ХХ століття : жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. М. Боярчук. – К., 2003. – 16 с.

Брандес 2004: Брандес М. П. Стилистика текста : Теоретический курс : [учебник] / М. П. Брандес. – [3-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Прогресс-Традиция ; ИНФРА-М, 2004. – 416 с.

Бублейник, 2000: Бублейник Л. В. Особливості художнього мовлення / Л. В. Бублейник. – Луцьк : Вежа, 2000. – 177 с.

Булаховський 1977: Булаховський Л. А. Вибрані праці : в 5 т. / Л. А. Булаховський. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1977. – 593 с.

Буслакова, 2008: Буслакова Т. П. Современная русская литература: тенденции последнего десятилетия / Т. П. Буслакова. – М. : Высшая школа, 2008. – 127 с.

Быкова 2002: Быкова Г. В. Феноменология лексической лакуарности русского языка / Г. В. Быкова. – Благовещенск : Изд-во БГПУ, 2002. – 170 с.

Валгина 2001: Валгина Н. С. Активные процессы в современном русском языке / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2001. – 304 с.

Валгина 2003: Валгина Н. С. Теория текста : [учебник] / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 250 с.

Ванников 1979: Ванников Ю. В. Синтаксис речи и синтаксические особенности русской речи / Ю. Ванникова. – М. : Русский язык, 1979. – 295 с.

Варениця 2002: Варениця О. П. Постмодерністський дискурс : радикальні способи оновлення філософії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.05 «Історія філософії» / О. П. Верениця. – К., 2002. – 16 с.

Васильев 1988: Васильев С. А. Синтез смысла при создании и понимании текста / С. А. Васильев. – К. : Наукова думка, 1988. – 237 с.

Вежбицка 1978: Вежбицка А. Метатекст в тексте / А. Вежбицка // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – Вып. VII : Лингвистика текста. – С. 402–424.

Венгринюк 2006: Венгринюк М. І. Адресат у художньому тексті (на матеріалі української прози ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / М. І. Венгринюк. – Івано-Франківськ, 2006. – 22 с.

Вертипорох 2007: Вертипорох О. В. Авторефлексивний текст Євгена Пашковського як явище українського постмодернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Вертипорох. – К., 2007. – 22 с.

Виноградов 1959: Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1959. – 653 с.

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

Винокур 1993: Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения / Т. Г. Винокур. – М. : Наука, 1993. – 172 с.

Витгенштейн 1994: Витгенштейн Л. Философские работы / Л. Витгенштейн. – Т. 1–2. – М. : Гнозис, 1994.

Вихованець 1987: Вихованець І. Р. У світі граматики / І. Р. Вихованець. – К. : Радянська школа, 1987. – 192 с.

Вихованець 1993: Вихованець І. Р. Граматика української мови: Синтаксис / І. Р. Вихованець. – К. : Либідь, 1993. – 368 с.

Вихованець 2000 а: Вихованець І. Р. Надфразна єдність / І. Р. Вихованець // Українська мова: Енциклопедія. – К. : Видавництво «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2000. – С. 359.

Вихованець 2004: Вихованець І. Р. Теоретична морфологія української мови : Академічна граматика української мови / І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська; [за ред. І. Р. Вихованця]. – К. : Унів. вид-во «Пульсари», 2004. – 400 с.

Владимирова 2007: Владимирова К. Нариси на берегах візонерської книги: Егон Альт розмовляє німецькою, або Ангелологія Андруховича [Електронний ресурс] / Ксенія Владимірова // KUT.ORG.UA. Інтернет часопис про культуру. – 04.05.2007. – Режим доступу до журн. : http://kut.org.ua/books_a0170.php.

Вокальчук 2008: Вокальчук Г. М. Словотворчість українських поетів ХХ ст. : [монографія] / Г. М. Вокальчук. – Острого : Національний університет «Острозька академія», 2008. – 536 с.

Воробьева 1993 а: Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязыковая коммуникации) : автореф. дисс. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание» / О. П. Воробьева. – М., 1993. – 28 с.

Воробьева 1993 б: Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата : [монография] / О. П. Воробьева. – К. : Вища школа, 1993. – 199 с.

Ворожбитова 2005: Ворожбитова А. А. Теория текста : антропоцентрическое направление : [учебн. пособие] / А. А. Ворожбитова. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высшая школа, 2005. – 367 с.

Всеволодова 2000: Всеволодова М. В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса : Фрагмент прикладной (педагогической)

моделі мови : [учебник] / М. В. Всеволодова. – М. : Изд-во МГУ, 2000. – 502 с.

Гагаев 2002: Гагаев А. А. Художественный текст как культурно-исторический феномен. Теория и практика прочтения : книга для учителя / А. А. Гагаев, П. А. Гагаев. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 182 с.

Галайбіда 2009: Галайбіда О. В. Вставлені конструкції в українському художньому тексті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. В. Галайбіда. – К., 2009. – 24 с.

Гальперин 1977: Гальперин И. Р. Грамматические категории текста / И. Р. Гальперин // Изд-во АН СССР. – Сер. лит. и яз. – 1977. – Т. 36. – № 6. – С. 522–533.

Гальперин 1981: Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.

Гальперин 2006: Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Гальперин. – [4-е изд.]. – М. : Ком Книга, 2006. – 144 с.

Ганич 1985: Ганич Д. І. Словник лінгвістичних термінів / Д. І. Ганич, І. С. Олійник. – К. : Вища школа, 1985. – 360 с.

Герасимчук 2008: Герасимчук В. А. Специфіка тексту філософського роману ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / В. А. Герасимчук. – К., 2008. – 28 с.

Гийому 1999: Гийому Ж. Д. О новых приемах интерпретации, или Проблема смысла с точки зрения анализа дискурса / Ж. Гийому, Д. Мальдидье // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса ; [пер. с фр]. – М. : Прогресс, 1999. – С. 124–137.

Голобородько 2006: Голобородько Я. Андеграунд. Український літературний істеблішмент : [збірка статей] / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.

Голосова 2002: Голосова Т. М. Темпоральна структура художнього тексту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.02.02 «Російська мова» / Т. М. Голосова. – К., 2002. – 36 с.

Гомас 2000: Гомас О. М. Варіативність і синонімія в словосполученні й реченні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. М. Гомас. – К., 2000. – 22 с.

Гончарова 1983: Гончарова Е. А. Интерпретация худ текста / Е. А. Гончарова. – [2-е изд., перераб.] – М. : Просвещение, 1983. – 194 с.

Горелов 1997: Горелов И. Основы психолингвистики : [учебное пособие] / И. Горелов, К. Седов. – М. : Лабиринт, 1997. – 224 с.

Горшков 2006: Горшков А. И. Русская стилистика: стилистика текста и функциональная стилистика: [учебник] / А. И. Горшков. – М. : АСТ: Астрель, 2006. – 367 с.

Грек 2006: Грек Л. В. Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англomовних перекладів української постмодерністської прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Л. В. Грек. – К., 2006. – 16 с.

Гридина, 1996: Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество / Т. А. Гридина. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 214 с.

Гришунин 1998: Гришунин А. Л. Исследовательские аспекты текстологии / А. Л. Гришунин. – М. : Наследие, 1998. – 413 с.

Грыгар 2007: Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда / М. Грыгар. – СПб. : Академический проект : Изд-во ДНК, 2007. – 519 с.

Гудима 2011: Гудима Н. В. Семантика та стилістичні функції запозичень у мові української постмодерністської прози : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Н. В. Гудима. – К., 2011. – 20 с.

Гудков 2003: Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации / Д. Б. Гудков. – М. : Гнозис, 2003. – 288 с.

Гуйванюк 1999: Гуйванюк Н. В. Формально-семантичні співвідношення в системі синтаксичних одиниць : [монографія] / Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 1999. – 336 с.

Гуйванюк 2009 а: Гуйванюк Н. В. Слово – Речення – Текст : Вибрані праці / Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Чернівецький національний університет, 2009. – 664 с.

Гуйванюк 2009 б: Гуйванюк Н. В. Способи реалізації іронії у структурі речення : [монографія] / Н. В. Гуйванюк, Ю. М. Пацаранюк. – Чернівці : Чернівецький національний університет, 2009. – 168 с.

Гуменюк 2002: Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен : естетичний аналіз : автореф. дисс. на соискание учен. степени докт. филос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Т. К. Гуменюк. – К., 2002. – 38 с.

Гундорова 2005: Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.

Гундорова 2009: Гундорова Т. Проявлення слова : Дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 447 с.

Гурко 2001: Гурко Е. Деконструкция : тексты и интерпретация. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскриптум). Как избежать разговора : денегации / Е. Гурко. – Минск : Экономпресс, 2001. – 320 с.

