

Міністерство освіти і науки України
 Національний технічний університет
 «Дніпровська політехніка»
 Навчально-науковий інститут гуманітарних і соціальних наук
 Кафедра філології та мовної комунікації

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА
кваліфікаційної роботи ступеня магістра

студентки БЛИЗНЮК Євгенії Олександрівни

академічної групи 035М-24з-1

спеціальності 035.01 Філологія (українська мова та література)

на тему: «Мовна гра як елемент ремінісценцій та асоціацій в романі Ю. Іздрика «Воцек»

Керівники	Прізвище, ініціали	Оцінка за шкалою		Підпис
		рейтинговою	інституційною	
кваліфікаційної роботи	канд.філол.наук, доцент САЇК А. В.			
розділів:				
Рецензент	канд.філол.наук, доцент КЕДИЧ Т.В.			

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота: 77 сторінок, 77 джерел

Об'єкт дослідження: мовна гра як елемент ремінісценцій та асоціацій свідомої діяльності Юрія Іздрика в романі «Воццек»

Мета дослідження: полягає у виявленні особливостей реалізації та механізмів функціонування мовної гри на рівнях мовної системи на матеріалі прозового тексту Ю. Іздрика.

Одержані висновки та їх новизна: полягає в тому, що на сьогодні не існує спеціальних мовознавчих досліджень аналізу цього твору в такому аспекті.

Результати дослідження можуть бути використані під час вивчення курсу «Історія української літератури ХХІ століття» на спецкурсах, факультативних вишівських і шкільних заняттях.

Ключові слова: постмодернізм, мовна гра, паронімічна атракція, зрощення, текст.

RESUME

The graduation research of second level student Evgeniya Bluznuk (Dnipro University of Technology, Institute of Human and Social Sciences). Theme of the thesis are “Language play as an element of reminiscences and associations in Izdryk's novel "Wozzeck"”.

The purpose of the study: is to identify the features of the implementation and mechanisms of the functioning of the language game at the levels of the language system on the material of the prose text of Yu. Izdryk.

The conclusions obtained and their novelty: is that today there are no special linguistic studies of the analysis of this work in this aspect.

The results of the study can be used when teaching the course "History of Ukrainian Literature of the 21st Century" in special courses, optional university and school classes.

Bibliography consist of 77 sources.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I СПЕЦИФІКА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ:	
ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	8
1.1. Постмодернізм в українській літературі.....	8
1.2. Інтерпретація поняття «мовна гра» в лінгвістиці.....	15
1.3. Типологія мовної гри.....	22
1.4. Ю. Іздрик в українському літературно-художньому процесі.....	27
РОЗДІЛ II МОДЕЛЮВАННЯ МОВНОЇ ГРИ В РОМАНІ ЮРІЯ ІЗДРИКА	
«ВОЦЦЕК»	38
2.1. Лексико-семантичні прийоми мовної гри.....	39
2.2. Фоносемантичні, словотвірні та графічні засоби мовної гри.....	48
2.3. Синтаксична організація роману «Воццек».....	59
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70

ЗАТВЕРДЖЕНО:
завідувач кафедри
філології та мовної комунікації
(повна назва)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

« _____ » _____ 20 _____ року

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу ступеня магістра

Студентки: Близнюк Є. О. академічної групи 035М-24з-1

Спеціальності 035 Філологія

за освітньою програмою Українська мова та література

на тему: *«Мовна гра як елемент ремінісценцій та асоціацій в романі Ю. Іздрика «Воццек»*, затверджену наказом ректора НТУ «Дніпровська політехніка»
від _____ № _____

Розділ	Зміст	Термін виконання
1. Теоретико-методологічний розділ		
2. Дослідницько-аналітичний розділ		

Завдання видано _____ Саїк А. В.
(підпис керівника) (прізвище, ініціали)

Дата видачі « _____ » _____ 2025 року

Дата подання до екзаменаційної комісії « _____ » _____ 2025 року

Прийнято до виконання _____ Близнюк Є. О.
(підпис студента) (прізвище)

ВСТУП

Сучасне літературознавство досить строкате у своїх пошуках. Проте пошуки багатьох науковців спрямовані на розкриття феномену майстерності окремого письменника, окремого тексту, ідіостилю майстра художнього слова. Тому дослідження художнього твору, рис його поетики і сьогодні залишається досить продуктивним аспектом аналізу.

Особливу увагу науковці звертають на специфіку постмодерністських творів, оскільки саме вони сьогодні фіксують різнотипні культурні та художні зрушення епохи. Що стосується літератури, то цей напрям позначають як такий, що прийшов на зміну модернізму й відзначається орієнтованістю на масовість, оригінальністю, жанровим симбіозом, великою цитатністю творів попередніх літературно-мистецьких напрямів (інтертекстуальністю), впливом культури, іронією, мовною грою, специфічними героями та нелінійним сюжетом. Постмодернізм потрактовують як «дух літератури кінця ХХ ст.», літератури епохи світових війн, науково-технічної революції та інформаційного «виходу» [20].

В українській літературі початок цього напрямку визначають періодом 90-х років ХХ ст., бо саме тоді відбувається розвінчання тоталітарного режиму, заперечуються будь-які ідеології, світ починають уявляти як хаос, а будь-які цінності – як сумнівні. Яскравими представниками українського літературного постмодерну є Ю. Іздрик, Ю. Андрухович, С. Жадан, Марія Матіос, Ю. Винничук, Емма Андієвська та ін.

Одним із найяскравіших та найнеординарніших письменників кінця ХХ ст і до сьогодні був і залишається Юрко Іздрик, який народився на Івано-Франківщині й творчість якого належить до так званого «Станіславського феномену» (до речі, Станіслав – це застаріла назва міста Івано-Франківська). Ім'я угрупуванню українських письменників Івано-Франківщини початку 90-х років ХХ ст. дав В. Єшкілев, який зауважив, що український літературно-

мистецький постмодернізм формувався й творився саме в Івано-Франківську, зокрема творчість таких діячів культури, як Т. Прохаська, Ю. Андруховича, Ю. Іздрика та ін., були наслідком реакції на розпад ідеологічної держави – СРСР, реакції на велику кількість нової інформації, мабуть, тому в багатьох їхніх творах наявний «стьоб» та іронія [32]. Творчий доробок Ю. Іздрика вже був предметом уваги багатьох науковців (літературознавців та мовознавців), зокрема М. Андрейчик, А. Білозуб, Т. Белімової, С. Бук, Т. Головка, Т. Гундорової, І. Дегтярьової, М. Кірячок, С. Підопригори, І. Кропивко, Н. Козачук, С. Павличко, М. Павлишина, С. Хопти та ін.

Творчість сучасного прозаїка та поета Юрія Іздрика, на думку літературознавців, це тексти-прикладі того, якою повинна бути сучасна українська література. Так, наприклад, Т. Гундорова у своїй праці «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» наголошує на тому, що творчості письменника притаманний «риторичний апокаліпсис», зауважуючи, що: «У центрі такого постмодернізму – імпульсна свідомість і розірваний екзистенційний світ інтелектуала-маргінала, який більше не є зцентрованим суб'єктом, процес самоусвідомлення якого стає фрагментарним, тіло – гібридним, а мислення – поліморфним» [24, с. 97]. Аналізуючи ранню творчість Ю. Іздрика Р. Харчук наголошує: «Проза Ю. Іздрика апелює передусім до відчуттів, вона, як і психотропні засоби, здатна поглинути читача у дивний емоційний стан зависання між реальністю й сновидінням» [74, с. 156]. І. Кропивко, досліджуючи роман письменника «Острів КРК», доходить висновку, що персонажам письменника притаманне «мультифренічне мислення», що своєю чергою «провокує появу декількох симулятивних реальностей, що не надаються до пов'язання причинно-наслідковими зв'язками й водночас створюють ефект реальності, хоч і існують виключно в слові. Неіснуючий світ отримує шанс на існування, а невисловлюване несвідоме – на проговорення» [48, с. 398].

Досліджуючи мовотворчість представника станіславського феномена, Евеліна Боева зазначає: «Проза Юрія Іздрика суттєво вирізняється з-поміж творчого доробку інших митців цього напрямку насамперед завдяки комплексу мовно-виражальних засобів, серед яких вагоме місце посідають літературно-художні оніми (поетоніми). Як відомо, у постмодерністів ім'я літературних героїв стає, по суті, компонентом загальної гри автора з читачем, що позначається на структурі та онімній семантиці власних назв (ВН)» [10]. А. Білозуб, аналізуючи паронімічну атракцію як один із прийомів мовної гри, доходить висновку, що «вокалічні пароніми, які демонструють мінімальне розходження звукокомплексу голосних, є характерною ознакою індивідуально-авторської мовотворчості Ю. Іздрика» [6, с. 78]. М. Павлишин у передмові до роману «Воцтек» зауважує: «Мовні ігри у “Воцтеку”, як правило, базуються на несподіваному виявленні додаткових значень та ефектів, які з'являються внаслідок не намірів мовця, а структур самої мови. Вони є делікатним натяком на поширену в постструктуралістському мисленні тезу, що у зв'язку між мовою й людиною домінуючу роллю має саме мова; це мова створює межі та взори, за якими людина усвідомлює себе й світ» [52, с. 16]. Л. Стефанівська означила роман «Воцтек» Ю. Іздрика «романом з мовою» та наголосила на скрупульозному та виваженому ставленні автора до слова як до надважливого об'єкта творення і, водночас, акцентувала увагу на пошукові письменником нових способів висловлювання, подоланні усталених лінгвістичних норм законів побудови тексту. Дослідниця також відзначила такі виразні особливості мовного простору тексту роману, як: ритмізація, візуалізація, омузичнення прози, різноманіття лінгвістично-ритмічних ігор, нівеляція семантики слова та ін. [66, с. 134–138].

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що творчий доробок Юрія Іздрика ще потребує свого наукового осмислення, хоч маємо й ґрунтовні його дослідження. Оглянувши низку літературно-критичних джерел, присвячених мовотворчості письменника, ми пересвідчилися в тому, що на

сьогодні не існує наукової розвідки щодо детального дослідження мовної гри як елементу ремінісценцій та асоціацій в романі «Воццек».

Наукова новизна вивчення мови постмоденістських художніх текстів полягає в потребі ґрунтовного осмислення мовностилістичних прийомів, за допомогою яких відбувається не лише авторський пошук оригінальних способів вираження думки, переосмислення лінгвістичних канонів і формування «нової» мови, що засобами гри, карнавалу та епатажу творить унікальний художній відбиток авторської свідомості у світлі постмодерного світосприйняття, а й стає невід'ємним елементом творчого процесу, визначальним засобом трансформації мистецької свідомості в текст.

Мета магістерської роботи полягає у виявленні особливостей реалізації та механізмів функціонування мовної гри на рівнях мовної системи на матеріалі прозового тексту Ю. Іздрика.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- 1) розглянути специфіку постмодерністських текстів;
- 2) проаналізувати основні теоретико-критичні праці щодо вивчення проблеми мовної гри;
- 3) виявити лінгвістичні механізми та засоби створення мовної гри на фонетичному, словотвірному та лексичному рівнях мовної системи;
- 4) проаналізувати мовні маркери інтертекстуальності;
- 5) розглянути індивідуально-авторську специфіку використання мовної гри Ю. Іздриком.

Об'єктом дослідження є мовна гра як елемент ремінісценцій та асоціацій свідомої діяльності Юрія Іздрика.

Предмет дослідження – механізми, принципи та засоби мовної гри в романі «Воццек».

Для розв'язання поставлених у праці завдань ми послуговувалися такими методами: 1) аналіз і синтез (для обґрунтування теоретичних положень), 2) описовий (дозволив інтерпретувати та класифікувати фактичний матеріал); 3) контекстуально-інтепретаційний (дав змогу пояснити зміст мовної гри

в певній мовленнєвій ситуації); 4) семантично-стилістичний (для обґрунтування доцільності використання мовної гри в романі); 5) методу лінгвістичного аналізу.

Апробація результатів дослідження. Основні положення й результати кваліфікаційної праці було оприлюднено у вигляді доповіді на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Образне слово Придніпров'я» (2025 р.)

РОЗДІЛ I

СПЕЦИФІКА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Різноманітні трансформації в українському суспільстві, спричинені низкою подій у політичному, культурному та духовному житті суспільства, призвели до з'яви та формування якісно нового світогляду. Термін «постмодернізм» увів відомий англійський історик Арнольд Тойнбі ще 1940 року передусім на позначення тривалого процесу безнадійного «зіслизання» західної думки в ірраціональність і повний хаос [74, с. 7]. XX століття в історії розвитку людства та форм його культурної діяльності стало переломним. Воно позначилося динамічним розвитком художньої свідомості, а останні його десятиліття зафіксували зміну світоглядної парадигми, розрив із класичною філософською традицією та попередніми тенденціями розвитку мистецтва.

1.1. Постмодернізм в українській літературі

Сучасна українська проза, зокрема роман, почала формуватися після здобуття Україною незалежності. З 1991 року з української літератури та критики було знято ідеологічну заангажованість, що призвело до нових поглядів на українську культуру та літературу зокрема. Зважаючи на те, що роман 90-х років, як зауважує М. В. Кірячок, почав формуватися «в ситуації невизначеності та хаосу на тлі становлення нового світу, докорінної зміни культурно-філософських парадигм», тому й «канони творення художньої дійсності втратили практичний зміст, не здатні були задовольнити вимоги новітнього мистецького середовища» [42]. Досліджуючи літературу XXI ст. Я. Поліщук зазначає: «Важливою ознакою сучасного українського процесу стала цивілізаційно-культурна реорганізація українського письменства, коли воно волею-неволею входить у нові європейські та світові контексти» [57, с. 67].