Гюббенет 1991: Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественных текстов / И. В. Гюббенет. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 204 с.

Давидова-Біла 2005: Давидова-Біла Г. В. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література», 10.01.06 «Теорія літератури» / Г. В. Давидова-Біла. – К., 2005. – 40 с.

Данилова 2001: Данилова Н. К. «Знаки субъекта» в дискурсе / Н. К. Данилова. – Самара : Самарский университет, 2001. – 228 с.

Дегтярьова 2009 а: Дегтярьова І. О. Стилiстичний потенцiал української постмодерністської прози : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / І. О. Дегтярьова – К., 2009. – 20 с.

Дегтярьова 2009 б: Дегтярьова І. О. Стилiстичний потенцiал української постмодерністської прози : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / І. О. Дегтярьова – К., 2009. – 280 с.

Дейк 1989: Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк ; [пер. с англ. Ю. Н. Караулова и В. В. Петрова]. – М. : Прогресс, 1989. – 312 с.

Делез 1996: Делез Ж. Ризома / Ж. Делез, Ф. Гваттари // Философия эпохи постмодерна. – Мн. : Красико-принт, 1996. – С. 6–31.

Денисова 2003: Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г. В. Денисова. – М. : Азбуковник, 2003. – 298 с.

Деррида 2000 а: Деррида Ж. О граматологии / Ж. Деррида ; [пер. с фр. и вступ. ст. Н. Артамоновой]. – М. : Ad Marginem , 2000. – 512 с.

Деррида 2000 б: Деррида Ж. Письмо японскому другу / Ж. Деррида // Постмодерн в философии, науке, культуре : [хрестоматия] / [сост.

В. И. Штанько, И. З. Цехмистро, В. Н. Сумятин]. – Х. : СиМ, 2000. – С. 53–87.

Деррида 2000 в: Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида ; [пер с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова] // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 407–420.

Деррида 1994: Деррида Ж. Позиції : Бесіди з Анрі Ронсом, Юлією Крістєвою, Жаном-Луї Удбіном, Гі Скарпетта / Ж. Деррида ; [пер. з фр. А. Ситника]. – К. : Дух і літера, 1994. – 160 с.

Джеймисон 2008: Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Ф. Джеймисон ; [пер. з англ. П. Денисенка]. – К. : Курс, 2008. – 504 с.

Дискурс 2008: Дискурс : функционально-прагматический и когнитивный аспекты : [коллект. монография] / [отв. ред. Е. Н. Азнамеева]. – Челябинск : Челяб. гос. ун-т, 2008. – 154 с.

Дніпровська 2003: Дніпровська Є. М. Від аналітичної естетики до постмодернізму : аналіз американських теорій (США) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика». – К., 2003. – 16 с.

Долинин 1985: Долинин К. А. Интерпретация текста / К. Долинин. – М. : Просвещение, 1985. – 288 с.

Домашнев 1983: Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста. Немецкий язык : [учебн. пособие] / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. – М. : Просвещение, 1983. – 208 с.

Дресслер 1978: Дресслер В. Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. VIII : Лингвистика текста. – М. : Прогресс, 1978. – С. 111–137.

Дымарский 2006: Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст : На материале русской прозы XIX-XX вв. / М. Я. Дымарский. – [3-е изд., испр.]. – М. : КомКнига, 2006. – 296 с.

Еко 2004: Еко У. Роль читача : Дослідження з семіотики текстів / У. Еко ; [пер. з англ. М. Гірняк]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.

Енциклопедія 2003: Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; [пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Основи, 2003. – 503 с.

Ермакова 1980: Ермакова И. В. Автосемантия на сверхфразовом уровне / И. В. Ермакова // Сб. научн. тр. МГПИИ им. М. Тореца. – Вып. 141 : Лингвистика текста. – М., 1980. – С. 29–36.

Єременко 2008: Єременко О. В. Синкретизм художньої образності української прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Єременко. – К., 2008. – 26 с.

Жайворонок 2000: Жайворонок В. В. Парцеляція // Українська мова: Енциклопедія. – К. : Видавництво «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2000. – С. 426.

Жигун 2009: Жигун С. В. Гра як художній прийом в епічному тексті (на матеріалі прози українських письменників 10-20-х років ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / С. В. Жигун. – К., 2009. – 22 с.

Журавлева 2007: Журавлева О. В. Функциональные системы речепорождения сквозь призму языковой игры : [монография] / О. В. Журавлева. – Барнаул : Издательство Алтайского университета, 2007. – 142 с.

Журенко 2003: Журенко О. М. Модерні традиції української романістики 20-х років ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. М. Журенко. – К., 2003. – 20 с.

Загнітко 2001: Загнітко А. П. Теоретична грамати́ка української мови : Синтаксис / А. П. Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2001. – 662 с.

Загнітко 2007: Загнітко А. П. Лінгвістика тексту : Теорія і практи́кум : [наук.-навч. посібник] / А. П. Загнітко. – Донецьк : Юго-Восток, 2007. – 313 с.

Залевская 2001: Залевская А. А. Текст и его понимание / А. А. Залевская. – Тверь : ТГУ, 2001. – 178 с.

Залевская 2005: Залевская А. А. Психолінгвістическіе ісследованія. Слово. Текст : [избр. труды] / А. А. Залевская. – М. : Гнозис, 2005. – 543 с.

Затонский 1996: Затонский Д. Постмодернизм : гипотезы возникновения / Д. Затонский // Иностранная литература. – 1996. – № 2. – С. 23–30.

Заярна 2005: Заярна І. С. Російська поезія ХХ століття в контексті діалогу художніх парадигм : типологічна проєкція бароко в авангарді та постмодернізмі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / І. С. Заярна. – К., 2005. – 28 с.

Зборовська 2003: Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : [навч. посібник] / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.

Зборовська 2007: Зборовська Н. В. Психоісторія новітньої української літератури : проблеми психосемантики і психопоетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література», 10.01.06 «Теорія літератури». – К., 2007. – 44 с.

Зварич 2003: Зварич І. М. Міфологічна парадигма художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. М. Зварич. – К., 2003. – 36 с.

Земская 2008: Земская Е. Активные процессы в языке русского зарубежья / Е. Земская // Современный русский язык : Активные процессы на рубеже XX–XXI веков. – М. : Языки славянских культур, 2008. – С. 615–667.

Зиндер 1979: Зиндер Л. Р. Общая фонетика : [учебн. пособие] / Л. Р. Зиндер. – М. : Высшая школа, 1979. – 312 с.

Золотова 1982: Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса / Г. А. Золотова. – М. : Наука, 1982. – 368 с.

Золотова 2002: Золотова Г. А. Категория времени и вида с точки зрения текста / Г. А. Золотова // Вопросы языкознания. – 2002. – № 3. – С. 8–29.

Золотова 2004: Золотова Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова / [под общей ред. Г. А. Золотовой]. – М. : Институт русского языка РАН им. В. В. Виноградова, 2004. – 544 с.

Золотухина, 2009: Золотухина Е. Н. Категория интертекстуальности в современном русском языке / Е. Н. Золотухина : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык». – Калуга, 2009. – 20 с.

Зорькина 2003: Зорькина О. С. О психолингвистическом подходе к изучению текста / О. С. Зорькина // Язык и культура. – Новосибирск, 2003. – С. 205–210.

Зубова 2003: Зубова Л. В. Лингвистика поэтов постмодернизма / Л. В. Зубова // Современные языковые процессы : [межвуз. сб.] / [отв. ред. П. А. Дмитриев, Г. А. Лилич, Д. М. Поцепня]. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2003. – С. 164–183.

Зубрицька 2004: Зубрицька М. Homo legens : Читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

Изенберг 1978: Изенберг Х. О предмете лингвистической теории текста / Х. Изенберг // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – Вып. 8 : Лингвистика текста. – С. 43–56.

Ильин 2001: Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов / И. Ильин. – М. : Интрада, 2001. – 384 с.

Ильин, 1996: Ильин И. Интертекстуальность / И. Ильин // Современное зарубежное литературоведение : [энцикл. справочник] / [под ред. И. И. Ильина, Е. А. Цургановой]. – М. : Интрада, 1996. – С. 215–221.

Иванова 2009: Иванова О. А. Сад літератури в журнальній оптиці сучасності : Медіакомунікації з, для і про літературу : [монографія] / О. А. Иванова. – Одеса : Астропринт, 2009. – 368 с.

Івкова, 2007: Івкова Н. М. Фігури експресивного синтаксису в сучасній публіцистичній літературі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Н. М. Івкова. – Х., 2007. – 22 с.

Йокояма 2005: Йокояма О. Б. Когнитивная модель дискурса и русский порядок слов / О. Б. Йокояма. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 424 с.

Кагановська 2003: Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози : когнітивна та комунікативна динаміка (на матеріалі французької романістики середини ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.02.05 «Романські мови» / О. М. Кагановська. – К., 2003. – 32 с.

Каменская 1990: Каменская О. Л. Текст и коммуникация / О. Л. Каменская. – М. : Высшая школа, 1990. – 153 с.

Караулов 1987: Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 264 с.

Касавин 2008: Касавин И. Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка / И. Т. Касавин. – М. : Канон + РООИ Реабилитация, 2008. – 544 с.

Кашкин 2007: Кашкин В. Б. Основы теории коммуникации / В. Б. Кашкин. – [3-е изд., перераб. и доп.]. – М. : АСТ : Восток – Запад, 2007. – 256 с.

Кобозева 2000: Кобозева И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.

Коваль 1987: Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови / А. П. Коваль. – К. : Вища школа, 1987. – 350 с.

Ковальова 2006: Ковальова О. Ю. Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини ХХ ст. (творчість Лесі Українки, М. Семенка, Б.-І. Антонича) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Ю. Ковальова. – К., 2006. – 18 с.

Кожевникова 1974: Кожевникова Кв. Об аспектах связности в тексте как целом / Кв. Кожевникова // Синтаксис текста. – М. : Наука, 1974. – С. 49–112.

Кожина 1986: Кожина М. Н. О диалогичности письменной научной речи : [учебн. пособ. по спецкурсу] / М. Н. Кожина. – Пермь : ПГУ, 1986. – 91 с.

Козачук 2008: Козачук Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960-90-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. В. Козачук. – Івано-Франківськ, 2008. – 22 с.

Колегаева 1991: Колегаева И. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации / И. М. Колегаева. – Одесса : ОГУ им. И. И. Мечникова, 1991. – 122 с.

Колегаєва 1996: Колегаєва І. М. Мегатекст як вияв комунікативної гетерогенності цілого завершеного тексту / І. М. Колегаєва // Мовознавство. – 1996. – № 1. – С. 25–30.

Колшанский 1983: Колшанский Г. В. О языковом механизме порождения текста / Г. В. Колшанский // Вопросы языкознания. – 1983. – № 3. – С. 44–51.

Комісар 2008: Комісар Л. П. Ідея інтертекстуальності в філософії культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Л. П. Комісар. – К., 2008. – 16 с.

Кондратенко 2003 а: Кондратенко Н. В. Автосемантика текстових одиниць у постмодерністському дискурсі / Н. В. Кондратенко // Мова. – 2003. – № 8. – С. 117–122.

Кондратенко 2003 б: Кондратенко Н. В. Інтертекст у постмодерністському дискурсі : трансформація образу інтелектуального реципієнта / Н. В. Кондратенко // Записки з українського мовознавства. – Одеса : Астропринт, 2003. – Вип. 12. – С. 411–418.

Кондратенко 2003 в: Кондратенко Н. В. Монологічна гетерогенність постмодерністського автодискурсу / Н. В. Кондратенко // Вісник Черкаського університету. – Черкаси, 2003. – Серія «Філологічні науки». – Вип. 44. – С. 138–146.

Кондратенко 2003 г: Кондратенко Н. В. Роль сурядного зв'язку у формуванні синтаксично надмірного мікротексту / Н. В. Кондратенко // Мова і культура. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2003. – Вип. 6. – Том. III/1. – С. 159–167.

Кондратенко 2003 д: Кондратенко Н. В. Типологічні особливості синтаксичної деструкції в художньому тексті / Н. В. Кондратенко // Проблеми зіставної семантики : [зб. наук. праць]. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2003. – Вип. 6. – С. 361–366.

Кондратенко 2004 а: Кондратенко Н. В. Деструктивний синтаксис чи синтаксична деструкція?, або Особливості формальної деструкції постмодерністського тексту / Н. В. Кондратенко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Х., 2004. – Сер. Філологія. – № 631. – Вип. 41. – С. 140–144.

Кондратенко 2004 в: Кондратенко Н. В. Конструктивна лакуарність як вияв синтаксичної організації постмодерністського дискурсу / Н. В. Кондратенко // Записки з українського мовознавства. – Одеса : Астропринт, 2004. – Вип. 14. – С. 50–61.

Кондратенко 2004 г: Кондратенко Н. В. Текстова візуалізація як засіб моделювання художнього дискурсу / Н. В. Кондратенко // Історико-літературний журнал. – Одеса : Астропринт, 2004. – № 10. – С. 194–206.

Кондратенко 2006: Кондратенко Н. В. Авторський коментар як метатекстовий елемент у макроструктурі постмодерністського дискурсу / Н. В. Кондратенко // Науковий вісник Херсонського державного університету. – Серія «Лінгвістика». – Херсон : ХДУ, 2006. – Вип. 3. – С. 106–109.

Кондратенко 2007 а: Кондратенко Н. В. Автокомунікація в українському постмодерністському дискурсі : мовна репрезентація текстової діалогічності / Н. В. Кондратенко // Срібний вік : діалог культур : [зб. наук. статей]. – Одеса : Астропринт, 2007. – С. 556–561.

Кондратенко 2007 б: Кондратенко Н. В. Текстова варіантність у структурі постмодерністського дискурсу / Н. В. Кондратенко // Науко-

вий вісник Чернівецького університету. – Вип. 321-322 : Слов'янська філологія. – Чернівці : Рута, 2007. – С. 288–291.

Кондратенко 2009: Кондратенко Н. В. Внутрішнє мовлення в постмодерністському тексті / Н. В. Кондратенко // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. – Серія 8 : Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). – 2009. – Вип. 2 : [за ред. акад. Л. І. Мацько]. – С. 157–162.

Кондратенко 2010 а: Кондратенко Н. В. Актуалізована пунктуація в постмодерністському тексті / Н. В. Кондратенко // Українське мовознавство : Міжвідомчий науковий збірник. – 2010. – Вип. 40/1. – С. 145–149.

Кондратенко 2010 б: Кондратенко Н. В. Діалогічність як принцип створення та функціонування художнього дискурсу / Н. В. Кондратенко // Діалог : Медіа-студії. – 2010. – № 11. – С. 130–137.

Кондратенко, 2004 б: Кондратенко Н. В. Дискурсивність текстової фрагментації як вияв категорії дискретності / Н. В. Кондратенко // Вісник Львівського університету. – Серія філологічна. – 2004. – № 34. – Ч. 1. – С. 318–323.

Корман 1972: Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. Корман. – М. : Высшая школа, 1972. – 110 с.

Корнієнко 2007: Корнієнко О. О. Генеза і трансформація міфопоетичних парадигм у російській прозі 30-их років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. О. Корнієнко. – К., 2007. – 30 с.

Космеда 2002: Космеда Т. А. Языковая игра – продуктивный прием публицистического стиля современной эпохи (на материале газеты «Арт-мозаика») / Т. А. Космеда // Культура народов Причерноморья. – 2002. – № 32. – С. 297–300.

Костюк 2002: Костюк В. Модерн як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність) / В. Костюк, В. Денисенко. – К. : Прагматика, 2002. – 176 с.

Кочан 2008: Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : [навч. посібник] / І. М. Кочан. – [2-ге вид., перероб. і доп.]. – К. : Знання, 2008. – 423 с.

Красных 2001: Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации / В. В. Красных. – М. : Гнозис, 2001. – 270 с.

Красных 2003: Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : Гнозис, 2003. – 375 с.

Кривицкая-Барабаш 2007: Кривицкая-Барабаш Н. А. Постмодернизм: история любви и разочарований (Литература. Театр. Телевидение. Знаки и символы) / Н. А. Кривицкая-Барабаш. – М. : Серебряные нити, 2007. – 214 с.

Кристева 2000: Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427–457.

Кристева 2004 а: Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Ю. Кристева ; [пер. с фр. Г. Косикова, Б. Нарумова]. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 656 с.

Кристева 2004 б: Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева ; [пер. з фр. З. Борисюк]. – К. : Основи, 2004. – 262 с.

Кронгауз 1990: Кронгауз М. А. Структура времени и значение слов / М. А. Кронгауз // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. – М. : Наука, 1990. – С. 45–52.

Кронгауз 2001: Кронгауз М. А. Семантика : [учеб. для вузов] / М. А. Кронгауз. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 399 с.

Кубрякова 1996: Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – М. : Филологический факультет МГУ, 1996. – 248 с.

Кубрякова 2000: Кубрякова Е. С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике / Е. С. Кубрякова // Дискурс, речь, речевая деятельность: Функциональные и структурные аспекты. – М., 2000. – С. 7–25.

Кубрякова 2001: Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения / Е. С. Кубрякова // Текст. Структура и семантика. – Т. 1. – М., 2001. – С. 72–81.