Сучасний роман є таким жанром словесного мистецтва, який акумулює й відображає основні тенденції розвитку всієї літератури. Навіть незважаючи на

те, що через свою принципову неканонічність роман досить складно піддається теоретичному моделюванню: у сучасному романному тексті переосмислюється і нарація, і характерологія. Жанрова специфіка белетристичної прози завжди привертала увагу багатьох науковців. До цього питання у своїх наукових розвідках зверталися Т. Бовсунівська, Н. Копистянська, Н. Бернадська, О. Єременко, Г. Мережинська, Т. Гребенюк, С. Філоненко, Р. Харчук, І. Кропивко та ін. Так, наприклад, К. Тарасенко та Т. Шадріна висловлюють думку про те, що читачеві необхідно сприймати постмодерністський роман «не як жанровий різновид епіки, а скоріше як універсальну структуру, сферу, систему, в лоні якої органічно співіснують і історико-діахронічний, і типологічний підходи до розуміння жанру» [68, с. 18]. Роман – це такий різновид великої епічної форми, що дає змогу письменникові втілювати в ньому свої найсміливіші задуми, експериментувати на рівні формозмісту та змістоформи, цей жанр є відкритим для будь-яких авторських перетворень, проте роман ніколи не втрачає зв'язку з традицією, а лише розширює його межі. Н. Бернадська в монографії «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція» звертає увагу на проблему жанрової специфіки постмодерністського тексту, оскільки автори нерідко самі надають визначення своїм творам, що нам, читачам, на думку дослідниці, «не лише не допомагають досягнути прочитаний постмодерністський твір в аспекті його жанрового коду, а навпаки, вводять в оману» [3, с. 214]. Аналізуючи доробок Є. Пашковського, Ю. Іздрика, О. Ульяненка, науковиця дійшла висновку, що «це тексти, позбавлені жанрового коду, своєрідні оповідні потоки, складність яких пояснюється, з одного боку, відтворенням хворобливої свідомості сучасної людини, розгубленої і зневіреної в абсурдному світі повсякденного життя, а з іншого – ускладненим синтаксисом, метафоричністю» [3, с. 216].

Т. Бовсунівська зазначає, що жанр – це певна лабораторія, що підпорядкована різним впливам, а ознаки будь-якого жанру є змінними і саме змінних ознак існує набагато більше, ніж стійких, крім того, вони постійно збільшуються. З когнітивної точки зору, чим більше стійких ознак у жанрі, тим

ближчий він до власної смерті. Асимілюючі жанри завжди мають таке переважання стійких ознак над плинними [9, с. 514]. Узагальнюючи результати найвагоміших теоретичних розвідок, літературознавиця визначає істотні риси сучасного роману: зменшення ролі фабули (перевага надається не опису подій, а інтелектуальному наснаженню тексту), а звідси й зредукованість подієвого сюжету до рівня мотиву, фрагменту; колаж, фрагментарність, монтаж; гра з часовою парадигмою, формотворчими елементами тексту; творення образу-симулякру, що має безліч «масок» задля вираження множинного характеру «Я» героя; неоміф – прагнення письменниками створити міфологічний світ на основі власного інтелекту; криза авторства; неможливість створення універсальної жанрової системи [9, с. 392]. Таким чином, можемо зробити висновок, що постмодерна проза містить різні поєднання жанрів.

А. Тепшич зазначила, що «однією з незаперечних ознак постмодерністського художнього мислення є цитатність, ремінісцентність, підвищена увага до чужого слова, постійне покликання на весь досвід мистецтва, тяжіння до художньої багатомовності, полістилістики. Ці ознаки саме в ситуації постмодернізму набули системно необхідного характеру» [69, с. 10].

Дискусію про постмодернізм в українській літературі започатковано на сторінках журналу «Сучасність», у якій брали участь переважно літературознавці, які мешкали за кордоном, зокрема Марко Павлишин, Олег Ільницький, Іван Фізер. Наприклад, М. Павлишин вважав що «саме постмодерний ідеал має бути корисним для нової України» [53, с. 55], а також зазначив, що на українську культуру потрібно дивитися через призму постмодернізму і тоді вона не виглядала б так трагічно [53, с. 56].

Багато дослідників зауважують, що сучасна літературна діяльність митців художнього твору – це продукт передусім сучасного глобалізаційного інформаційного світу, адже у творах висвітлюють ті процеси, що впливають на всіх і кожного, проте в літературі все ж таки можна простежити й традиційні елементи. На сучасному етапі розвитку літературознавчої думки під час аналізу літературно-художніх творів науковці переважно послуговуються двома

термінами, а саме: «чистий жанр», що здебільшого застосовують для дослідження творів епохи класицизму, і «змішаний/модифікований жанр», який традиційно вживають для характеристики модерної та постмодерної епохи як наслідок експериментування із зовнішньою формою та внутрішньозмістовим наповненням літературно-художнього твору. Дослідниця творчості польських та українських письменників-постмодерністів І. Кропивко утверджує думку про те, що будь-який прозовий текст не може бути в чистій жанровій формі без тенденції до мішанини, зазначаючи: «А в найзагальнішому розумінні будь-який текст жанрово “нечистий”, оскільки, підтверджуючи конвенцію даного жанру, він водночас якоюсь мірою зберігає індивідуальність, модифікує її, змінює чи деформує» [48, с. 476]. Отже, сучасна українська література представлена низкою змішаних жанрів, що мають тенденцію до взаємозбагачення, взаємодоповнення, взаємопроникнення й створюють метажанровий інтертекстуально-інтермедіальний текст: «Прогресування багатожанровості має й теоретичну причину: адже в постструктуральній перспективі будь-який текст є полігенетичним, вплутаним у мережу інтертекстуальних залежностей. Тож, можливо, треба прийняти факт, що немає взагалі текстів, які керуються законами лише одного жанру, що вимагало б розуміти генологічну позицію твору як місце збігу різних конвенцій, своєрідне одноразове магнітне поле, утворене внаслідок інтерференції найближчих жанрових планет» [48, с. 477].

Українські науковці стверджують, що українському постмодернізму як посттоталітарному, постколоніальному явищу притаманні втрата віри «у вищий сенс людської екзистенції», розгубленість «перед сенсом буття», «гносеологічний релятивізм, поривання до будь-якої незаангажованості, іронія, гротеск, прийоми інтертекстуальності» [49, с. 553–554]. Н. І. Головченко у своїй науковій розвідці «Постмодернізм як універсальна матриця сучасної світової літератури» доводить, що постмодерні твори характеризують такі риси: 1) інтерпретація, 2) хаосмос (нестабільність), 3) ризома, 4) симулякр, 5) скриптор, 6) інтертекстуальність, 7) іронія [20]. Підсумовуючи, дослідниця зауважує, що для багатьох романів постмодерної епохи, притаманним

є застосування принципу гри; оголення прийому; карнавалізація; травестія, пародія, пастиш; дифузія великих стилів; еkleктика художніх мов; багаторівнева організація художнього тексту; фрагментарність, колаж, монтаж.

Т. В. Гребенюк до основних змістових категорій постмодернізму зараховує: гру, симулякр, цитатність, інтертекстуальність, подвійне кодування, принцип нонселекції, карнавалізацію, ризому, колаж, бриколаж, метанаратив, пастиш, маргінальність [21]. На думку літературознавиці українську постмодерну епоху можна поділити на дві школи: західну (Івано-Франківську, або Львівсько-Івано-Франківську, або Станіславську тощо), переважно постмодерністську за світоглядом і стилістикою, та східну (Житомирську або Київсько-Житомирську) - неотрадиціоналістську. Для першої характерна орієнтація у творчості на західноєвропейські зразки, для другої – пошук автентичних витоків [21, с. 39-40]. І далі зазначає: «Можна сказати, що для обох цих шкіл притаманне домінування автокомунікативності, яке часто намагаються означити як прикмету поганої якості літературної продукції взагалі» [21, с. 40].

Багато літературознавців відзначають, що для українського постмодернізму характерна особлива структура великих прозових творів – тексти у тексті. На думку А. Тепшич, до основних категорій постмодернізму, що допомагають глибше зрозуміти принципи функціонування літературного твору, потрібно віднести смерть автора, маргінальність, інтерпретацію, гру, інтертекстуальність, мовну гру, паратак西斯, ризому, антирозповідь, іронію, колаж, пастиш та інтерпретацію [69, с. 11]. Детальніше зупинимося на цих категоріях.

Маргінальність – периферійність, межовість соціальної життєдіяльності людини щодо домінувальної тенденції свого часу або загальноприйнятої філософської чи етичної традиції [59]. Маргінальність постмодернізму виявляється по-різному. По-перше, у літературних творах протагоніст – маргінальна особа. Письменники зображають людей, що опинилися на зламі епох чи на межових територіях. Маргінальність постмодерністського твору не обмежується лише специфікою зображення персонажів, вона виявляється і на

мовному рівні. Зокрема автори активно використовують усі пласти української лексики, навіть ті, на які довгий час було накладено табу, або ті, що вважалися недоречними у художній творчості [69, с. 12].

Смерть автора – метафора постмодерної текстології, яка фіксує ідею самостійного руху тексту як самодостатньої процедури смислопородження. Постмодернізм спростовує класичну інтерпретацію тексту як витвору автора. Замість поняття автора постмодерна філософія висуває поняття скриптора, що знімає претензії суб'єкта на статус творця. Важливим висновком стає ідея про породження смислу в акті читання, який Ж. Дерріда розуміє як процес «активної інтерпретації» [60]. На суто мовному рівні, на думку А. Тепшич, «смерть автора» виявляється в автоматичному письмі, але не в окультному значенні, а в лінгвістичному. Постмодерністи стверджують, що мова – явище самодостатнє зі своїми правилами та закономірностями. Тому, коли автор щось пише, то не він керує мовою, а вона керує ним, надаючи певний арсенал засобів: фонетичних, лексичних, граматичних. Письменник може обрати деякі з них, але не може винайти власні [69, с. 12].

Інтертекстуальність – поняття постмодерної текстології, яке артикулює феномен взаємодії тексту із семіотичним культурним середовищем. Термін «інтертекстуальність» був уведений Ю. Кристевою на основі аналізу концепції «поліфонічного роману» М. Бахтіна, яка зафіксувала феномен діалогу тексту з текстами, що передували йому та існували паралельно в часі. Концепція інтертекстуальності сягає фундаментальної ідеї некласичної філософії про активну роль соціокультурного середовища в процесі смислорозуміння та смислопородження [69, с. 12–13].

Іронія – світоглядна категорія доби постмодернізму, певний спосіб сприйняття та розуміння дійсності. Функції іронії досить різноманітні: моделювальна (іронія конструює нову реальність), комунікативна (іронія визначає комунікативну стратегію), деструктивна (іронія є механізмом руйнування попередніх культурних форм та ціннісних орієнтацій), терапевтична, захисна функція (іронія створює можливість виходу із ситуації

культурної та суспільної кризи) тощо. Постмодерна іронія має інтелектуальну природу та не передбачає комічного ефекту [69, с. 13].

Пастиш – метод організації тексту як програмно еkleктичної конструкції семантично, жанрово-стилістично й аксіологічно різнорідних фрагментів. При зіткненні в одному інтертекстуальному просторі двох стилістично та жанрово різнорідних елементів виникає пародійний, іронічний ефект [59].

Ризома – поняття філософії постмодерну, яке фіксує принципово неструктурний та нелінійний спосіб організації цілісності. Такий спосіб залишає можливість іманентної рухомості й реалізації внутрішнього креативного потенціалу тексту. Термін уведений Ж. Дельозом та Ф. Гватарі в їхній спільній праці «Rhizome». Поняття ризоми виражає фундаментальну для постмодернізму настанову на презумпцію руйнування традиційних уявлень про структуру як семантично центровану і стабільно визначену [60].

На думку Марка Андрейчика, представники української й не лише української культури 90-х років ХХ ст. хотіли нової експресії, яка буде протилежною, протистоятиме експресії епохи диктатури, зауважуючи: «Наслідком цього в літературі був новий тип уяви, що його помітно у негациї аркадійських мітів, наголосі на хаос, гидкість і жорстокість довколишнього світу, схильність до демаскаційного використання конкрету замість “високих” узагальнень» [20, с. 10-11]. Представники українського письменства надають перевагу аналізу психіки людини, але акцент у творах залишається на приватності. Одним із завдань письменників залишається виклик, а саме: вони намагаються викликати шок тим, як вони створюють свої тексти та що пишуть. Через це, у літературі швидко починає формуватися новий тип героя, якого М. Андрейчик називає «хвацький перформансист, посол на захід, хвора душа» [20, с. 11]

Таким чином, український роман кінця ХХ – початку ХХІ століття можна сміливо назвати унікальним поліжанровим та відкритим до різних поетикальних змін та перетворень явищем, що сформував якісно нову літературну дійсність, а такі категорії постмодернізму, як маргінальність, «смерть автора»,

інтертекстуальність, ризома та пастиш, так чи інакше торкаються поняття «мовної гри», оскільки за допомогою маргінальності, наприклад, з'являється новий герой з ненормативною лексикою, «смерть автора» призводить до автоматичного відтворення тексту чи цитування, а ризома та пастиш своєю чергою руйнують цілісність тексту.

1.2. Інтерпретація поняття «мовна гра» в лінгвістиці

Гра як один із елементів життєдіяльності людини перебуває в постійному розвитку, а ігрове начало в усіх сферах життя. Я. Голобородько в одній зі своїх праць зазначав: «Гра стала універсальною константою, категорією і аксіологією нинішньої цивілізаційної ноосфери, безваріантно охопивши усі площини практичної та духовної діяльності... Гра стала достеменним речником і супутником життєвих начал, незмінним синонімом і атрибутом справжності, найадекватнішим модусом життєдайності, а також чи не найпоказовішою ознакою життєспроможності... Гра стала не тільки етикою, а й поетикою та естетикою сучасності, позначаючись на колористиці усіх без винятку складників та конструктів, що є властивими найновішому типу й способу художньо-образного рефлексування...» [9, с. 4].

Сутність і проблема визначення мовної гри віддавна входили в коло наукових інтересів представників різних галузей знань, але передусім філософів (Платон, Сократ, Е. Кант, Ф. Шиллер та ін.). Незважаючи на те, що сам термін «мовна гра» не вживався, але у висловленнях окремих мислителів можна було розпізнати опис зазначеного вище явища. Наприклад, стоїки пергамської школи обговорювали мовні аномалії, серед яких сьогодні деякі науковці розглядають мовну гру.