Кузьмина 2007: Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – [4-е изд.]. – М. : Ком Книга, 2007. – 272 с.

Кукс 2010: Кукс А. В. Конструирование речевой маски в игровом дискурсе : автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / А. В. Кукс. – Новосибирск, 2010. – 247 с.

Кулибина 2001: Кулибина Н. В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя [Электронный документ] / Н. В. Кулибина // Мир русского слова. – 2001. – № 1. – Режим доступа до журн. : http://www.gramota.ru/biblio/magazines/mrs/mrs2001-01/28_211.

Кульбабська 2011: Кульбабська О. В. Вторинна предикація у простому реченні : [монографія] / О. В. Кульбабська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 672 с.

Кун 1977: Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун. – [2-е изд.]. – М. : Прогресс, 1977. – 302 с.

Купина 1983: Купина Н. А. Смысл художественного текста и аспекты лингво-смыслового анализа / Н. А. Купина. – Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1983. – 160 с.

Куриленко 2007: Куриленко І. А. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-их років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. А. Куриленко. – Х., 2007. – 21 с.

Кухаренко 1988: Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.

Кухаренко 2004: Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 272 с.

Лавринович 2002: Лавринович Л. Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі : типологія образу-персонажа : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Л. Б. Лавринович. – Тернопіль, 2002. – 17 с.

Лазаренко 2007: Лазаренко С. В. Засоби та форми репрезентації зв'язності в газетному тексті: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / С. В. Лазаренко. – К., 2007. – 20 с.

Лайонз 2003: Лайонз Дж. Лингвистическая семантика: Введение / Дж. Лайонз ; [пер. с англ.]. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 400 с. (Язык. Семиотика. Культура).

Левицкий 2006: Левицкий Ю. А. Лингвистика текста : [учебн. пособие] / Ю. А. Левицкий. – М. : Высшая школа, 2006. – 207 с.

Леонтьев 1976: Леонтьев А. А. Признаки связности и цельности текста / А. А. Леонтьев // Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. – Вып. 103. – М., 1976. – С. 60–70.

Леш 2003: Леш С. Соціологія постмодернізму / С. Леш ; [пер. з англ. Ю. Олійника]. – Львів : Кальварія, 2003. – 344 с.

Лецишин 2000: Лецишин З. І. Внутрішній монолог як форма літературного викладу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / З. І. Лецишин. – Л., 2000. – 21 с.

Лингвистика 1974: Лингвистика текста: Материалы конференции. – М. : Наука, 1974. – Ч. 1–2.

Лиотар 1998: Лиотар Ж.-Ф. Состояние Постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; [пер. с фр. Н. А. Шматко]. – М. : Институт экспериментальной социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.

Липовецкий 1997: Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) : [монография] / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.

Лисенко-Ковальова 2006: Лисенко-Ковальова Н. В. Мистецький український рух : модернізація літературної традиції і модернізм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. В. Лисенко-Ковальова. – К., 2006. – 24 с.

Литвиненко 2008: Литвиненко Т. Е. Интертекст в аспектах лингвистики и общей теории текста : [монография] / Т. Е. Литвиненко. – Иркутск : ИГЛУ, 2008. – 308 с.

Лихачев 2006: Лихачев Д. С. Текстология (на материале русской литературы X-XVII веков) / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 2006. – 758 с.

Лихоманова 2001: Лихоманова Н. А. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду XX ст.). : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Н. А. Лихоманова. – К., 2001. – 20 с.

Лобас 2007: Лобас Н. П. Карнавальна поетика та жанрові особливості міжвоєнної експериментальної прози Майка Йогансена та Вітольда Гомбровича (на матеріалі романів «Пригоди Мак-Лейсона, Гаррі Руперта та інших» і «Фердидурке») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Н. П. Лобас. – Тернопіль, 2007. – 20 с.

Лосева 1980: Лосева Л. М. Как строится текст / Л. М. Лосева. – М. : Просвещение, 1980. – 94 с.

Лотман 1996: Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.

Лотман 2002: Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / [за ред. М. Зубрицької]. – [2-ге вид.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 581–595.

Лотман, 1998: Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. Об искусстве. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 14–285.

Лукин 1999: Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. – М. : Ось-89, 1999. – 192 с.

Лукин 2009: Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / В. А. Лукин. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Ось-89, 2009. – 560 с.

Лучинская 2002 а: Лучинская Е. Н. Постмодернистский дискурс: семиологический и лингвокультурологический аспекты интерпретации / Е. А. Лучинская. – Краснодар : Кубанский университет, 2002. – 197 с.

Лучинская 2002 б: Лучинская Е. Н. Постмодернистский дискурс: семиологический и лингвокультурологический аспекты интерпретации : дисс. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание» / Е. А. Лучинская. – Краснодар, 2002. – 329 с.

Ляпон 1986: Ляпон М. В. Смысловая структура сложного предложения и текст (К типологии внутритекстовых отношений) / М. В. Ляпон. – М. : Наука, 1986. – 200 с.

Лященко 2007: Лященко О. А. Наративний дискурс у прозі мистецького українського руху : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. А. Лященко. – К., 2007. – 16 с.

Макаров 1990: Макаров М. Л. Коммуникативная структура текста / М. Л. Макаров. – Тверь : Издание Тверского ун-та, 1990. – 52 с.

Макаров 2003: Макаров М. Основы теории дискурса / М. Макаров. – М. : Гнозис, 2003. – 280 с.

Маленко 2010: Маленко О. О. Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну) : [монографія] / О. Маленко. – Х. : Харківське історико-філологічне товариство, 2010. – 488 с.

Малишевская, 2007: Малишевская Н. А. Игровые практики в дискурсе постмодерна / Н. А. Малишевская. – Ростов-на-Дону : Изд-во РГУПС, 2007. – 248 с.

Мариненко 2000: Мариненко Н. В. Інтелектуальна проза В. Петрова : жанрово-стильові особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. В. Мариненко. – Х., 2000. – 22 с.

Маркова 2003: Маркова Т. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): [монография] / Т. Маркова. – М. : МГОУ, 2003. – 268 с.

Масленникова 2000: Масленникова Е. Фреймовое представление семантики текста / Е. Масленникова // Лингвистический вестник. – Вып. 2. – Ижевск : УМО «Sancta lingua», 2000. – С. 114–124.

Матвієнко 2004: Матвієнко С. Післямова / С. Матвієнко // Ю. Издрик. АМTM. – К. : Кальварія, 2004. – С. 236–255.

Матвіяс 1998: Матвіяс І. Г. Варіанти української літературної мови / І. Г. Матвіяс. – К. : Наукова думка, 1998. – 162 с.

Мацевко-Бекерська 2009: Мацевко-Бекерська Л. В. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури, 10.01.01 «Українська література» / Л. В. Мацевко-Бекерська. – К., 2009. – 42 с.

Мацько 2003: Мацько Л. І. Стилїстика української мови : [підручник] / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько / [за ред. Л. І. Мацько]. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.

Мельничук 1966: Мельничук О. С. Розвиток структури слов'янського речення / О. С. Мельничук. – К. : Наукова думка, 1966. – 324 с.

Мережинская 2001: Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи : Русская проза 80-90-х годов XX века : [монография] / А. Ю. Мережинская. – К. : Киевский университет, 2001. – 433 с.

Мережинська 2002: Мережинська Г. Ю. Російська проза 80-90-х років ХХ століття : типологія, стадіальність розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література», 10.01.06 «Теорія література» / Г. Ю. Мережинська. – К., 2002. – 28 с.

Мечковская 2006: Мечковская Н. Б. Игровое начало в современной лингвистике : избыток сил или неопределенность целей? / Н. Б. Мечковская // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. – М. : Индрик, 2006. – С. 30–41

Милевская 2003: Милевская Т. В. Связность как категория дискурса и текста (Когнитивно-функциональный и коммуникативно-прагматический аспекты) : дисс. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика», 10.02.01 «Русский язык» / Т. В. Милевская. – Ростов-на-Дону, 2003. – 390 с.

Милевская 2006: Милевская Т. Дискурс и текст : проблема дефиниции [Электронный ресурс] / Т. Милевская. – Режим доступа : <http://teneta.rinet.ru/rus/me/milevskat-discourseandtextdfn.htm> [04.11.2006].

Миловидов 2000: Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса : Пособие по спецкурсу / В. А. Миловидов. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. – 98 с.

Минакова 2010: Минакова И. А. Особенности лингвокогнитивного моделирования художественного текста : дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук. : спец. : 10.02.19 – «Теория языка» / И. А. Минакова – Челябинск, 2010. – 183 с.

Минский 1979: Минский М. Фреймы для представления знаний / М. Минский. – М. : Энергия, 1979. – 151 с.