Посилений інтерес як зарубіжних, так і вітчизняних науковців до явища «мовна гра» спостерігаємо лише на початку ХХ століття. Уперше до поняття «мовна гра» у своїх «Філософських дослідженнях» звернувся Л. Вітгенштейн, який зробив успішну спробу потрактувати окреслений термін: «Я називатиму

“мовною грою” сукупність мови й діяльності»; «мовна гра – це єдине ціле, що складається з мови й тих видів діяльності, з якими вона переплетена» [19, с. 90].

Використовуючи слова, на думку Л. Вітгенштейна, реципієнт не може стверджувати, що воно правильне чи ні, оскільки ми живемо у світі, де одночасно існує безліч мовних ігор, мовних конструкцій. У зв'язку з цим учений ставить запитання, що є грою, а що ні? Він відповідає: «Ми не знаємо меж поняття гри, оскільки вони не встановлені» [16, с. 258]. Мовну гру Л. Вітгенштейн розуміє як певну даність, на яку ми хоч і можемо впливати, проте цілком змінити – ні, оскільки вона і є наше життя. Мова є особливою формою життя. Відмова від прийняття пасивного статусу мови призводить до розуміння форм життя як колективної філософії, що містить усі мовні ігри та соціальні практики певного суспільства. Учасникам соціальної дійсності належить право легітимації та інтерпретації знання [69, с. 26]. Щоправда пізніше філософ дещо змінює свій погляд на речі й дотримується думки, що мова – незавершена відкрита система, у якій постійно змінюються правила відповідно до певних умов функціонування, а в подальшому робить висновок, що в будь-якій мовній діяльності наявний ігровий елемент чи ігрове начало.

Під час мовленнєвої діяльності, як зауважує А. Тепшич, ігровий момент виявляється у феномені мовної гри, відображаючи зв'язок мови, людського досвіду, пізнання та світу. Сутність людини виявляється в багатьох іпостасях – людина мисляча, людина-творець, людина дієва, а також *Homo ludens* (людина, що грає), яка є невід'ємним аспектом індивіда ХХ–ХХІ століття. Складність феномену мовної гри визначає неоднозначність та багатоаспектність підходів до інтерпретації її сутності, механізмів, філософської, психологічної, соціальної, естетичної та власне лінгвістичної природи [69, с. 27].

Нідерландський історик Йоган Гейзинга зазначав, що гра є добровільною дією або заняттям, яке здійснюється всередині встановлених меж місця і часу за добровільно прийнятими, але абсолютно обов'язковими правилами з метою, яка полягає в ній самій, що супроводжується почуттям напруги і радості, а також розумінням іншого буття» [17, с. 14]. Й. Гейзинга у праці «*Homo Ludens*»

запропонував своє визначення ігрової діяльності та виокремив такі її ознаки: 1) будь-яка гра є добровільною діяльністю, що усвідомлюється гравцями як несерйозна, але водночас цілком їх захоплює; 2) гра – це активність, що не пов'язана з матеріальною вигодою; 3) обмеженість гри пояснюється тим, що вона починається і закінчується у визначений момент; 4) вона відбувається у власних просторових межах та за власними правилами; 5) грають переважно суспільні групи, що люблять оточувати себе таємницею [17].

Цікаву думку К. Детерінга наводить у своїй праці О. Пешкова, зауважуючи, що традиційна класифікація мовної дійсності кожної мови, яка лежить в основі розділення мовної гри та нормованої мовної системи, описана в роботі К. Детерінга, який виокремив три види висловлювань: висловлювання, що відповідають мовній нормі, висловлювання, що свідомо порушують мовну норму, та висловлювання, які містять помилки. Представники традиційної лінгвістики вважали, що випадки застосування мовної гри належать до групи висловлювань, у яких міститься свідоме відхилення від норми [54, с. 78]. Однак, на думку дослідниці, розмежування мовної гри та помилки за принципом свідомості, з одного боку, та випадковості, з іншого боку, не є основним критерієм в розумінні певних явищ в дискурсі як випадків мовної гри. Опосередковане сприйняття тексту без урахування контексту та інтенцій мовця не дозволяє з повною впевненістю говорити про свідомість або випадковість того чи того випадку відходу від мовної норми. До того ж, класичне означення норми як статичного положення системи на певному етапі суперечить ідеї про нестабільність мовленнєвої діяльності. З одного боку, мовлення завжди прагне стабільності, однак наявність факторів постійного зовнішнього та внутрішнього впливу не дає йому змоги досягти повної симетрії. Таким чином, поняття норми мови є менш актуальним для мовної еволюції, ніж явище «аномалій», які постійно змінюють та розвивають мову [54, с. 78].

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. значно посилюється інтерес українських науковців до поняття «мовна гра». Учені, здійснивши аналіз деяких теоретико-критичних праць попередніх років, указують на процес реалізації

індивідуальності під час мовної гри, що відбувається завдяки використанню авторами різних мовних рівнів, а також на беззаперечну наявність прагматичних функцій аналізованого явища, а не його випадкового моделювання.

Так, наприклад, Тетяна Космеда, аналізуючи місце мовної гри в системі лінгвістичних термінів, подає таке визначення: «Мовна гра – це усвідомлене відхилення від літературної норми, коли адресант навмисно порушує чинні норми з конкретною метою, розрахованою на те, що адресат має дешифрувати це відхилення» [47, с. 238]. У такому контексті ми розуміємо, що авторка акцентує увагу на усвідомленості обох представників комунікативного акту під час використання мовної гри, що є одним з основних ознак потрактування природи явища.

Дослідниці О. Тимчук та І. Сніховська розглядають мовну гру як вияв пізнавально-комунікативної діяльності та означають її як таку одиницю лінгвокреативності, що «репрезентує лінгвокреативну розумову діяльність мовця і спрямована на досягнення гумористичного ефекту» [71, с. 1].

Вивчаючи моделювання мовної гри засобами мовних рівнів і підрівнів у сучасних афористичних висловленнях, І. Подуст розуміє мовну гру як «навмисне порушення мовних норм особистістю (переважно творчою) задля досягнення певної прагматичної мети (насамперед, комічного ефекту) й вираження індивідуальної креативної свободи в побудові нових мовних елементів різних рівнів» [56, с. 30]. Така версія відповідає сучасним тенденціям виокремлення мовної гри як явища, що діє на всіх мовних рівнях: від фонетичного до текстуального.

У «Сучасному лінгвістичному словнику» зазначено, що мовна гра – це «перепрограмування значень слів, речень, текстів для досягнення певної мети; зміна змісту за тотожності форми та навпаки» [36, с. 118]. Інші лінгвісти, зокрема А. Бичихін, наголошують на тому, що подібній характеристиці притаманні затребувана лаконічність і прагнення автора сформулювати межі поняття й одночасно зберегти простір для вужчих трактувань, пошук яких триває.

О. Пешкова визначає мовну гру як «дихотомічний феномен: лінгвокреативну діяльність, скеровану на увиразнення дискурсу за рахунок неконвенційного поєднання/використання одиниць/елементів різної мовної ієрархії та результат цієї діяльності у вигляді різноманітних мовно-мовленнєвих утворень (ігрем)» [54, с. 82]. Таке потрактування «мовної гри» відзначається комплексним підходом і виразним підкресленням дуальної структури зазначеного вище мовного явища. Крім того, науковиця подає й класифікацію підходу до визначення мовної гри, виділяючи стилістичний, гумористичний, лінгвокреативний та анормативний напрямки. До першого авторка зараховує трактування, які розглядають мовну гру як засіб мовної експресивності, підкреслюючи її роль у вираженні емоцій. Другий напрямок ототожнює мовну гру зі грою слів і каламбуром, акцентуючи увагу на використанні слів з подвійним значенням або схожим звучанням для створення комічного ефекту. До третього підходу належать визначення, які зараховують мовну гру до прояву лінгвокреативної діяльності мовців, що спрямована на створення нових значень і форм у мові. Останній напрямок формують тлумачення, що називають мовною грою усвідомлені порушення мовної норми, коли мовці навмисно відходять від стандартних правил для досягнення певного ефекту або привернення уваги [54].

Аналізуючи мовні ігри мас-медіа та спираючись на погляди Л. Вітгенштейна, О. Васіна пропонує таке «робоче» визначення мовної гри: «Під мовною грою ми розуміємо реалізацію певного комунікативного сценарію соціальної взаємодії, що розігрується у просторі мас-медіа і здійснюється відповідно до системи конвенціональних правил, яких свідомо чи підсвідомо дотримуються учасники мовної гри внаслідок їх актуалізації суспільно значущими культурними умонастроями. Цей процес породження та сприйняття перш за все тексту масової комунікації, представленого одночасно вербальними і невербальними знаками, є цілеспрямованим і тісно переплетеним з життєдіяльністю, вчинками учасників соціальної комунікації; він є споконвічно і непереборно дискурсивний за своєю природою» [15].

Дехто з лінгвістів, визначаючи відхилення від норм як основний критерій моделювання мовної гри, намагався переосмислити зазначене поняття й висновковує, що мовна гра хоч і є відхиленням від певних правил, але в межах дозволеного, тобто мовна гра не є злоякісним порушенням мовних і мовленнєвих норм. Вона – результат їх оригінального, нестандартного варіювання на основі креативної компетенції комунікантів у певному емотивному дискурсі. Таким чином, науковці другої половини ХХ століття здебільшого пов'язували мовну гру з лінгвокреативністю й прагматичним відхиленням від мовних і мовленнєвих норм.

На початку ХХІ ст. українські науковці все більше пов'язують зацівленість мовною грою із «культивуванням мисленнєво-мовленнєвого розкріпачення адресата, розвитком його мовної творчості», поступовою появою «елітарного типу мовних особистостей» [47, с. 5], зі «значною свободою» в сучасному демократичному суспільстві [45, с. 165]. О. Тимчук намагається систематизувати попередні витлумачення аналізованого явища й розглядає його на рівнях і підрівнях мови (будови слова й словотворення, морфології, синтаксису й фразеології), а також доходить висновку, що «гра слів є одним із різновидів явища мовної гри – різноманітних випадків експериментування з формальною стороною мовлення» [71, с. 10].

У сучасному мовознавстві також немає однастайності щодо термінів «мовна гра» та «каламбур», які подеколи потрактовують як рівнозначні, що зумовлено роглядом аналізованого явища тільки у вузькому потрактуванні, тобто лише в межах лексичного мовного рівня, передусім як каламбур. Через таку «традицію» зведення мовної гри до каламбуру в сучасних словниках лінгвістичних термінів, зокрема за редакцією С. Бибики, С. Єрмоленко, О. Тодор, витлумачення «мовної гри» відсутнє. Натомість тут є потрактування терміна «гра слів», щоправда, із покликанням на словникову статтю «каламбур». В інших лінгвістичних термінологічних словниках та енциклопедіях узагалі виокремлено лише каламбур, який ототожнюють з мовною грою. Варто зазначити, що таке

обмеження лінгвістичного терміна є помилковим, адже мовна гра може існувати на всіх рівнях мови – від фонетичного до стилістичного.

Т. Космеда й О. Халіман наголошують на доцільності вживання в науковому обігу поняття «мовна гра» в його широкому витлумаченні, тобто на всіх рівнях мови, «зумисне, заплановане відхилення від мовних норм задля створення прагматичного ефекту, “оновлення” мотивованості словесного знаку» [47, с. 24].

У лінгвістиці XXI століття мовознавці здебільшого порушують питання про заміну поняття «мовна гра» терміном «мовленнєва гра», оскільки він має «подвійну скерованість», «подвійний вектор дії» щодо мови й мовлення, безпосередньо виявляючись під час комунікації як у побутовому, повсякденному усному й писемному мовленні, так і в публіцистичному, художньому тощо. Наприклад, О. Тимчук пропонує замінити термін «мовна гра» на термін «гра слів», адже «семантико-стилістичне явище гри слів досліджують зазвичай на фонетичному рівні (різні звукові повтори), лексичному (обігравання значень полісемантичного слова, омонімів, паронімів) і меншою мірою на фразеологічному мовному підрівні. Однак воно активно виявляється й на інших мовних рівнях, відповідно й сам термін «гра слів» потрібно сприймати дещо умовно, розуміючи під ним також «гру» морфем і загалом структурних елементів слова, морфологічних категорій, синтаксичних одиниць [71, с. 4]. Проте, на нашу думку, така підміна понять є неможливою, адже термін «гра слів» є лише частиною поняття «мовна гра».

Незважаючи на різнобічність поглядів на поняття мовної гри та невичерпність його теоретичного ґрунтування й осмислення, інтерес дослідників різностильових текстів XX ст. щодо оприявлення визначеного явища не згасає, зокрема мовну гру вивчають в медіатекстах (як україномовних, так і англійських та французькомовних), у рекламі, у радіодискурсі, в енігматичній субкультурі, на матеріалі засобів масової інформації, у художній літературі, у науково-популярних текстах, у сучасній афористиці, а також у соціальних мережах. Таким чином період XX–XXI ст. став часом становлення

теорії про мовну гру – від потрактування її у філософському вимірі, культурологічному, соціолінгвістичному до лінгвістичного.

Прореферувавши достатню кількість теоретико-критичних праць та поглядів на явище мовної гри, ми в нашій науковій праці дотримуємося думки, що доцільніше послуговуватися усталеним терміном «мовна гра», оскільки зазначене явище ґрунтується на знаннях мовної системи, її окремих одиниць, норм їх використання та способів їх творчої інтерпретації, що своєю чергою можуть ґрунтуватися й на порушенні чинних норм. На нашу думку, таке порушення норм і правил мовлення повинно бути усвідомленим обома реципієнтами. Саме це забезпечить реалізацію гри та досягнення певної прагматичної мети.

1.3. Типологія мовної гри.

Питання типологізації мовної гри бере свій початок з другої половини ХХ ст., оскільки саме в цей період відбувається ототожнення двох понять «мовна гра» й «каламбур». Деякі науковці поділяють каламбури на три різновиди: 1) фонетичні, у яких, у яких звукове вираження важливіше за смислове наповнення; 2) лексичні, які своєю чергою диференціюють на три підвиди (залежно від того, що обігрує автор): а) цілі слова або частини слів; б) багатозначність слів або омонімія; в) інші лексичні категорії (антонімія, етимологія тощо); 3) фразеологічні каламбури.

Інші мовознавці мовною грою вважають усе, де використано прийоми мовної виразності, які уможливають розвагу співрозмовника, а також мають змогу висловлюватися незвично, порушуючи традиційність та мовні норми. Представники цієї групи наголошують на тому, що засоби мовної гри безпосередньо пов'язані з прийомами мовної виразності. У зв'язку із цим виокремлюють дві групи: 1) жартування, що оприявнюється на сторінках текстів крізь призму порушення форми слова (деформація слова, мовленнєва маска, римування); 2) дотепність, яка не лише надає незвичної форми висловленню, а й дає змогу автору глибше виразити думки мовця, а також образного,

експресивного звучання змісту (стильовий контраст, словотворча гра, іронія, цитація, каламбур). На нашу думку, такий поділ є умовним і надто спрощеним, адже мовна гра не повинна обмежуватися лише ознаками комічного.

Гра в постмодерному тексті відображає особливий адогматичний тип світорозуміння, сукупність певних форм людської діяльності, її вища цінність полягає не в результаті, а в самому ігровому процесі. Ігрові цінності завжди суперечливі:, тобто умовно існує суперник, боротьба, перемога тощо. Процесуальність і релятивність переважно визначаються характерними рисами філософії й етики постмодерну [69, с. 35].

Цікавою постає проблема зародження новітнього етичного простору, на тлі якого відбувається переосмислення, заперечення чинних норм, принципів, цінностей, ідеалів. На чому наголошував ще Ф. Ніцше: потрібно позбавити наявні пріоритети сакральності, щоб дати життя оновленим. В етиці постмодернізму нігілізм знаходить продовження в різних концептах, набуває оптимістичного окреслення [61]. Сучасна гра постає як спосіб розв'язання кардинальних проблем міжлюдської взаємодії. Постмодернізм проголошує гру одним із своїх основних принципів, яку розглядають як підґрунтя та становий хребет усієї сучасної культури.

Функцією гри в сучасному постмодерному тексті, на думку О. Радченко, є її зміст, що заперечує «філософський тоталітаризм»; ігровий простір безмежний. Представники постмодернізму вважають, що теперішня система функціонує по-іншому: канон відсутній, принцип доповнюваності проголошує рівність розбіжностей, провідним принципом стає іронічний колаж. Зміст виникає у відмінності, прагненні до порозуміння, сприйнятті та повазі до Іншого як Інакшого. Гра у просторі постмодерністської етики сприяє зняттю позиції централізму (его-, раціо-, теоло-), а отже, формуванню відкритості і терпимості [61].

Подекуди різні науковці називають ті чи ті типи мовної гри. Так, за допомогою власних назв моделюється ономастична гра – «різновид мовної гри, в основі якої лежить здатність мовців до актуалізації асоціативного потенціалу

власної назви» [56, с. 121]. Такий тип мовної гри є актуальним у дослідженнях сучасних мовознавців, зокрема Т. Космеди.

Найпоширенішою та найвідомішою є типологія мовної гри, запропонована О. Тимчук, яку здійснено за єдиним критерієм – рівень і підрівень мовної системи. Так, мовна гра може бути фонетичною, лексичною, словотвірною, морфологічною, синтаксичною і фразеологічною [71, с. 4–8]. Кожен із зазначених типів моделюється за допомогою певних засобів. Вивчаючи також мовну гру на синтаксичному рівні мови (словосполучення та речення), науковець розглядає такі її різновиди, як «використання можливої синтаксичної неоднозначності членів речення, повтори того самого або спільнокореневих слів, зіставлення й протиставлення в межах синтаксичної конструкції різних уживань однієї мовної одиниці, переставлення членів словосполучення (речення), зміщення в актуальному членуванні речення» [71, с. 7–8].

Потрібно зазначити, що в багатьох наукових розвідках початку ХХІ ст. застосовують підхід до типології мовної гри відповідно до мовних рівнів – фонетичний, лексичний, словотвірний, морфологічний, синтаксичний. Деякі мовознавці диференціюють мовну гру відповідно до рівнів і підрівнів мови, тобто виокремлюють фонетичну, графічну, лексичну, морфологічну, фразеологічну, словотвірну, синтаксичну. Дослідники намагаються подавати різноманітні засоби мовної гри для продукування одного й того ж типу, однак відмінність полягає лише в дефініції, а їхнє значення залишається однаковим.

Т. Космеда й О. Халіман пропонують дві типології мовної гри, в основу яких покладено два критерії: 1) мовні рівні й підрівні; 2) стильові й жанрові сфери використання мовної гри. За першим критерієм мовознавці подають такі типи мовної гри: а) фонетична; б) словотвірна; в) лексична; г) лексикографічна; г) фразеологічна; д) морфологічна; е) синтаксична; є) пунктуаційна; ж) смислова. Окремим підтипом подано фонетичну гру з орфографічними помилками, які є ігровим прийомом [47]. Зазначені науковці також глибоко переконані, що мовна гра є продуктивною на лексичному рівні, а основною

й найбільш типовою формою мовної гри на лексичному рівні визначено каламбур.

Окрім зазначеної вище типології мовної гри за критерієм мовних рівнів і підрівнів, учені пропонують й іншу, в основу якої покладено стильові й жанрові сфери використання аналізованого явища, за якою розрізняють такі типи мовної гри: 1) мовна гра в сучасній пресі та ЗМІ; 2) у художніх текстах; 3) у тостах; 4) у політичному дискурсі (лозунгах та жартах); 5) у мережі Інтернет [56, с. 87–110].

У нашій кваліфікаційній роботі ми здебільшого будемо послуговуватися методом лінгвістичного аналізу за мовними рівнями, тобто виявляємо механізми створення мовної гри на різних рівнях мовної організації прозового тексту Ю. Іздрика – фонетичному, словотвірному, лексичному, синтаксичному, графічному. Мовна гра, на думку багатьох мовознавців, це передусім результат мовленнєвої діяльності, тому застосування методів комунікативної лінгвістики для аналізу явища мовної гри цілком відповідає його природі. Термінологічний апарат комунікативної лінгвістики допомагає розкрити проблему співвідношення мовної гри та мовної норми в літературно-художньому тексті. Відхилення від норми активізує можливості мовців до сприйняття нормативного й ненормативного, що призводить до свідомого відходу від системної варіативності мовного знака. Авторська гра з мовою надає змогу читачеві побачити та відкрити мовні та мовленнєві парадокси, які залишаються непомітними під час вживання мовних одиниць у повсякденному житті. Проте існує й інший момент – через незнання норми аномалія чи комізм можуть залишитися непоміченими.

Мовна компетенція адресата й адресанта є тим чинником, від якого залежить успішність реалізації мовної гри, адже здібність до творчого використання мови має на увазі вільне володіння мовою та знання її правил (норм). Рівень лінгвістичної компетенції мовця визначає частотність та доцільність появи мовної гри в мовленнєвій поведінці. Адресат, своєю чергою,

має ідентифікувати порушення мовної норми та зрозуміти мету її використання, тобто мати відповідний рівень знання мови [69, с. 33].

Правила мовленнєвої поведінки відображають розвиток семантичного, лінгвокогнітивного та мотиваційного рівнів лінгвістичної компетентності. Перший, на думку О. Пешкової, пов'язаний із засвоєнням значень загальноживаних слів, другий – з формуванням знань про світ і його мовної картини, третій характеризує здатність мотивувати вибір стратегій мовленнєвої поведінки, наявність свідомої настанови на використання мовних одиниць з метою спілкування [54, с. 79]. Рівень розвиненості лінгвістичної компетенції передбачає мовну активність – перехід від знань мови до її використання. Мовна активність з її мотиваційними складниками може втілюватися у свідомому порушенні мовної норми задля привернення уваги до експерименту над знаком [54].

Мовна гра є одним із специфічних прийомів вираження прагматичного значення оцінки. Випадки креативного використання одиниць граматичного рівня та граматику оцінки активно вивчають лінгвісти Т. Космеда та О. Халіман, які розробили «граматику оцінки», тобто комплекс методів усебічного аналізу системи граматичних засобів вираження оцінних значень з урахуванням їхніх прагматичних характеристик [47].

Науковому вивченню мовної гри в постмодерному українському дискурсі сприяє застосування методики діалогічної інтерпретації, що є сукупністю процедур аналізу тексту як знакового посередника дискурсу з урахуванням екстралінгвальних чинників комунікації й інтегрувального принципу діалогічності [62, с. 47]. Під час аналізу інтертекстуальності як мовної гри надзвичайно важливим є перший етап методу діалогічної інтерпретації, тобто встановлення діалогічних відношень аналізованого тексту із системою інших текстів. Другий етап передбачає реконструкцію відображення в текстовій моделі уявної дійсності авторського світогляду. Третім етапом є вияв діалогічних відношень тексту з особистістю адресата, його свідомістю, установками, інтерпретацією. На четвертому етапі здійснюється опис діалогічних відношень

тексту й комунікантів з інтеріоризованим буттям. Дослідження діалогічності тексту із семіотичним універсумом культури на підставі рекурсивно-прокурсивних зв'язків тексту з іншими текстами та продуктами культури здійснюється у п'ятій фазі методики діалогічної інтерпретації [62, с. 535]. Застосування методики діалогічної інтерпретації тексту дозволяє дійти висновку, що факт частотної появи мовної гри в постмодерністському прозовому творі репрезентує сучасне світовідчуття людини посттоталітарної, постчорнобильської, постколоніальної та постіндустріальної дійсності [24].

У мовознавчому аналізі мовної гри в художніх текстах постмодерністів необхідно враховувати особливості літературного напрямку, індивідуального стилю письменника, ідейно-тематичні та художньо-естетичні настанови автора. Здійснення такого дослідження можливе завдяки застосуванню контекстуально інтерпретаційного методу, що передбачає реконструкцію авторського (комунікативного) задуму, мотивів, загального змісту, рецептивної спрямованості тексту. Контекстуально-інтерпретаційний метод складається з двох етапів: контекстуалізації та інтерпретації. Під час контекстуалізації необхідно враховувати контексти породження (світогляд, індивідуальна свідомість автора) і рецепції (світогляд, індивідуальна свідомість читача), комунікативний контекст, макроконтекст цілого текстового масиву і мікроконтексти (операційні контексти) фрагментів тексту. На підставі контекстуалізації здійснюється інтерпретація інформації, закладеної в тексті, установлення авторської мети та стратегій впливу на читача [62, с. 30].

1. 4. Юрій Іздрик в українському літературно-художньому процесі

Становлення кожної літературної епохи, як правило, супроводжується певними етапами розвитку – від формування, утворення до фази зрілості, розквіту, і кінцевий – занепаду та завершення. Сучасна українська література донині перебуває в активній фазі свого формування. «Точка відліку» або ж початок її утворення – одна з найцікавіших тем для дослідження. Література і життя перебувають у тісному зв'язку між собою. Будь-які суспільні процеси не

омінають художню творчість, а навпаки акумулюють нові ідеї у творах на тлі континууму, який характерний тій чи тій епосі, країні, людині.

Зрозуміло, що ототожнювати появу української літератури з незалежністю України безглуздо, тому що політичні процеси тут ініціатором не виступають. Народження української літератури почалось набагато раніше (та й існувало завжди і всупереч), але обмежувачим фактором тут слугувала радянська нищівна політика заборон, знищення самоідентичності, національності тощо. Коли Україна була у складі СРСР, її культурний простір перебував під численними репресіями, утисками, переслідуваннями. Але в період становлення незалежності – запит був спрямований на вираження нової експресивності, яка буде протилежною та протиставною епосі тотальної диктатури. «Багато хаосу в повітрі» – ось, що характеризує літературу 90-х та 2000-х років. Свобода, яка тільки з'явилася, стала тим, з чим найчастіше не може впоратися підліток, щойно вирвавшись у доросле, іманентне життя, апіорі, подалі від рідних країв та батьківського нагляду. Свобода і хаос допомагають творити і створювати літературу постмодерних і незалежних років.

Письменники застосовують у своїй творчості нові засоби мовлення, зокрема, пародію, стилізацію, інтертекст, формальні експерименти, автоіронію. Цензура більше не перешкоджає творчості, їй не надають значення; у творах починає з'являється більше живої людської мови вульгаризмів та жаргонів. У літературі формується новий образ текстового суб'єкта, а для письменників провідним завданням було – вплинути та зворушити своїх читачів тим як вони пишуть і про що. Для нової літератури постала нова функція, оскільки попередня втратила свою актуальність, і вона більше не була спрямована на служіння національній ідеї. Прогрес – це активізатор нових ідей та змістів. Це не тенденційність, якою так «пропахла», ніби вагон плацкарту у літню спеку набором специфічних запахів: від щойно зварених яєць до законсервованого поту людського тіла, яке так і проривається на ззовні з подихом легенького сутінкового вітерця, стара література, а навпаки – актуальні потреби як і часу, так і людини у літературному житті.

Невідворотнім процесом розвитку української літератури було те, що після «шістдесятників» і «сімдесятників» починає зароджуватися нове покоління інтелектуалів, яких охрестили «вісімдесятниками». Представники цього мистецького руху з'явилися в останні роки існування радянського невігластва та творили нову прозу, роки публікації якої припадають в період між 1990 і 2001 рр. До цієї групи можна віднести: Ю. Іздрика, Ю. Андруховича, О. Забужко, В. Діброву, Ю. Гудзя, Є. Кононенко, К. Москальця та інших.

У контексті того, що довгий час «західний світ» був фактично під заборону, у пострадянський період починається активне його відкриття. Залізні двері старої Європи тепер відкриті, залишається знайти правильний ключ до них і відгадати усі можливі кроки у тому світі. Вісімдесятники стали своєрідною точною зіткнення України та Заходу, оскільки після розпаду ця частина світу починає більше розкриватися і стає ключовою темою для літератури. У творах вісімдесятників з'являються нові герої інтелектуали, особлива увага зосереджена на свободі, грі, відокремленості, тим самим підтверджуючи, що література більше не виконує політичну функцію і не є політичним ігрищем вождів, пропагандистів та інших сірих «недоособистостей».