Михайлов 2006: Михайлов Н. Н. Теория художественного текста : [учебн. пособие] / Н. Н. Михайлов. – М. : Издательский центр «Академия», 2006. – 224 с.

Мовчан 2009: Мовчан Р. В. Модернізм в українській прозі 1920-х років: генезис, поетика, стратегії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Р. В. Мовчан. – К., 2009. – 46 с.

Можейко 2003: Можейко М. А. Постмодернизм / М. А. Можейко // Новейший философский словарь / [сост. и гл. ред. А. А. Грицанов]. – [3-е изд., испр.]. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – С. 778–781.

Мойсієнко 1996: Мойсієнко А. М. Текст як аперцепційна система / А. М. Мойсієнко // Мовознавство. – 1996. – № 1. – С. 3–9.

Молчанова 1988: Молчанова Г. Г. Семантика художественного текста : имплицативные аспекты коммуникации / Г. Г. Молчанова. – Ташкент : Фан, 1988. – 62 с.

Москальская 1981: Москальская О. И. Грамматика текста / О. И. Москальская. – М. : Высшая школа, 1981. – 184 с.

Москальчук 2003: Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс / Г. Г. Москальчук. – М. : УРСС, 2003. – 296 с.

Мурзин 1991: Мурзин Л. Н. Текст и его восприятие / Л. Н. Мурзин, А. С. Штерн. – Свердловск : Изд-во Уральского университета, 1991. – 172 с.

Непийвода 2001: Непийвода Н. Ф. Мовні ігри та гумор у рекламному тексті / Н. Непийвода // Українська мова та література. – № 12 (220). – 2001. – С. 9–11.

Никитин 1988: Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения / М. В. Никитин. – М. : Высшая школа, 1988. – 168 с.

Никитина 2006: Никитина Е. С. Семиотика : [курс лекций] / Е. С. Никитина. – М. : Академический Проект; Триеста, 2006. – 528 с.

Николина 2003: Николина Н. А. Филологический анализ текста : [учебн. пособие] / Н. Николина. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.

Николина 2009: Николина Н. А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы / Н. Николина. – М. : Гнозис, 2009. – 336 с.

Никулина 2002: Никулина М. А. Специфика дискурса постмодернизма : автореф. дисс. на соискание учен. степени. канд. филос. наук : спец. 09.00.01 «Онтология и теория познания» / М. А. Никулина. – Ростов на-Дону, 2002. – 25 с.

Новиков 1979: Новиков Л. А. Лингвистическое толкование художественного текста / Л. А. Новиков. – М. : Просвещение, 1979. – 150 с.

Новиков 1983: Новиков А. И. Семантика текста и его формализация / А. И. Новиков. – М. : Наука, 1983. – 216 с.

Новиков 1999: Новиков А. И. Смысл : семь дихотомических признаков / А. И. Новиков // Материалы конференции «Теория и практика речевых исследований». – М., 1999. – С. 132–144.

Новиков 2003: Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. – [2-е изд., испр.]. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.

Норман 2006: Норман Б. Ю. Игра на гранях языка / Б. Ю. Норман. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 344 с.

Одинцов 2010: Одинцов В. В. Стилистика текста / В. Одинцов. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 264 с.

Откупщикова 1982: Откупщикова М. И. Синтаксис связного текста / М. И. Откупщикова. – Ленинград : ЛГУ, 1982. – 104 с.

Отъе-Ревю 1999: Отъе-Ревю Ж. Явная конститутивная неоднородность : к проблеме *другого* в дискурсе / Ж. Отъе-Ревю // Квадратура смысла. – М. : Прогресс, 1999. – С. 54–94.

Павличко 1997: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 360 с.

Папина 2002: Папина А. Ф. Текст : его единицы и глобальные категории / А. Ф. Папина. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 368 с.

Переломова 2008: Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу : діахронічний аспект : [монографія] / О. С. Переломова. – Суми : Вид-во СумДУ, 2008. – 208 с.

Петрова 2006: Петрова Л. А. Лингвокогнитивные основы художественной картины мира : [монография] / Л. А. Петрова. – Симферополь : СГТ, 2006. – 284 с.

Печерських 2008: Печерських Л. О. Концептуальні дискурси сміхової культури в українській прозі 90-х років ХХ століття (творчість Юрія Андруховича) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. О. Печерських. – Х., 2008. – 21 с.

Пещак 2000: Пещак М. М. Комунікативний синтаксис / М. М. Пещак. – К. : Довіра, 2000. – 150 с.

Піскун 2006: Піскун Л. В. Дзеркальна гра набутками культури : романтична та постмодерністська модель (на матеріалі романів М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» і П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Л. В. Піскун. – К., 2006. – 21 с.

Пітель 2000: Пітель В. І. Функціонально-семантична структура незакінчених речень у сучасній українській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / В. І. Пітель. – Івано-Франківськ, 2000. – 18 с.

Плеханова 2011: Плеханова Т. Ф. Дискурс-анализ текста : [пособ. для студентов вузов] / Т. Ф. Плеханова. – Мн. : ТетраСистемс, 2011. – 368 с.

Покровская 2001: Покровская Е. А. Динамика русского синтаксиса в ХХ веке : лингво-культурологический анализ : автореф. дисс. на соискание учен. степени. докт. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Е. А. Покровская. – Ростов-на-Дону, 2001. – 42 с.

Поліщук 2004: Поліщук О. Б. Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. на

здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Б. Поліщук. – К., 2004. – 22 с.

Поліщук 2008: Поліщук Я. Література як геокультурний проект / Я. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 306 с.

Поляков 1978: Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Я. Поляков. – М. : Советский писатель, 1978. – 444 с.

Пономарів 2000: Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови : [підручник] / О. Д. Пономарів. – [3-тє вид.]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. – 248 с.

Поспелов 1959: Поспелов Н. С. О грамматической природе сложного предложения / Н. С. Поспелов // Вопросы синтаксиса современного русского языка : [сб. статей]. – М. : Учпедгиз, 1950. – С. 321–337.

Постмодернизм 2001: Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн. : Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).

Почепцов 2001: Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 2001. – 656 с.

Прохоров 2006: Прохоров Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс / Ю. Е. Прохоров. – М. : Флинта; Наука, 2006. – 224 с.

Пьеге-Гро 2008: Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро / Общ. ред. и вступ. сл. Г. К. Косикова; [пер. с фр.]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.

Радбиль 2007: Радбиль Т. Б. Художественное слово в рамках теории языковой аномальности / Т. Б. Радбиль // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия : [материалы межд. научн. конф. (Ин-т русск. языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва, 24-28 мая 2007 г.)]. – М. : РАН, 2007. – С. 311–317.

Радзиевская 1990: Радзиевская Т. В. Прагматические противоречия при текстообразовании / Т. В. Радзиевская // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. – М. : Наука, 1990. – С. 148–162.

Радзівєська 1998: Радзівєська Т. Текст як засіб комунікації / Т. Радзівєська. – К. : НАН України, Інститут української мови, 1998. – 191 с.

Ревуцкий 1998: Ревуцкий О. И. Анализ художественного текста как коммуникативно обусловленного связного целого / О. И. Ревуцкий. – Минск : Национальный институт образования, 1998. – 256 с.

Ремчукова 2005: Ремчукова Е. Н. Креативный потенциал русской грамматики : [монография] / Е. Н. Ремчукова. – М. : Изд-во Российского университета дружбы народов, 2005. – 329 с.

Ретюнских 1997: Ретюнских Л. Т. Игра как она есть, или Онтология игры / Л. Т. Ретюнских. – Липецк : Липецкое изд-во Госкомпечати РФ, 1997. – 151 с.

Ретюнских 2002: Ретюнских Л. Т. Философия игры / Л. Т. Ретюнских. – М. : Вузовская книга, 2002. – 256 с.

Реферовская 1983: Реферовская Е. А. Лингвистическое исследование структуры текста / Е. А. Реферовская. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1983. – 215 с.

Реферовская 2007: Реферовская Е. А. Коммуникативная структура текста в лексико-грамматическом аспекте / Е. А. Реферовская / [отв. ред. А. В. Бондарко]. – [2-е изд., испр.]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 168 с.

Рикер 2002: Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер; [Пер. и вступ. ст. И. Вдовина] – М. : Канон-Пресс-Ц : Кучково поле, 2002. – 624 с.

Різун 1998: Різун В. В. Аспекти теорії тексту / В. В. Різун // В. В. Різун, А. І. Мамалига, А. І. Феллер. Нариси про текст : Теоретичні питання комунікації і тексту. – К. : Київський університет, 1998. – С. 5–59.