Представники цього покоління не хотіли бути частиною політики і мати якусь до неї дотичність, тому політичних тем у їхніх творах майже немає. Політичні теми – це шлях в нікуди, це самозруйнування як і особистості, так і літератури. «Політика мене зовсім не цікавить. Не тому що вона «брудна», «цинічна» тощо. А тому що соціальні процеси загалом, – якої ваги їм не надавали би медіа, – лише дуже опосередковано стосуються тих «духовних», себто притаманних винятково людині сфер. Усі наші війни, революції, масові заворушення й захоплення, економічні зрушення, соціальні тренди і практики – морфологічно ідентичні процесам, які можна спостерігати в мурашнику чи серед стадних тварин» – висловлювався Юрій Іздрик у своєму інтерв'ю [59].

Відповідно, для української пострадянської епохи характерною тематикою літератури був правдивий та детальний опис стану тогочасних реалій, хвороби, яка заразила українське суспільство. Дезорієнтація не тільки в літературі, а й в

житті, утворена внаслідок тривалих хвиль «ейфорії» породжувала хаос та ідею нестабільності. Вона стала символом розчарування інтелектуалів, тому що нова Україна, її суспільство, знову ігнорували культуру, літературу (але це явище циклічне, тому нічого дивного). Таким чином український герой-інтелектуал був «не на часі», модними словами сьогодення. У цьому безладі виникає новий тип героя – хворий, не стільки фізично, скільки душевно. Для того часу теж характерною і болісною темою стає поява нового шару суспільства, так звані «напівлегальні підприємці». У свідомості українця – кримінальні авторитети, бандюгани, яким дозволено все за законом, за «поняттями». Вони негативно впливали на «ідентичність та культурне середовище країни», знищуючи свідомість і самобутність українців. Вісімдесятникам, як людям не байдужим до своєї держави, яка тільки домоглася власної незалежності – не подобався такий тип соціального прошарку і свої погляди вони почали висвітлювати у своїй творчості. Здається, вже покінчено з «союзом», а він настільки труїть душу людини, що не дає їй спокійно жити, розвиватись і розбудовувати нову державність.

Ю. Іздрик про вісімдесятників відгукувався так: «І ось ми, купка «розгублених інтелігентників», озираємося довкола із страхом, зневірою та відчаєм. Нас ятрить невдоволене честолюбство і гнітить відсутність орієнтирів: ми боїмося черні, що вирує довкола, і з неменшим острахом помічаємо ознаки черні всередині себе; ми зневажаємо всіх, хто не «ми», і не знаємо, ким є самі».

«Зміни здійснюються не стільки в умах, скільки в генах», тому, коли людина перебувала в тому суспільстві, хворому і законсервованому, вона ще довго жалкуватиме за втраченими спогадами та ілюзіями, не даючи нормально розвиватися в новому існуванні себе. Митці відчували значне розчарування байдужістю українського суспільства до власної ж культури. Саме тому за мету вони собі поставили спробу створити нову стабільність після цього хаосу. У першу чергу, вони звернулись до міфу, пов'язаного з українською мовою. Бо сама мова визначає ідентичність людини, саме у ній закодовано генотип тієї чи тієї людини, бо вона настільки важлива, наскільки важливе життя! Вони

починають утворювати нову мовну, мистецьку спільноту, яка проти тоталітаризму та його наслідків. Тому персонажі, які в творах вісімдесятників розмовляють російською або суржиком – це переважно негативні. «Таким чином, у прозі вісімдесятників українська мова виконує подвійну функцію інакшості; вона витісняє її носіїв на задвірки у руслі радянського і пострадянського status quo, і водночас з точки зору україномовних інтелектуалів вона відділяє їх від суспільства, з яким вони самі не хочуть себе ототожнювати – це психологічно підсилює їхню самооцінку в цьому суспільстві. В обох випадках почуття інакшості стає чинником ідентичності українського інтелектуала в цих прозових творах.

Мова – це показник нації і націєцентричності усього свідомого суспільства (не тільки українського). Мовою ми відрізняємося із ряду собі подібних. Мова – це особливість, шкода, що про це ми трохи забули. Ці письменники користувалися різними естетичними прийомами, як гра, іронія, мовні експерименти, щоб створити новий тип літератури. Письменники постмодернізму були під впливом сучасної американської і європейської літератури. Вони хотіли руйнувати чи переписувати старий канон української літератури. Найважливіше ж, що письменники-постмодерністи хотіли запропонувати українській аудиторії нову мову, нових героїв, нові тенденції.

Щодо Юрія Іздрика, то його творчість тяжіє до значного різноманіття, він пише як і прозу, так і вірші, бере активну участь у театральному та кіномистецтві, проте не лише в ролі сценариста, а й відзначився у акторській та режисерській діяльності, креативний у всіх творчих сферах життя. Його стосунок із літературою дуже особливий: «Я не бачу ніяких ознак того, що колись повернуся до читання. І це суто нейрофізіологія. Для того, щоб успішно формувати своє identity, щоби вміти компонувати картину світу, мозок потребує багато слів, образів, сенсів, а отже – текстів, з яких він би міг черпати не тільки інформацію, не тільки знання, а й способи формування „Я”, орієнтири та зразки для цього. Певно, існує якийсь мінімально необхідний запас образів і смислів, без якого людина не може самореалізуватися, сформувати своє identity. Проте, коли „Я”

уже сформовано, коли воно вписане в твою психічну структуру, нормально функціонує, набираючи навиків самодостаності і самоактуалізації, чужий досвід і додаткові сенси робляться непотрібними. Тому я не лише перестав читати, але й дивитися кіно, де наратив є основою твору. Не потребую більше ані чужих історій, ані чужого мовлення» [46].

У літературному процесі 90-2000-х Юрій Іздрик виконує важливі ролі. Він добре знайомий як представник Станіславського феномену. Вперше цей термін сформулював та описав Володимир Єшкілев у 1992 році під час дискусії на виставці «Рубероїд». Він зауважив, що в Івано-Франківську почала активно про себе заявляти певна група письменників, які пишуть постмодерні твори. Постмодернізм, який був ключовим для тодішньої літератури, творився у Франківську, осередку свідомості західноукраїнського світу. Це і стало причиною характерної децентралізації українського мистецького середовища. До Станіславського феномену також відносять таких діячів як Юрій Андрухович, Тарас Прохасько, Марія Микицей, Володимир Єшкілев, Галина Петросаняк, Ярослав Довган, та інші письменники, проте риси постмодернізму найяскравіше мають відображення у творчому доробку саме цих представників, Іздрика зокрема.

Юрій Іздрик активно увійшов у потік мистецького андеграунду ще в кінці 80-х років. Він брав участь у різних виставках та акціях, працював над оформленням книжок та журналів, і навіть записував музику. У той же час з'являються його перші публікації в журналі «Четвер», зокрема цикл оповідань «Остання війна» та поетичний цикл «Десять віршів про Батьківщину». Пізніше публікувався у варшавському часопису «Відрижка». Знайомство з Юрієм Андруховичем, а також згуртування докола журналу «Четвер» молодих івано-франківських авторів виявилось важливим у формуванні Іздрика як письменника постмодерних інтенцій. Результатом був вихід з контркультурного підпілля і перша в Україні «легітимна» публікація в журналі «Сучасність» повісті «Острів КРК». Повість була позитивно оцінена та сприйнята українською критикою.

Історичні події не проходили повз життя і становлення Юрка. Влітку 1986 року Іздрик був мобілізований для ліквідації наслідків вибуху на Чорнобильській АЕС, де будували «об'єкт укриття» над четвертим енергоблоком (більш відомий як «Саркофаг»). Це також мало свій відбиток на формування світогляду письменника. Франківський постмодернізм має свої особливості. На відміну від Київсько-житомирської школи, для якої характерною є апокаліптичність, Івано-Франківській більше притаманні карнавалізація та іронічність. Карнавал та іронія – це завжди свято, це свято, яке завжди з тобою, яке цікавить читача і «ламає» його свідомість до невпізнаності.

На противагу Андруховича, постмодернізм Юрія Іздрика інакший, більше посткарнавальний. Як постмодерніст, він також використовує цілий ряд графічних засобів, які нехарактерні для типового літературного тексту (здається, що десь зупинився у часи Величковського і Вишенського). Більшість з них можна віднайти в його оповіданнях чи новелах, але іноді їх можливо простежити також у романі «Воццек». Потрібно сказати, що Іздрик пише не чисто літературною мовою. Є твори, у яких використовується тільки літературна мова, але є й такі, у яких кількість вульгаризмів, побутової лексики та суржику досить велика. На нашу думку, це для того, аби цілком точно і до найменших дрібниць відтворити атмосферу того повітря, у якому живе та існує письменник. Це спосіб бути ближчим з читачем, бути таким, як і він. Коли мова йдеться про основні ознаки власної мови письменника, виділімо такі аспекти:

1) часта наявність літери «г». Насправді, така вживання літери стосується багатьох франківців. Можливо, вони хочуть здаватися кращими знавцями української мови, а можливо це такі діалектичні особливості мовців. Літера «г» за правилами правопису вживається в українській мови дуже рідко. Тому при читанні передусім ранніх текстів Іздрика дивує, що ця літера використовується автором так часто. Як будь-який письменник, що хоче запам'ятатися читачеві і вразити його, Іздрик придумав своє власне правило, якого він дотримується: у слів запозичених із мов, у яких літера «г» стандартно вживається, він цю літеру зберігає також в українському еквіваленті: «інтелігент, легітимна, хепенінг,

пінгвін». Звучить доволі смішно і, думаємо, що це не тільки з метою транслітерації іноземних слів використано, щось в цьому більше.

2) англізація української мови – зокрема для надання тексту особливого звучання та впізнаваного стилю, зосередженого на інтелектуальних характеристиках читача;

3) вульгаризація – це передача емоцій. Якщо ці слова допомагають донести ясність читачеві про буденність життя літературних героїв, тому вони використовуються.

Справжнім злетом у літературній творчості Юрка Іздрика став роман «Воцек» (1998), у якому автор по-справжньому розкрив своє обдарування. Воцек – роман Ю. Іздрика написаний у 1997 році. Це – історія життя й кохання героя, подана у фрагментах снів і марень. У цьому романі яскраво репрезентовано новий тип героя «хвора душа» на прикладі «історії хвороби» головного героя. До художніх особливостей роману належать також романтизм та нещадна іронія, філософські забави і звичайно, не без чорного гумору, як однієї із важливих рис постмодерної літератури.

«Воцек» – це роман, написаний у 1997 році, про історію життя і кохання героя. Фактично головним персонажем твору є сон, адже сюжет якраз поданий у формі снів та марень, традиційний характер потокової і неконтрольованої свідомості. «Про кого б не писав письменник, він завжди пише про себе!». Р. Харчук писала, що «ця книга багато в чому є автобіографічною, але не у вияві життєвого шляху персонажа», а радше фіксацією душевного стану у певний момент, про що і сам Іздрик якимось зазначив у одному зі своїх інтерв'ю. Роман складається з двох частин – День та Ніч, які є прямим антонімом одна одної. Перша частина розпочинається з розділу «Повернення болю». Для Воцєка цілий світ – це біль, для якого він навіть розробив власну класифікацію. Присутні мотиви пошуку власного «Я» та обігрування теорії про розщеплення особистості головного героя та хвороби, яка спричиняє власне цей біль та марення. «Очевидно, десь тут криється фальш. Є щось неправдиве, щоб не сказати – несправедливе, в напівпрофесійній зухвалості цих синонімічних

вправлянь, в їхній скептичній ритмиці і риторичному синтаксисі. Позбавляє довіри до сказаного звучання деяких слів, можливо, надто рано звучало ім'я може невиправданим є сусідство імені із марнослівним звертанням до Бога. До того ж передбачається ціла низка непорозумінь, пов'язаних із нез'ясованістю стосунків між „я“, „ти“, „він“. Тобто між мною тобою і ним. Тобто між Воццеком і Воццеком інкорпорейтід».

У пошуках спокою, власного земного Канаану, як у поемі «Мойсей» Івана Франка, – перший розділ так і закінчується назвою «Рай». «Ті пошуки раю в казковому наддніпрянському вертограді на певний час вивітрилися з твоєї пам'яті, аж поки в якійсь пополудневій дрімоті не з'явилося, мов докір, ретроспективне видіння того давнього сну, а потім – очевидно, на час твоєї відсутності уперті пошуки не припинялись ні на мить дія перенеслася у віднайдену таки санаторну зону, у вже здобутий і обжитий тобою едем». Чомусь багато бажань у героїв Іздрика віднайти той куточок, у якому хочеться жити і бути незалежним від цього світу. У кінцевій частині персонаж молиться, що вказує нам і на біблійні мотиви ранньої творчості Ю. Іздрика.

Частину «День» автор розпочинає з розділу «Повернення долі». Тут знову розмови про сни, трактує їх як «порох». У цій частині описи більше спрямовані на демонстрацію того, чим Воцтек займається в повсякденному житті. Фінальний розділ – «Відхід герої», у якому автор прощається з усіма персонажами та завершує його знову ж таки молитвою. Молитва, у нашому розумінні, це спосіб віднайти підтримку і не почуватися самотнім. Коли людині важко і самотньо, то вона молиться до Бога не стільки від віри і упевненості в його існуванні, а скільки у бажанні бути почутою, навіть виправданою у всіх своїх проступках, бо «каяття» має велике значення для людини.

Ще Зигмунд Фройд обґрунтував теорію сновидінь. Так от, ми не можемо повністю заперечувати свої сни та емоції. Якщо щось відбувається, то це, апріорі, тому, що про це думає наша підсвідомість, навіть якщо мозок це заперечує. Несвідомі бажання керують людиною.

Для постмодерних творів письменника характерна гра з читачем, зокрема, мовна. Вона є основним методом побудови творів у постмодерністській літературі. Письменник часто застосовує невербальні канали передачі інформації за рахунок графічної організації тексту, і пов'язує їх сюжетно разом з вербальними. У схематичних малюнках до своїх творів Іздрик виражає усі провідні мотиви твору: кохання як цілісність, кохання як сексуальність, кохання як тваринність, як гріховність, як Божа ласка, кохання як процес тощо.