Родин 2005: Родин П. С. Новые явления синтаксической организации предложения, сверхфразового единства и текста в русской художественной литературе неклассической парадигмы : лингвокультурологический анализ : автореф. дис. на соискание учен. степени. канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / П. С. Родин. – Ростов-на-Дону, 2005. – 20 с.

Романець 2002: Романець Н. І. Конструкції малого синтаксису в сучасній російській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.02 «Російська мова» / Н. І. Романець. – Дніпропетровськ, 2002. – 24 с.

Руднев 2000: Руднев В. П. Прочь от реальности : Исследования по философии текста / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.

Русская грамматика 1980: Русская грамматика / Под ред. Н. Ю. Шведовой. – Т. 2 : Синтаксис. – М. : Наука, 1980. – 710 с.

Рябініна 2008: Рябініна О. К. Інтертекстуальність у дискурсі сучасної української преси : лінгвістичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. К. Рябініна. – Х., 2008. – 22 с.

Санников 1989: Санников В. З. Русские сочинительные конструкции : Семантика, прагматика, синтаксис / В. З. Санников. – М. : Наука, 1989. – 266 с.

Санников 1999: Санников В. З. Русская речь в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 541 с.

Санников 2003: Санников В. З. Русская языковая шутка : От Пушкина до наших дней / В. З. Санников. – М. : Аграф, 2003. – 560 с.

Севбо 1969: Севбо И. П. Структура связного текста и автоматизация реферирования / И. П. Севбо. – М. : МГУ, 1969. – 127 с.

Севбо 1981: Севбо И. П. Графическое представление синтаксических структур и стилистическая диагностика / И. П. Севбо. – К. : Наукова думка, 1981. – 190 с.

Седов 2004: Седов К. Ф. Дискурс и личность : Эволюция коммуникативной компетенции / К. Ф. Седов. – М. : Лабиринт, 2004. – 320 с.

Селиванова 2002: Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : [монограф. учебн. пособие] / Е. А. Селиванова. – К. : ЦУЛ ; Фитосоциоцентр, 2002. – 336 с.

Селіванова 1999: Селіванова О. О. Актуальні напрями сучасної лінгвістики (аналітичний огляд) / О. О. Селіванова. – К. : Фітосоціоцентр, 1999. – 148 с.

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

Селіванова 2008: Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : напрями та проблеми : [підручник] / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2008. – 712 с.

Семенюк 2006: Семенюк В. Я. Внутрішнє мовлення : лінгвостилістичні аспекти інтерпретації української художньої прози ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / В. Я. Семенюк. – К., 2006. – 16 с.

Семків 2002: Семків Р. А. Іронія як принцип художнього структуротворення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Р. А. Семків. – К., 2002. – 18 с.

Серажим 2002: Серажим К. С. Дискурс як соціолінгвальне явище : методологія, архітектоніка, варіативність : [монографія] / К. С. Серажим. – К. : КНУ, 2002. – 392 с.

Серажим 2003: Серажим К. С. Дискурс як соціолінгвальний феномен сучасного комунікативного простору (методологічний, прагматико-семантичний і жанрово-лінгвістичний аспекти: на матеріалі політичного різновиду українського масовоінформаційного дискурсу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.08 «Журналістика» / К. С. Серажим. – К., 2003. – 32 с.

Серажим 2008: Серажим К. С. Текстознавство : [підручник] / К. С. Серажим. – К. : Київський університет, 2008. – 527 с.

Серио 2001 : Серио П. Анализ дискурса во Французской школе (дискурс и интердискурс) / П. Серио // Семиотика : Антология / [сост. и ред. Ю. С. Степанов]. – [2-е изд.]. – М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – С. 549–562.

Серль 1999 : Серль Дж. Р. Логический анализ художественного дискурса [Электронный ресурс] / Дж. Р. Серль // Логос. – 1999. – № 3 (13). – Режим доступа до журналу: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm.

Сенічева 2005: Сенічева О. А. Засоби вираження внутрішнього мовлення в художньому тексті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство» / О. А. Сенічева. – Донецьк, 2005. – 20 с.

Сидоров 2009: Сидоров Е. В. Онтология дискурса / Е. В. Сидоров. – [2-е изд.]. – М. : ЛИБРОКОМ, 2009. – 232 с.

Сидорова 2000: Сидорова М. Ю. Грамматика художественного текста / М. Сидорова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 416 с.

Синтаксис текста 1979: Синтаксис текста : [сб. статей] / АН СССР, Ин-т русского языка. – М. : Наука, 1979. – 389 с.

Скоропанова 2001: Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – СПб. : Невский Простор, 2001. – 416 с.

Слинько 1994: Слинько І. І. Синтаксис сучасної української мови : проблемні питання : [навч. посібник] / І. І. Слинько, Н. В. Гуйванюк, М. Ф. Кобилянська. – К. : Вища школа, 1994. – 670 с.

Слюсарева 1982: Слюсарева Н. А. Лингвистика речи и лингвистика текста / Н. А. Слюсарева // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. – М.: Наука, 1982. – С. 22–41.

Смирнов 1995: Смирнов И. П. Порождение интертекста / И. П. Смирнов. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. – 189 с.

Солганик 2002: Солганик Г. Я. Стилистика текста : [учебное пособие] / Г. Я. Солганик. – М. : Флинта ; Наука, 2002. – 256 с.

Солганик 2006: Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика / Г. Я. Солганик. – [3-е изд., испр. и доп.] – М. : КомКнига, 2006. – 232 с.

Соловій 2003: Соловій Г. Р. Читач в українському літературно-критичному дискурсі першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Г. Р. Соловій. – К., 2003. – 22 с.

Сологуб 2000: Сологуб Н. М. Граматичні варіанти іменників у сучасній українській мові / Н. М. Сологуб // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського : [зб. наук. праць] / [відп. ред. Н. Л. Іваницька]. – Вінниця : ВДПУ, 2000. – Серія : Філологія. – Вип. 2. – С. 19–21.

Сологуб 2009: Сологуб Н. М. Мова художнього твору як текст / Н. М. Сологуб // Науковий вісник Чернівецького університету : [зб. наук. Праць]. – Чернівці : Чернівецький університет, 2009. – Вип. 475–477 : Слов'янська філологія. – С. 497–500.

Сорокин 1985: Сорокин Ю. А. Психолінгвістические аспекты изучения текста / Ю. А. Сорокин. – М. : Наука, 1985. – 168 с.

СРЯ 2008: Современный русский язык. Активные процессы на рубеже ХХ – ХХІ веков : [монография] / М. Я. Гловинская и др.; [отв. ред. Л. П. Крысин]. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 709 с.

Старовойт 2001: Старовойт І. М. Український постмодернізм у критичному і художньому дискурсах кінця ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. М. Старовойт. – Львів, 2001. – 20 с.

Степанов 1965: Степанов Ю. С. Французская стилистика / Ю. С. Степанов. – М. : Высшая школа, 1965. – 354 с.

Степанов 1995: Степанов Ю. С. Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности / Ю. С. Степанов // Язык и наука конца 20 века : [сб. ст.] / [под ред. Ю. С. Степанова]. – М. : Ин-т языкознания РАН, РГТУ, 1995. – С. 35–73.

Степанов 2001: Степанов Ю. В мире семиотики // Семиотика: Антология / [сост. Ю. С. Степанов]. – [2-е изд.]. – М. ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – С. 5–42.

Стишов 2005: Стишов О. А. Українська лексика кінця ХХ століття (на матеріалі мови засобів масової інформації) / О. А. Стишов. – [2-ге вид.] – К. : Пугач, 2005. – 388 с.

Стуліна 2011: Стуліна М. В. Німецький постмодерністський дискурс : лінгвоконцептуальний і лінгвопоетичний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / М. В. Стуліна. – К., 2011. – 20 с.

Тараненко 2000: Тараненко О. О. Варіанти // Українська мова : Енциклопедія. – К. : Видавництво «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2000. – С. 59–60.

Татаренко 2010: Татаренко А. Поетика формив прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) / А. Татаренко. – Львів : ПАІС, 2010. – 544 с.

Текст 1986: Текст и его компоненты как объект комплексного анализа : [межвуз. сб. научн. статей] / И. В. Арнольд, Е. А. Гончарова, В. К. Тарасова. – Л. : ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1986. – 149 с.

Теория 1987: Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис / Под ред. А. В. Бондарко. – Ленинград : Наука, 1987. – 350 с.

Теория 1990: Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность / Под ред. А. В. Бондарко. – Л. : Наука, 1990. – 263 с.

Тимофеева 2004: Тимофеева З. М. «Вторичная дискурсивность» художественных текстов постмодернизма как проявление авторской игры / З. М. Тимофеева // Текст – Дискурс – Стиль : [сб. науч. статей]. – СПб., 2004. – С. 85–98.