Юрій Іздрик належить до «станіславівського феномену», у душі якого розвивався як літературна особистість, тому стиль письма творів – це також і частина цього феномену, сенс якого полягає у стихійному прагненні учасників групи увібрати в себе всю культуру останніх ста років, зачинені досі двері до якої раптом відчинилися. Ю. Іздрик у кожному своєму творі досліджує особисті, нікому не відомі, нестандартні рефлексії й переживання, емоції та поривання, без страху оголюючись перед публікою, притягуючи читачів своєю неординарністю.

Проза представника станіславського феномена апелює передусім до психіки, відчуттів, вона, як наркотичні речовини, здатна впроваджувати читача у дивний емоційний стан перманентності між реальністю й сновидіннями. Ю. Іздрик завжди пише про любов. Усі його твори є історіями хвороби й водночас любовними історіями, переважно нещасливими: вона йде, він лишається сам. Самотність – головна ознака творчості письменника і головна тема його авторської свідомості. Юрій Іздрик цікавий не лише для вивчення у річищі постмодернізму, а й для читання на щодень. Це той письменник, який поєднує у своїй творчості моменти любові, бажання досягнути світ, віднайти краще і пояснити минуле у його забутих рядках.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Однією з визначальних рис постмодерного прозописьма є мовна гра, яка завжди привертала увагу багатьох дослідників, зокрема в аспекті походження, моделювання та оприявлення мовної гри та ігрового стилю на сторінках літературно-художніх текстів. Появу мовної гри більшість науковців пов'язує з розбудовою демократичного та незалежного, незаангажованого, посттоталітарного суспільства, а також з появою якісно нового типу особистості – бунтівника, який відрізняється мисленнево-мовленневою свободою, бажанням «пограти» з текстом, мовним матеріалом.

Основні поняття та категорії постмодерного дискурсу – смерть автора, маргінальність, гра, інтертекстуальність, пастиш, ризома тощо – торкаються проблеми функціонування мови в художньому тексті. Таким чином, постмодернізм є своєрідним культурним феноменом, що завдяки своїм філософським, естетичним і лінгвістичним настановам акцентує на явищі мовної гри як принципі організації художньої дійсності. Гра як одна із рис людської діяльності характеризується певними ознаками – обмеженість у часі та просторі, добровільність, наявність правил, творчий підхід, отримання учасниками гри задоволення тощо.

Лінгвістичне розуміння мовної гри ще й досі потребує детального теоретичного осмислення. У нашій кваліфікаційній праці ми дотримуємося думки, що мовна гра цілком пов'язана із порушенням норми, проте мовну норму потрактуємо не лише як фонетичну, словотвірну, лексичну, граматичну, пунктуаційну, але й стилістичну, текстотвірну та графічну.

РОЗДІЛ II

МОДЕЛЮВАННЯ МОВНОЇ ГРИ В РОМАНІ ЮРІЯ ІЗДРИКА «ВОЦЕК»

Постмодернізм – це передусім погляд на літературу, як таку, що може відобразити авторську позицію загалом і кожного представника суспільства зокрема. Для літератури кінця 80–90-х років ХХ ст. характерним було стирання меж між традиційним та новим, між конкретним образом та його значенням, але водночас навмисно підмінюючи чи замінюючи окремі структурні компоненти традиційних. Крім того, постмодерністська література кінця ХХ століття відзначається й апокаліптичними наративами, що пов'язують передусім із помежів'ям століть та різними передбаченням ясновидців про кінець світу, про явлення Бога, про Страшний суд, що призвело до різнотипних творчих інтерпретацій та узагальнень.

Проза відомого українського письменника-постмодерніста Юрія Іздрика, особливо ранні епічні тексти, відзначаються не лише самобутністю, оригінальністю, але й епатажністю та конверсійністю. Загалом у ранніх творах письменника відсутня так звана зовнішня дія, проте відзначається стрімкими внутрішніми рухами дії, тому читачеві доводиться сприймати літературно-художні твори автора не лише естетично, але й шукати шляхи декодування «душі» твору. Літературознавиця Р. Харчук зазначає: «Проза Ю. Іздрика апелює передусім до відчуттів, вона, як і психотропні засоби, здатна впроваджувати читача у дивний емоційний стан зависання між реальністю й сновидінням» [74, с. 156]. На думку М. Кірячок, С. Поплавської, прозу одного з представників Станіславського феномена «можна вважати еталоном втілення “вільного” експериментального характеру українського постмодерністського письма, а майстерність у володінні словом – провідною рисою ідіостилю письменника» [43, с. 263]. М. Павлишин у передмові до роману «Воцек» слушно зауважує, що «сумніву не підлягає: цей автор уміє писати» [52, с. 8], та додає: «Мовні ігри у “Воцеку”, як правило, базуються на несподіваному виявленні додаткових значень та ефектів, які з'являються внаслідок не намірів мовця, а структур самої

мови. Вони є делікатним натяком на поширену в постструктуралістському мисленні тезу, що у зв'язку між мовою й людиною домінуючу роллю має саме мова; це мова створює межі та взори, за якими людина усвідомлює себе й світ» [52, с. 16]. Л. Стефанівська називає «Воццека» «романом з мовою», відзначає скрупульозне та виважене ставлення автора до слова як надважливого об'єкта творення і, водночас, акцентує увагу на пошукові нових способів висловлювання, подолання усталених лінгвістичних норм і законів побудови тексту. Дослідниця окреслює такі виразні особливості мовного простору тексту роману, як: ритмізація, візуалізація, омузичення прози, різноманіття лінгвістично-ритмічних ігор, нівеляція семантики слова тощо [66]. Інша дослідниця творчості Ю. Іздрика наголошує на тому, що «постмодерність того чи того твору полягає не стільки в точній відповідності певним взірцям, моделям, скільки в принциповій зміні позиції автора-творця, що постає як тотально ігрова. Йдеться не про відому в літературі минулих часів гру автора з читачем (різні види містифікації, інтелектуальні каламбури), а про ігрове ставлення автора до світу-тексту, до авторитетних культурних традицій, до процесу творення, до власних персонажів і, нарешті, до власного твору» [4, с. 124]. Така гра відбувається на всіх рівнях (фонетичному, лексичному, морфологічному, синтаксичному) та підрівнях мови, що дає змогу стверджувати, що мовна гра – це специфічна риса побудови будь-якого постмодерністського літературно-художнього тексту.

2.1. Лексико-семантичні прийоми мовної гри

Як відомо, лексичний склад будь-якої мови містить потужний потенціал, тобто слова та їх еквіваленти, надаючи тим самим авторам художніх текстів широкий діапазон можливостей для їх творчого використання. Тому, розглядаючи прийоми мовної гри на матеріалі прозових текстів, лінгвісти передусім звертають увагу на семантико-стилістичне явище гри слів, зокрема на наявність каламбурів, паронімів, омонімів, адже прийоми лексико-семантичної гри створюються за типом семантичного асоціювання.

Використання механізмів семантичного асоціювання передбачає двоплановість сприйняття мовної одиниці як одиниці нормативного мовлення та асоціативних параметрів, зумовлених відхиленням від мовленнєвої норми. Однак, на думку А. Білозуб, не кожний семантичний зсув створює асоціативне поле мовної гри, а лише той, що демонструє неочікуваний ракурс інтерпретації [4, с. 125].

Потрібно відзначити, що з-поміж прийомів мовної гри, що ґрунтуються на творчому використанні лексичного потенціалу мови та зв'язків між лексемами, на сторінках роману «Воццек» можемо виокремити такі: 1) обігравання слів у межах певної лексико-семантичної групи (пароніми, багатозначні слова, омоніми, антоніми, синоніми); 2) різні види лексичних повторів (плеоназм, тавтологія); 3) заміна чи переосмислення компонентів стійких сполук слів; 4) багатомовність постмодерного твору.

У художньому мовленні Юрія Іздрика однією з науживаніших груп лексики є пароніми – спільнокореневі слова, які належать до однієї частини мови та мають генетичну спорідненість. Серед прийомів авторського використання паронімів є прийом каламбурного обігравання паронімів:

1) прийом підміни одного слова іншим. Спільнокореневі пароніми можуть каламбурно використовуватися в мовленні за рахунок схожості звукової оболонки та часткового збігу морфемного складу. Лексеми набувають семантичної невідповідності, при цьому лексема-підміна свідомо вводиться в невластивий їй контекст: «*“у нас в **Оттаві** всі потягують **отаву**” – таким був її каламбур, супроводжуваний посмішкою типу “cheese”*» [39, с. 75]; «*Репризи іншого татунку пропонував, посеред інших, такий собі **Саша** Абрамян, інститутський **однокашник** (що за дурняча етимологія! до чого тут **каша**?), котрого всі звали просто **Абрашою**, не стільки натякаючи на семітське походження, скільки щоб помститися за його надмірну комсомольську, а згодом і партійну активність*» [39, с. 83];

2) прийом семантичного зіткнення, протиставлення значень паронімічних лексем: *(тут знову виникає бажання відкрити дужки, щоб уявити собі цей*

*марнославний і марнослівний двобій з уявним читачем («б'ємося з тобою»), але дужки, на жаль, створюють лише ілюзію тривимірності тексту, і скільки б не вміщав їх одна в одну, ніколи не досягнеш ефекту, відомого в літературі під назвою «синдром Любанського») [39, с. 115]; Однак щось в них усе-таки не склалося, чи то він мучився альтернативою, чи **вроджено-вироджена** порядність не дозволяла просто так забути наречену, то врешті-решт подався все ж до Києва з обіцянкою невдовзі повернутися, і таки дотримав слова, вилетів у зворотному напрямку, але, як часто трапляється при балістичних прорахунках, приземлився аж у знайомій нам прапрадавній Празі [39, с. 118].*

Мовознавці вважають пароніми одиницями одного словотвірного гнізда, що мають певний набір семантичних ознак, актуалізація яких зазвичай породжує ефект асоціативного паралелізму: сприйняття смислу стійких виразів, що трансформовані за допомогою паронімічної підміни одного з компонентів. Наприклад, у реченні: *«Потрібно зглянутися, віддати належне цій юній Міріам – вона **не опустилася і не пустилася** берега, **не опустила** рук і не наклала їх на себе, – закинути їй можна хіба лиш непомірне вживання алкоголю – та хто з нас без гріха? – вона продовжувала писати непогані вірші і, перейшовши через перший полігамний шал, зупинила свій вибір на вповні пристойному і непоганому чоловікові (щоправда, чужому), з яким і прожила (не кривдячи його дружини та дітей) залишок днів своїх буремних і бурлескних» [39, с. 57]* пароніми *опуститися, пуститися та опустити* є складниками фразеологізмів. Ю. Іздрік навмисно створює таку стилістичну надлишковість, яка створюється автоматично та породжує у свідомості автора низку схожих.

Мовостиль Юрія Іздрика вирізняє також і наявність в романі низки паронімів, що утворені від коренів іншомовного походження: *«коли довговолосі п'ятнадцятирічні капітани – вільний дух Європи – шукали нірвани в надтріснутих звуках **орієнтованого** на **орієнтальність** мелосу, коли довговолосі інтелектуали – вільний дух Європи – пожвавлювали своє інтелігентське лібідо та лібідо своїх кембриджських абсолювенток невинним димком невинної трави» [39, с. 50]; «Вони ще довго не знаходили свого втілення*

у *фантомах і фатаморганах* сновидінь, аж поки одного разу ти не побачив — і впевненість набула характеру остаточного вироку — невеличку, майже квадратну в плані кімнатку» [39, с. 44].

Нерідко автор також послуговується таким прийомом багатозначності як буквалізація значення. Вона відбувається тоді, коли вихідне, пряме значення слова не лише актуалізується, але й виступає на передній план, часто протиставляючись переносному значенню: «розкішна, мов орхідея, квітка *гарбуза* на товстому колючому стеблі, котру він якось їй урочисто подарував, геть-чисто забувши, що означає “*піднести гарбуза*”, і аж потім, восени, після її нищівного від'їзду, поїдаючи в неймовірних кількостях під найрізноманітнішими соусами *гарбузову* кашу (контратака злопам'ятної долі), здогадався, та навіть згірка не посміхнувся, а лише мовчки напихався й напихався солодкавим їдлом, чи то мстячи підступному овочеві, чи то намагаючись вчинити якесь рекордне *гарбузяне* самогубство» [39, с. 100]; «Розповідає *останні новини* так, ніби це справді *останні новини*. Перескакує з теми на тему. Знову хихоче. Долоні складає паляницею. Полемізує сам із собою і в розпалі полеміки зникає» [39, с. 53].

Наведені вище приклади яскраво демонструють креативне використання автором полісемії. Мовна гра створюється за допомогою зіткнення двох значень слова – прямого (нейтрального) та переносного (іронічного чи образного).

Ю. Іздрик на сторінках роману «Воццек» використовує також омоніми – слова що однакові за звучанням, але не мають спільних елементів змісту (сем) і не пов'язані асоціативно. Відповідно до характерних ознак омонімів загальне явище омонімії постає як:

1) неповна лексична омонімія: «митці глибокодумно зітхали: «„Ом!..”, маючи на увазі, звичайно, зовсім не одиницю електричного опору» [39, с. 131]; «якими блідими видаються тепер колекції інших літ у порівнянні з барвистими, пахучими, хрусткими експонатами літа-Літа (колись було літо-Літо, а тепер зима)» [39, с. 121].

2) міжчастиномовна лексична омонімія: «*Отож піднімайся, розсувай фіранки. Не забув? – повернення долі. Ранок. День.*» [39, с. 92]; «*І хоча різниця в перших фразах могла б бути зовсім несуттєвою («повернення болю» чи «повернення долі» – яка, здавалося б, різниця!), однак Той відчув, що не зможе переступити нікчемний бар'єр жодної наступної букви, жодного значка, жодної крапки*» [39, с. 127], де долі – прислівник і долі – іменник «доля» у родовому відмінку;

3) під час прийому уподібнення співзвучних лексичних одиниць виникає уподібнення й лексичних значень, слова постають контекстуальними синонімами: «*Є щось **неправдиве**, щоб не сказати – **неправедне**, в напівпрофесійній зухвалості цих синонімічних вправлянь, в їхній скептичній ритміці і риторичному синтаксисі*» [39, с. 34]; «*Ти виникав, як ангели покути виникають в снах, ти дарував і **прощення й прощання** і поки каявся я грішний, в твоїх блакитних відбиваючись очах, ти відбирав у мене все*» [39, с. 55].