Тимчук 2003: Тимчук О. Т. Семантико-стилістичне явище гри слів в українській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. Т. Тимчук. – К., 2003. – 16 с.

Тураева 1979: Тураева З. Я. Категория времени: Время грамматическое и художественное / З. Я. Тураева. – М. : Высшая школа, 1979. – 219 с.

Тураева 1999: Тураева З. Я. Лингвистика текста на исходе второго тысячелетия / З. Я. Тураева // Вісник Київського лінгвістичного університету. – Сер. Філологія – 1999. – Т. 2. – № 2. – С. 17–25.

Тураева 2009: Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика : [учебн. пособие] / З. Я. Тураева. – [2-е изд.]. – М. : ЛИБРОКОМ, 2009. – 144 с.

Турган 2008: Турган О. Д. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) : [монографія] / О. Д. Турган, Т. В. Гребенюк. – Запоріжжя: Просвіта, 2008. – 292 с.

Устин 1995: Устин А. К. Текст. Интертекст. Культура / А. Устин – СПб. : Super-Max, 1995. – 112 с.

Ушнєвич-Штанько 2009: Ушнєвич-Штанько С. І. Романи Віктора Домонтовича в контексті української інтелектуально-психологічної прози : особливості художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. І. Ушнєвич-Штанько. – Івано-Франківськ, 2009. – 19 с.

Фатеева 2000: Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.

Фатеева 2006: Фатеева Н. Открытая структура. О поэтическом языке и тексте рубежа XX-XXI веков [Электронный ресурс] / Н. Фатеева. – М. : Изд-во Вест-Консалтинг, 2006. – 160 с. – Режим доступа <http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/fateyeva.htm>.

Филиппов 2007: Филиппов К. А. Лингвистика текста : [курс лекций] / К. А. Филиппов. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. – 331 с.

Филипс 2004: Филипс Л. Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод ; [пер. с англ.] / Л. Дж. Филипс, М. В. Йоргенсен. – Харьков : Гуманитарный центр, 2004. – 336 с.

Філоненко 2007: Філоненко Н. М. Група «БУ-БА-БУ» як явище українського літературного процесу кінця XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. М. Філоненко. – Х., 2007. – 16 с.

Фуко 2003: Фуко М. Археологія знання / М. Фуко ; [пер. з фр. В. Шовкун]. – К. : Основи, 2003. – 326 с.

Хабермас 2000: Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас ; [пер. Д. В. Складнева]. – СПб. : Наука, 2000. – 377 с.

Хейзинга 1992: Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга ; [пер. с нидерл.]. – М. : Прогресс ; Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.

Чернявская 2009: Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость. Интертекстуальность. Интердискурсивность : [учебн. пособие] / В. Е. Чернявская. – М. : ЛИБРОКОМ, 2009. – 248 с.

Чуруксаева 2009: Чуруксаева А. А. Рубленая проза : опыт системного исследования / А. А. Чуруксаева : дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 – русский язык. – Абакан, 2009. – 179 с.

Шанский 1990: Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста : [учеб. пособие] / Н. М. Шанский. – Л. : Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1990. – 415 с.

Шаповалова 2008: Шаповалова К. В. Інтертекстуальність у словесній культурі постмодерну (на матеріалі поетичного дискурсу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.02 «Ройська мова» / К. В. Шаповалова. – Х., 2008. – 20 с.

Шацкая 2010: Шацкая М. Ф. Взаимодействие лексической и синтаксической семантики в русском художественном тексте : межуровневые контакты и механизмы аномальных трансформаций при порождении языковой игры : [монография] / М. Ф. Шацкая. – Волгоград : Изд-во ВГПУ «Перемена», 2010. – 199 с.

Шевельов 2008: Шевельов Ю. ГО – ГАЙ – ГО (про прозу Юрія Андруховича) / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. – Кн. 2 : літературознавство. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 1110–1123.

Шевченко 2009: Шевченко Л. И. Динамика моделей художественного видения – отражения действительности в русской и русскоязычной прозе о современности рубежа XX-XXI веков : [монография] / Л. И. Шевченко. – К. : Сім кольорів, 2009. – Кн. 1. – 608 с.

Шерех 1998: Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози / Ю. Шерех // Ю. Шерех. Поза книжками і з книжок. – К. : Час, 1998. – С. 77–114.

Шмелева 1999: Шмелева Т. В. Языковая рефлексия / Т. В. Шмелева // Теоретические и прикладные аспекты речевого общения. – Красноярск, 1999. – Вып. 1 (8). – С. 108–110.

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

Шульжук 2004: Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови : [підручник] / К. Ф. Шульжук. – К. : Академія, 2004. – 408 с.

Шумило 2004: Шумило Н. М. Українська проза кінця ХІХ – початку ХХ століття : проблема національної іманентності : автореф. дис.

на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. М. Шумило. – К., 2004. – 36 с.

Щерба 1957: Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. – 188 с.

Эко 1998: Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко; [Пер. с итал.]. – СПб. : Симпозиум, 1998. – 544 с.

Эко 2004: Эко У. Отсутствующая структура : Введение в семиологию / У. Эко; [пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло]. – СПб. : Symposium, 2004. – 544 с.

Юносова 1998: Юносова В. Варіантність іменникових закінчень іменників у сучасній українській літературній мові : проблема національної іманентності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / В. Юносова. – К., 1998. – 20 с.

Якобсон 1975: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–230.

Якубинский 1986: Якубинский Л. П. О диалогической речи / Л. П. Якубинский. Избранные работы : Язык и его функционирование. – М. : Наука, 1986. – С. 17–58.

Яновська 2004: Яновська Г. В. Деконструкція фреймів у мові преси: іронічний аспект / Г. В. Яновська // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2004. – Вип. 40. – № 627. – С. 116–119.

Ярмоленко 2005: Ярмоленко Г. Г. О разновидностях речи персонажей в системе художественного текста / Г. Г. Ярмоленко // XII Международная конференция по функциональной лингвистике «Функционализм как основа лингвистических исследований» : [сб. научн. докладов]. – Ялта : Доля, 2005. – С. 377–379.

Analyting discourse 1982: Analyting discourse : text and context. – Washington, 1982. – 382 p.

Beaugraude 1980: Beaugraude R. Text, discourse, and process : Toward a multidisciplinary science of texts / R. Beaugraude. – N.Y.: ALEX Publishing Corporation, 1980. – 351 p.

Brown 1983: Brown G. Discourse Analysis / G. Brown, G. Yule. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1983. – 288 p.

Deconstruction 1979: Deconstruction and criticism / By Bloom H. et al. – N.Y. : D. C., 1979. – 256 p.

Derrida 1979: Derrida J. Deconstruction and Criticism. – N.Y., 1979. – 224 p.

Dijk 1977: Dijk T. A. van Text and Context. – New York: Longman, 1977. – 261 p.

Dijk 1981: Dijk T. A. van. Studies in Pragmatics of Discourse / T. A. van Dijk. – The Hague Mouton, 1981. – 30 p.

Dijk 1997: Dijk T. A. van. The study of discourse / T. A. van Dijk // Discourse as structure and process. Discourse studies : A Multidisciplinary Introduction / Edt. T.A. van Dijk. London; New Delhi : Thousand Oakes, Sage Publications, 1997. – Vol. 1. – P. 1–34.

Dijk, 1972: Dijk T. A. van Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Poetics and Linguistics / T. A. van Dijk. – The Hague, 1972. – 260 p.

Dressler 1981: Dressler W. U. Einführung in die Textlinguistik / W. U. Dressler., R. de Beaugrande. – Tübingen, Niemeyer, 1981. – 410 s.

Eco 1979: Eco U. The Role of the Reader : Explorations in Semiotics of Texts / U. Eco. – Bloomington and London : University Press, 1979. – 57 p.

Fillmore 1982: Fillmore Charles J. Frame semantics / Ch. J. Fillmore // Linguistics in the morning calm : Selected papers from the SICOL-1981. – Seoul : Hanship, 1982. – P. 111–137.

Fokkema 1986: Fokkema D. W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts / D. W. Fokkema // Approaching postmodernism. – Amsterdam, Philadelphia, 1986. – P. 81–98.

Harris 1986: Harris Z. S. Discourse Analysis / Z. S. Harris // Language. – 1952. – Vol. 28. – № 1. – P. 1–30.

Harweg 1974: Harweg R. Textlinguistik / R. Harweg // Perspektiven der Linguistik. – Bd. 2. – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag,, 1974. – S. 88–116.

Heidegger 1986: Heidegger M. Sein und Zeit / Heidegger M. – Tübingen : Niemeyer, 1986. – 430 s.

Lacan 2007: Lacan J. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire 1964 / J. Lacan. – Paris : A. L. I., 2007. – P. 318.