Ігрові можливості омонімії не такі потужні, як полісемії. Повні омоніми – це стилістично нейтральні слова, тому автори літературно-художніх творів рідко їх вживають для створення образності. Здебільшого для створення каламбурів послуговуються типами неповних омонімів, зокрема омоформами, омографами та омофонами, оскільки саме вони є матеріалом для продукування дотепів, а жартівливе або іронічне враження досягається за допомогою використання суперечності між формою і змістом.

Елементом, що забезпечує каламбуру успіх, є непередбачуваність тієї чи тієї ланки в ланцюзі мовлення, так званий ефект несподіванки. Поява кожного елемента мовного ланцюга ніби визначається усіма попередніми елементами і детермінує усі наступні. Під час ідентифікації каламбуру читач одночасно або послідовно сприймає два значення, одне з яких не очікував. Сутність каламбуру полягає в зіткненні або, навпаки, у несподіваному об'єднанні двох несумісних значень в одній фонетичній (графічній) формі:

Омонімічні мовні ігри можуть створюватися за складнішими, двоступневими схемами. Наприклад, у реченні: «*Полотно, яке звалив на*

виставці Воцек, належало пензлеві... *оте «належало» провокує писати Пензля з великою літери, уявляючи якогось довгого щетинистого мецената (любителя ж пихатопустодзвінних термінів типу Любов, Мистецтво, Вічність можуть розуміти це по-своєму, пихато й пустодзвінно), отож полотно належало одного з найцікавіших місцевих художників Матіяша Кудусая» [39, с. 115]. Використання лексеми «належати» в буквальному, а не фразеологічно зв'язаному значенні породжує відповідні асоціації (належати щось може лише істоті), тому і «пензель» у цьому контексті набуває значення істоти.*

Не менш продуктивною є група антонімів, за допомогою яких письменник створює індивідуально-авторські оксюмори – поєднання протилежностей. Юрій Іздрик, за допомогою таких мовних одиниць руйнує штампи та звичні висловлювання і створює свою неповторну мову, яка не вкладається в загально визнані норми. Для представника станіславського феномена характерним є поєднання несумісних явищ та понять, що призводить до нового, алогічного, анормативного смислу: *«Інколи, маючи добрий гумор і почувуючися в силі, ти зважувався повертатися просто до нього, свого **заклятого друга і найкращого ворога**, який так легко, не напружуючись, може де завгодно зустріти і де завгодно впізнати тебе...» [39, с. 40-41].*

Оксюморонні поєднання достатньо різноманітні. Автор не обмежується стандартною схемою творення оксюморона (іменник + прикметник із взаємовиключними значеннями). У романі «Воцек» можемо простежити таку схему поєднання слів, як іменник + іменник чи прислівник + прислівник: *«Попросту досить не відвертатися, а з добре відпрацьованою безпосередністю, може, навіть **безтурботністю/заклопотаністю** скерувати погляд на 5-10 градусів **правіше/лівіше** чужого-знайомого обличчя знайомого-однокласника і втупитися в прищаві щоки якої-небудь-дівулі чи в рекламний плакат за-кращого-мера чи у напис **проїзд-без-талона-карається-штрафом**» [39, с. 39]; *«запрошення на виставку, котре вона просто полінувалася викинути минулого тижня і котре сьогодні набувало потроху вартості перепустки у зону волі (яке, по суті, парадоксальне поєднання — **зона волі**)» [39, с. 39].**

Крім зазначеного вище письменник також послуговується оксюморонами для створення метафор: *«Це нагадувало їзду верхи на клишоногій придуркуватій шкарі, чи на мюнгаузенівій кобилі, котрій **сокира безпечного їдця** відцюкала гузно»* [39, с. 106].

Найпродуктивнішою на сторінках роману «Воццек» Ю. Іздрика постає група лексики за значенням – синоніми, тобто слова, що мають близьке або тотожне значення, але відрізняються звучанням. Проте, потрібно зазначити, що автор достатньо рідко послуговується цією групою саме для створення мовної гри. Під час аналізу ми виявили, що письменник здебільшого використовує контекстуальні синоніми, слова стають синонімічними лише за умов вживання в певному контексті. Вони виникають під час індивідуального акту мовлення та поза ним важко піддаються розумінню. У художньому тексті такі синоніми слугують для увиразнення, створення художніх образів, надають висловленню інтенсивності дії, градації тощо, але в аналізованому нами романі вони переважно є засобом іронії. За допомогою контекстуальних синонімів автор поєднує високе і низьке, прекрасне та огидне, конкретне та абстрактне, наприклад: *«Якщо й продовжувати силувати анатомічно-астрономічні метафори, то, порівнюючи мозок з планетою, слід вибрати планету **сіру, нецікаву й неповоротку** – таку, як от, скажімо, місяць»* [39, с. 34]; *«Ціла гама **марнот, скорбот і мук** налетіла на тебе, бо ж ти раптом починав і знати, і відчувати»* [39, с. 36]; *«Та й звідки взявся б, **врешті-решт, той Воццек, Воццек Той, твій недолугий фаворит, лизун, улюбленець, підлиза, рекомендований синок, паскуда, зрадник, протезе** – хоч, може, годилося б подбати про нього...»* [39, с. 57].

Таким чином, Ю. Іздрик у своєму романі прагне до словесної надлишковості, яке народилося як карикатурне наслідування класики з її пишномовністю, але поступово стало невід’ємною рисою ідіостилю письменника.

Лексичний рівень роману насичений притаманними для постмодерністського письма елементами сучасної лексики іншомовного

походження («блоу-ап», «спіч»): «...аж поки раптом не усвідомив, що лупцюєш... надувну ляльку із **секс-шопу**...» [39, с. 84]; «У пошуках власного «я», у спробах викристалізувати цю невловиму субстанцію (передумова зустрічі першої і другої особи) завше натикаєшся на суто технічні обмеження внутрішнього оптичного збільшення, такого собі нейрофізіологічного **блоу-ап**» [39, с. 34]; табуйованої та стилістично зниженої лексики («свинство», «мудак», «курва мама», «маму його в лоб», «кретин», «Ах ти ж чорт», «дідько»): «**Якого біса** вони там вовтузяться, – невдоволено думав він, – розважаються, займаються коханням, вечеряють?» [39, с. 90]; «**Ах ти ж чорт**, – майнула думка, ніби це не він щойно прагнув повернутись до свідомості, — ну, не могло воно задзенькотіти хвилин на десять пізніше» [39, с. 81]; діалектизмів («криївка», «фацет», «кульчик», «киптарик»): Ну й **вар'ятська** нічка видалась [39, с. 88]; «**Мешти** у Міріам повторюють форму пальців точнісінько, як у *Магрита*» [39, с. 51]; іншомовних слів (здебільшого з англійської та польської мов: «revolutionize», «lady-room», «cheese», «byle-gdzie»): «Ще один, на сьогодні вже четвертий, душ, ще одна зміна білизни, і на вулиці з'являється охайний пішохід, що неспішною ходою, обминаючи **sunshine spots** і прославляючи піхоту, прямує до центру» [39, с. 106]; «...після цього ще раз прийняв душ і виїхав у радісний **bicycle gaze**...» [39, с. 105]; «На тих знімках завше буває якийсь такий специфічний, з професійним віроломством підібраний кут зору, і коли ти волею прихованих і витіснених бажань потрапляєш у ті краї насправді, **na żywo, live**, то ніколи не можеш побачити їх так, як зобразив фотограф» [39, с. 64]; термінів і понять із різних сфер знань (біологія та медицина: «гідравліка серця та судин», «таламус», «гіпофіз», «ряд перетинчастокрилих (Hymenoptera), підряд стеблястих (Aprocrita), родина осоподібних (Vespoidea)»; фізика і математика: «кулонівська взаємодія», «камера Вільсона», «атом», «аксіома»; музика: «поріжок», «дека», «гриф», «рондо», «варіація»; театральне та кіномистецтво: «реприза», «амфітеатр», «режисер», «реквізитор»; релігія: «Бог», «нірвана», «катарсис», «сідхартха» та ін.): «...її внутрішній погляд за звичкою перебирався догори: **столик, конус, циліндр, куля, жердина**, — він» [39, с. 105]; «...можна

*тішитися прозорим післягрозовим повітрям, котре проникає знадвору, а там, зафіранкою, воно виповнює ніч своїм власним іманентним світінням, вогнями святого Ельма, **неоном, озоном, цезієм, ураном**, полярними сьйвами, кульовими блискавками, кульковими ручками, магнітними полями, **магнітолами, фотонами і фотоспалахами**, й народжується із цього світляного виру озеро...» [39, с. 102]; «Ряд перетинчастокрилих (*Hymenoptera*), підряд стеблястих (*Apocrita*), родина осоподібних (*Vespoidea*)» [39, с. 90].*

Відзначимо, що широке використання термінологічного словника з різних галузей науки та мистецтва не ускладнює та перенасичує текст, а лише підтверджує тезу щодо всеохопного характеру постмодерністського світосприйняття, втіленого, зокрема, й у мові, що здатна гармонійно поєднувати елементи різних лінгвістичних сфер, а також певною мірою окреслює коло світоглядних переконань та орієнтирів письменника, демонструє оригінальний підхід до творення мовних образів. Досить активне вживання стилістично зниженої лексики в романі «Воцек» ілюструє психологічний стан головного героя, його презирливе ставлення до навколишнього світу. Як зазначала І. Дегтярьова, використання стилістично зниженого лексичного матеріалу є виразною ознакою карнавалізації мови, сутність якої полягає у висловленні 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» [38]. «Воцеку» як яскравому постмодерністському тексту притаманна естетика карнавалу та іронії. У розділі «Про мудаків» герой дає досить розлогу, насичену уїдливіми зауваженнями та саркастичними дотепами характеристику окресленій «категорії суспільства», та, з рештою, доходить висновку, що мудаками є практично всі.

Різноманіття лексичного матеріалу дає змогу увиразнити оповідь, епатувати читача, експресивно забарвити текст, однак, передусім, допомагає

глибше осягнути внутрішній психоемоційний пласт роману та головного персонажа зокрема.

2.2. Фоносемантичні, словотвірні та графічні засоби мовної гри

Представники постмодерністської літератури на сторінках прозових текстів для створення нового змісту залучають одиниці не лише мовного, але й немовного рівнів, завдяки чому відбувається злиття емоційних і когнітивних компонентів. Фоносемантичні прийоми мовної гри найчастіше ґрунтуються на звуковій подібності мовних одиниць та встановленні асоціативного зв'язку на основі цієї подібності. Для декодування гри визначеного вище рівня реципієнт повинен самостійно віднайти мовну одиницю, що є прототипом для мовної одиниці-мотиватора. Фонетична мотивація полягає в переосмисленні зовнішньої форми – зміні звукової оболонки мовної одиниці-прототипа шляхом уподібнення співзвучній лексемі. Семантизація одиниці відбувається в руслі актуальних для мовця асоціацій, а власне-формальна схожість є визначальною [69, с. 45].

На думку багатьох лінгвістів, відхилення від фонетичного стереотипу здатне виявляти асоціативні особливості сприйняття мовної гри, нестандартна фонетична оболонка використовується митцями для надання мовленню незвичайності, експресивності. Фоносемантичний потенціал найменування реалізує тенденцію до асоціативного зближення мовної одиниці на основі фонетичної мотивованості найменування.

Текстове тло роману «Воццек» Юрка Іздрика сповнене різнорівневими мовностилістичними прийомами вираження постмодерністського індивідуально-авторського сприйняття світу. До фонетико-стилістичних прийомів, виявлених нами в тексті роману, належать:

1) зкуконаслідування: *«Але що означає оте нічне гудіння, схоже на роботу – дз-з-з-з-гу-у-у-у-шрхишрх-ох-х – ірреального трансформатора?»* [39, с. 90]; *«Але пробитися туди, випірнути крізь непевне в'язке вариво сну на поверхню немає ніякої можливості, бо спіраль сюжету, ніби звукова доріжка заїждженої платівки весь час І збивається на коло, а вухо ловить все те ж до*

болю вже затерте **«там-барам-пам-бам-пам»**, і з горлянки гучно рветься *Welcome to the Hot...*» [39, с. 81]; «А там, після заключного соло, коли гітара сходить нанівець солодким арпеджіо, барабани якось самі по собі втяли знову той знаменитий перехід, знаєте? — **там-барам-пам-бам-там**, — і пішлопоїхало по третьому разу, теж незле, а там і по четвертому і по п'ятому» [39, с. 80]; «Але що означає оте нічне гудіння, схоже на роботу — **дз-з-з-з-гу-у-у-у-ширширх-ох-х** — ірреального трансформатора?» [39, с. 90];

2) семантична деструкція та гра зі звуковим складом слова: «**«В», «О», «К»**. Подвійне **«ц»**. **«Е»**. **Воццек!**» [39, с. 45]; «Христе, змилуй ся наді м н ою Госпо д и Ісу с е Хри с те, з м и лу й ся на д І м н ою» [39, с. 78]; «Аденауер, батько наш безмірний, всезагальний і многоязиковий, він виник з темряви невідомості та в мороці і зник, залишивши нам нащадків та ще мелодію свого наймення: **«А... Де... Нау...»**» [39, с. 54];

3) транслітерація та видозмінена вимова іншомовних слів (особливо часто зустрічаємо глузливі інтерпретації російської вимови): «Партійний **білет** на стол паложши, раздолбай!» [39, с. 97]; «І, клацнувши вставною щелепою, відрекомендувався: **«Тімафєй Палч, прафєс-ср»**» [39, с. 104]; «Постукав у зачинені зсередини двері **некто Боборикін** і, прикрившись іменем Антона, домігся того, що його впустили і навіть налили чарку» [39, с. 107]; «Як казав улюблений *großmeister*: **«Смотрі какой, пісál ноч'ю, не спал, какой інтерєсний і томний!»**» [39, с. 85]; «Я напихаю їхні горлянки чистими аркушами паперу **потребітельських форматів**» [39, с. 85];