Eco 1985: Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language / U. Eco. – Bloomington, L., 1985. – 243 p.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Андрухович Ю.* Дванадцять обручів : [роман] / Юрій Андрухович. – К. : Критика, 2003. – 317 с.
- Андрухович Ю.* Московіада. Роман жахів : [роман] / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 140 с.
- Андрухович Ю.* Перверзія : [роман] / Юрій Андрухович. – Львів : Класика, 2002. – 288 с.
- Андрухович Ю.* Рекреації : [роман] / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997. – 104 с.
- Андрухович Ю.* Таємниця. Замість роману / Юрій Андрухович. – Х. : Фоліо, 2007. – 478 с.
- Блок А.* Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников / Александр Блок. – М. : Книжная палата, 1989. – 324 с.
- Винничук Ю.* Місце для дракона / Юрій Винничук. – Львів : Піраміда, 2002. – 256 с.
- Габор В.* Книга екзотичних снів та реальних подій : [новели] / Василь Габор. – Львів : Піраміда, 2003. – 156 с.
- Гете Й. В.* Фауст / Й. Гете ; [пер. з нім. М. Лукаша]. – К. : Держлітвидав УРСР, 1955. – 499 с.
- Гуцало Є. П.* Твори в 5 т. – Т. 1 : Оповідання, новели / Є. П. Гуцало. – К. : Дніпро, 1996. – 454 с.
- Декамерон.* 10 українських прозаїків останніх десяти років : збірка / Укладання та після мова С. Жадана. – Х. : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2010. – 320 с.
- Дереш Л.* Архе. Монолог, який усе ще триває : [роман] / Любо Дереш. – Львів : Кальварія, 2005. – 276 с.
- Дереш Л.* Культ : [роман] / Любо Дереш. – Львів : Кальварія, 2002. – 208 с.
- Дереш Л.* Намір! : [роман] / Любо Дереш. – К. : ПП Дуліби, 2006. – 296 с.
- Дереш Л.* Поклоніння ящірці : [роман] / Любо Дереш. – Львів : Кальварія, 2004. – 176 с.
- Дереш Л.* Трохи п'їтьми, або На краю світу : [роман] / Любо Дереш. – Х. : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2007. – 288 с.

Дністровий А. Невідомий за вікном / Аанатолій Дністровий. – К. : Факт, 2001. – 104 с.

Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна лукроза / В. Домонтович. – К. : Критика, 2000. – 416 с.

Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту / В. Домонтович. – К. : Критика, 1999. – 382 с.

Єшкілев В. Богиня і Консультант : [роман] / Володимир Єшкілев. – Х. : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2009. – 320 с.

Єшкілев В. Імператор повені : [роман] / Володимир Єшкілев. – Львів : Піраміда, 2004. – 200 с.

Єшкілев В. Пафос : [роман] / Володимир Єшкілев. – Львів : Кальварія, 2002. – 208 с.

Єшкілев В. Адепт. Роман знаків / Володимир Єшкілев, Олег Гуцуляк. – Х. : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2008. – 240 с.

Жадан С. Біг Мак / Сергій Жадан. – К. : Критика, 2003. – 184 с.

Жадан С. Гімн демократичної молоді / Сергій Жадан. – Х. : Фоліо, 2006. – 223 с.

Жадан С. Деш Мод / Сергій Жадан. – Х. : Фоліо, 2004. – 229 с.

Жадан С. Марадона / Сергій Жадан. – Х. : Фоліо, 2007. – 169 с.

Жолдак Б. Антиклімакс / Богдан Жолдак. – К. : Факт, 2001. – 208 с.

Жолдак Б. Гальманах / Бодан Жолдак. – К. : Факт, 2007. – 248 с.

Жураківський А. К / Андрій Жураківський. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 104 с.

Жураківський А. Сателіти / Андрій Жураківський. – Х. : Фоліо, 2008. – 217 с.

Забужко О. Музей покинутих секретів : [роман] / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2009. – 832 с.

Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: [роман] / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2000. – 116 с.

Іздрик Ю. АМTM. Новели / Юрко Іздрик. – Львів : Кальварія, 2005. – 260 с.

Іздрик Ю. Острів Крк та інші історії : [повість, новели, автокоментар] / Юрко Іздрик. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 120 с.

Іздрик Ю. Подвійний Леон : історія хвороби / Юрко Іздрик. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 204 с.

Іздрик Ю. Таке / Юрко Іздрик. – Х. : Клуб сімейного дозвілля, 2010. – 270 с.

Іздрик Ю. Флешка 2 gb / Юрко Іздрик. – К. : Грані-Т, 2009. – 248 с.

Іздрик Ю. Флешка. Дефрагментація / Юрко Іздрик. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2009. – 148 с.

Ірванець О. Загальний аналіз / Олександр Ірванець. – Х. : Фоліо, 2010. – 219 с.

Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен. – К. : Смолоскип, 2001. – 516 с.

Карпа І. 50 хвилин трави (Коли помре твоя краса) : [роман] / Ірена Карпа. – Х. : Фоліо, 2005. – 239 с.

Карпа І. Перламутрове порно : [роман] / Ірена Карпа. – К. : Дуліби, 2005. – 215 с.

Кожелянко В. Лженострадамус : [роман] / Василь Кожелянко. – К. : Факт, 2000. – 128 с.

Кононенко Л. Повернення : [роман] / Леонід Кононенко. – Львів : Кальварія, 2008. – 128 с.

Косинка Г. М. Вибрані твори / Г. Косинка. – К. : ЛДЛ, 2002. – 191 с.

Малярчук Т. Еншпіль Адольфо, або Троянда для Лізи / Таня Малярчук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 160 с.

Медвідь В. Льох / В'ячеслав Медвідь. – Львів : Кальварія, 2000. – 172 с.

Михайличенко Г. Блакитний роман // Срібний птах : хрестоматія з української літератури / [упоряд. : Г. Ф. Семенюк, М. П. Ткачук, А. Б. Гуляк]. – К. : Освіта, 2005. – С. 76-83.

Підмогильний В. Місто / Валер'ян Підмогильний. – Х. : Веста, 2003. – 256 с.

Поваляєва С. Ексгумація міста: [новели] / Світлана Поваляєва. – Х. : Фоліо, 2007. – 159 с.

Подерв'янський Л. Гамлет / Лесь Подерев'янський. – Х. : Фоліо, 2006. – 128 с.

Покальчук Ю. Анатомія гріха / Юрій Покальчук. – Х. : Фоліо, 2008. – 251 с.

Покальчук Ю. Озерний вітер : [роман] / Юрко Покальчук – Х. : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2008. – 240 с.

Прохасько Т. БотакЄ / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – 432 с.

Прохасько Т. З цього можна зробити кілька оповідань / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 128 с.

Прохасько Т. Лексикон таємних знань / Тарас Прохасько. – Л. : Кальварія, 2002. – 200 с.

Прохасько Т. Непрості / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 140 с.

Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на 6 частин з прологом та епілогом / Л. Скрипник. – Х. : Пролетарій, 1929. – 146 с.

Трициліндровий двигун любові / *Ю. Андрухович, Л. Дереш, С. Жадан.* – Х. : Фоліо, 2008. – 219 с.

Ульяненко О. Знак Саваофа : [роман] / Олесь Ульяненко. – К. : Нора-Друк, 2006. – 292 с.

Ульяненко О. Син тіні : [роман] / Олесь Ульяненко. – Тернопіль : Джура, 2006. – 204 с.

Хвильовий М. Новели. Оповідання / М. Хвильовий. – К. : Наукова думка, 1995. – 816 с.

Шекспір У. Гамлет / У. Шекспір ; [пер. Л. Гребінки]. – К. : Основи, 2003. – 198 с.

Шкляр В. Кров кажана : [роман]. – Львів : Кальварія, 2003. – 220.

Яценко П. Повернення придурків : [роман] / П. Яценко. – Львів : Кальварія, 2004. – 168 с.

Наукове видання

Кондратенко Наталія Василівна

**СИНТАКСИС УКРАЇНСЬКОГО
МОДЕРНІСТСЬКОГО
І ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО
ДИСКУРСУ**

Монографія

РЕДАКТОР!

Художнє оформлення: *К. Ананко*

Макет і комп'ютерне верстування: *Є. Нестеренко*

Підписано до друку 07.11.2011 р.

Формат 60 x 84 $\frac{1}{16}$. Папір офсетний. Гарнітура «Тип Таймс».

Обл.-вид. арк. 14,55. Ум.-друк. арк. 17,20. Наклад 300 прим. Зам. № 1138.

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.

Тел./факс: (044) 238-38-28, 238-38-48; e-mail: conf@graffiti.kiev.ua

www.burago.com.ua

Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41