4) графічне позначення емпатичної вимови: «Втім, як ми побачимо далі, раціональне скупердяйство долі було цілком виправдане: **Ві-і-і-і-сусіє! Ві-і-і-і-і-сусіє! Вісусіє, бісусіє, бісусіє, бісусіє-е-е-е-расе!**» [39, с. 106];

5) специфічна звукова організація тексту задля ритмізації, омузичнення мови: «В о, к, подвійне ц, е. Вок, любитель на дівок. **Цик, цикада, пак. Цикади на цикладах. Так-так**» [39, с. 45]; «Ніхто не уникне піску у шкарпетках — то ноги стираються в **порох і пил. (Полинових могил)**» [39, с. 65]; Любанський загадав би про сяйво і морок, тіло і дух, про кір і про бух, про хліб і вино, покуту

й вину, про «так» і про «ні», про їнь і про янь, про тїнь і про день, про ніч і про меч, про ще багато дечого, про цвіт і про тлін, про мед і полин, про простір і час, про кожного з нас, про вежі й ву́жів, божків і бомжів, про сон й забуття, буття й небуття, про пекло і рай, про рейв і про драйв, про кайф і облом, про велике в малому, про тишу і спів, про милість і гнів, про море і твердь, про мокре й сухе, про ерос і смерть, про те і про се, про плач і про сміх, про святість і гріх, скромне й пісне, просторе й тісне, про джаз і про рок, на те він і пророк [39, с. 54];

б) звукові повтори: *«Уже вечір, і час прощатись з тобою, Алкестідо, антигоно, Аріадно, астеніє, Анно Перенно, апатіє, Анабель, алісо, Ауреліє, абераціє, Аляско мила, антуанетто, Аналогіє, астрологіє, Анеміє, люба алергіє, Амаліє Неборака, андромаха, Автономіє, асиріє, алгебро, анастасіє, Анестезіє, атрофіє, Амазонко, атмосфєро, Азбуко моя» [39, с. 98].*

Потрібно зазначити, що в останній цитаті з розділу роману «І Бойль, І Маріотт» оповідач обіцяє дати відповідь на питання таємничого імені його коханої А. Однак, хаотичне поєднання власних імен та загальних назв, об'єднаних спільною фонетичною домінантою, створює враження остаточного розпорошення образу героїні в потоці авторських асоціацій. Водночас, ритмічне та семантичне забарвлення уривка констатує неабияку значимість першої літери «азбуки» наратора – символу надзвичайної сили нетривкого, але справжнього кохання. З іншого боку, наведений уривок читач може сприймати як натяк автора на специфічну природу образу А., що постає елементом інтерлінгвістичного простору роману, адже сполин про кохану герой намагається знищити, графічно стираючи сакральну літеру з площини тексту.

У романі «Воццек» Ю. Іздрик послуговується також таким фоносемантичним прийомом мовної гри, як паронімічна атракція. Термін «паронімічна атракція» використовують у лінгвістиці на позначення різнокорневих паронімів, що мають значний ступінь подібності у плані вираження. Паронімічна атракція – система парадигматичних відношень між схожими у плані вираження різнокорневими словами (що не пов'язані

дериваційною близькістю), яка реалізується в конкретних текстах шляхом зближення паронімів у мовленнєвому потоці, завдяки чому виникають різноманітні ефекти семантичної спорідненості або, навпаки, протиставлення паронімів [69, с. 46]. Тотожність визначається, відповідно до художньої практики, на орфографічному рівні. Щодо текстового простору, у межах якого відчуваються семантичні ефекти паронімічної атракції, то можна взяти за максимум два прозові рядки.

Роман «Воцтек» характеризується фоносемантичною актуалізацією звука, семантизацією та естетизацією лексем за рахунок мінімальних фонетичних трансформацій єдиного звукокомплексу. Для письменника типовим є широке використання звукоасоціативності, художнє залучення багатого паронімічного фонду.

Однією з найпродуктивніших груп є вокалічна паронімія, за допомогою якої одиниця-мотиватор відрізняється від прототипа голосними, водночас склад приголосних залишається незмінним. Вокалічні пароніми (що демонструють мінімальне розходження звукокомплексу голосних) є характерною ознакою індивідуально-авторської мовотворчості Ю. Іздрика.

Пароніми цього типу використовуються авторами для створення стилістичних фігур переліку: «*Розгублена паства клалася як вовк з ягнятком і клялася у вічній любові*» [39, с. 115]; «*Так, приємно і легко мінялися місця і міста*» [39, с. 41]; «*Ти виникав, як ангели покути виникають в снах, ти дарував і прощення й прощання і поки каявся я грішний, в твоїх блакитних відбиваючись очах, ти відбирав у мене все*» [39, с. 55]; «*Не проси ні спокою, ні волі, ні надії, бо спокій – суть гордині, аволя – **непотребність і непотрібність** твоя, і тільки страх – це віра і каяття*» [39, с. 58]. Такий тип зближення лексем ґрунтується на звуковій подібності з авторською метою пошуку смислових зв'язків.

Суперечливим у мовознавстві все ж залишається питання про співвіднесеність мовної помилки та мовної гри. Вирішальним критерієм, на нашу думку, є інтенція мовця. У випадку помилки мовець не усвідомлює, що припустився її, тоді ж як з погляду реципієнта такі помилки можуть сприйматися

як натяк на гру, але не бути нею, оскільки це не входило в плани письменника. Зважаючи на те, що ми маємо справу з писемним художнім мовленням, яке, як відомо, проходить не одну перевірку видавництвами та рецензентами, кожне відхилення від норми розуміється як гра. Прийом псевдо-помилки Ю. Іздрик у романі «Воцеек» використовує для того, щоб пограти з читачем, перевірити його компетентність. У таких випадках письменники використовують звукову схожість слів. Наприклад, письменник навмисно припускається помилки, переплутавши назву акваріумної рибки гуппі та прізвище російської письменниці Гіппіус: *«мов акваріумна рибка. Гіппіус, чи як її там»* [39, с. 58].

Пароніми знаходять функційно-стилістичну реалізацію в утворенні сполук-епітетів: *«Одна з ночей, проведених у домі Карпа Любанського, пролила світло, чи то пак темряву, на нескінченність надр нічної **віртуальної вітальності**»* [39, с. 85]; *«очі **рапатих рептилій**»* [39, с. 115].

Мовотворчість Ю. Іздрика має досить специфічний характер. Використовуючи писання як акт психотерапії, письменник підкорюється мовному потоку, тобто вже не сам автор керує мовленням, а мова диктує свої правила: *«Зате потрібний вимір тут виникає в міру метричної потреби»* [39, с. 68]; *«Вони вибороли собі чергове позапільгове право впиватися, вишиватися, обкурюватися, обколюватися, любити чужих жінок і власних тещ, неповнолітніх, перестарілих, парнокопитних, яйцекладних, сумчастих, перетинчастокрилих, і навіть право не любити взагалі»* [39, с. 112];

Здебільшого в авторському тексті відбувається заміна приголосного у складі одного з паронімів: *«зручніше місце, а потім яось хвацько гейкнув, свиснув, підстрибнув і, не випускаючи з рук вовчєнати, зграбно з'їхав по мокрій глині й глиці вниз»* [39, с. 67]; *«А нічого і говорити – вони ж мову знають приблизно так само, як ти, так що зробив **купцю-дупцю** – і бай»* [39, с. 54].

Пароніми в романі Ю. Іздрика породжують нову думку шляхом виникнення в автора звукових асоціацій: *Адже так сумно знати, що ти не можеш захопити з собою у цю дійсність бодай **фратменту** дійсності нічної й вічної, зрозумілої, а тому й **змінної** (можє, навіть **змійної**)* [39, с. 42],

«трактують як **фальш**... перетворення шніцеля на **фарш**... твоє залицання в **фарс**» [39, с. 80].

Пароніми-включення – це включення звукового комплексу одного пароніма до складу іншого. Пароніми цього типу можуть створюватися за двоступеневим структурним принципом – одна лексема розкладається на дві частини, кожна з яких відтворюється в іншій. У такий спосіб дві лексеми складають єдиний звуковий комплекс, який породжений однією лексемою-мотиватором: «не розливалася вода чистого **прозріння** (**прозорого сумління**)» [39, с. 37]; «Тому святковий стіл завжди прикрашений **заслиненими** ним, **масними по краях шклянками**. («**Заслиненимним**» - запам'ятай!)» [39, с. 59].

У прозі письменника можемо також простежити виникнення та функціонування сталих паронімічних пар. Наприклад, пароніми *повтор – потвора*: «Були, окрім того, **повтори потвор**, а також **повтори повернень**» [39, с. 81].

Гра зі словом є одним із засобів підсилення впливу мовця на співрозмовника і разом з тим свідченням його майстерності у володінні виражальними засобами цієї мови. Наслідком такої гри є номінативні або комунікативні одиниці з особливо яскравою формою. Словотвірна гра – це реалізація тих засобів, які пропонує мова, засобів потенційних або реально можливих у межах системи. Відповідно до цього виокремлюють два типи словотворення – стандартні (системні, узуальні) та нестандартні (несистемні, оказіональні).

Переважно нові слова Ю. Іздрик утворює за допомогою неморфологічних способів словотвору. Морфологічно-синтаксичний спосіб охоплює похідні, які виникають унаслідок переходу слів або словоформ з однієї частини мови до іншої: «мовчить, не має чого **прощати** немає мого **прощати**?» [39, с. 89].

Лексико-синтаксичний спосіб – творення нових слів шляхом зрощення двох або більшої кількості слів одного словосполучення. Словотвірне значення в зрощеннях виявляється через втрату синтаксичних ознак словосполучення і появу граматично оформленого слова, що належить до певної частини мови:

«вступитися в прищаві щоки **якої-небудь-дівулі** чи в рекламний плакат **за-кращого-мера** чи у напис **проїзд-без-талона-карається-штрафом**» [39, с. 89]; «Де знаходиться шов? де межа? де кордон, котрий би відділяв і захищав тебе від **не-тебе?**» [39, с. 39]; «**тебе-сина**, який відібрав **твою-духа** здобич і **тобою-батьком** був покараний» [39, с. 49]; «До завтра» промовляєш стиха, і, залишаючи від **«я-ти-він»** лише децицію неіснуючого «я», знесилений, нужденний, засинаєш і, вже втопаючи у теплих хвилях дрімоти, бурмочеш мляво пізні, запізнілі» [39, с. 129]; «що ти просто млів від ніжності і болю і кидався обціловувати кохані **тонкіпретонкі-найтонші-у-світі** уста, прегарні очі, тендітні руки» [39, с. 104].

За допомогою такого неморфологічного способу словотвору, як злиття основ, автор виражає своє ставлення до персонажів твору та певних явищ художньої чи реальної дійсності: «**Соломоновоццекове** рішення вітає, здається, навіть хирлявий зустрічний вітерець – радість гігієніста – втім разом з полегшенням приносячи й далеке бамкання з ратушної вежі: за чветь дванадцята» [39, с. 106]; «Всі його колишні уявлення про еллінсько-вогиевську довершеність танули, як нечистоплотний сон вуграстого придурка — ось вона, найпрекрасніша, найдовершеніша, найжаданіша!» [39, с. 104]; «лише проєкція твоїх бажань, і це твій світ, безумовно справжній, не вигаданий, і ти вільна в ньому, вільна всюди, нарешті вільна, **вільнавікивічніві...**» [39, с. 102].

У «Воццеку» Ю. Іздрик часто вдається до використання різноманітних графічних прийомів оформлення висловлювання. Наприклад, згадуючи своїх найзапекліших ворогів (32 літери алфавіту), оповідач резюмує: «Отож ворогів у мене рівно 33. Пом'янемо їх поіменно: А., Б., В., Г., І., Д., Е., Є., Ж., З., И., І., Ї., К., Л., М., Н., О., П., Р., С., Т., У., Ф., Х., Ц., Ч., Ш., Щ., Ю., Я., Ъ. Або так: «а», «б», «в», «г», «т», «д», «е», «є», «ж», «з», «и», «і», «ї», «й», «к», «л», «м», «н», «о», «п», «р», «с», «т», «у», «ф», «х», «ц», «ч», «ш», «щ», «ю», «я», «ь». Навіть поодиночі вони становлять грізну силу. А разом вони просто непереможні. Або так: «Н., Е., П., Е., Р., Е., М., О., Ж., Н., І.» Або врешті так: «н», «е», «п», «е», «р», «е», «м», «о», «ж», «н», «і»» [39, с. 123]. Нетривкий і мало значущий спогад

про товариша Пепу завершується символічною візуалізацією – зменшенням розміру шрифту «*Пена, Пена, Пена*» [39, с. 56]), а вагомість постаті Карпа Любанського підсилена графічним акцентом: «*Невиспаний, як пес. Нічого, в поїзді можна буде надолужити. «СЛУХАЙ, А ДЕ Ж ПАЯЦИК? ДЕ, ЧОРТ ЗАБИРАЙ, МІЙ ЧЕРВОНИЙ ПАЯЦИК? — раптом загорлав Карп. — НЕ МОЖУ Ж Я ЇХАТИ БЕЗ ПОДАРУНКА!!!»*» [39, с. 89].

Наявний у «Воццеку» прийом сегментації тексту автор використовує для нівеляції семантики слів-компонентів, перетворюючи мову на сповнене «звукових потвор» малозрозуміле бурмотіння: «*як просто бути це заяложена проблема самоідентифікації як зрештою і не менш засалена проблема віри бо як відрізнити ти від я а я від ти якяк-небудь оберегтися як тільки загроза втрати я повстане як за гроза смерті яко і які вартосподі вати сяти сподіваєшся як порятунку якякак трунку неземного але якось так трапляється щояк тільки ти бачиш як вінна ближається тоне знаєш вчинити як*» [39, с. 38]. Отже, ці та інші експерименти у візуальній площині роману надають йому більшої експресивності, виразності та динаміки.

Особливого ефекту ритмізації оповіді автор досягає за допомогою прийому анафоричної побудови тексту, де кожне нове речення або ж кожна наступна думка починаються однаковим словом: «*<...> палатах, котрі в нас усі на один штиб, а отже – в білих постказармівських тумбочках, а отже – під сірими плінтусами, а отже – на блакитних стінах*» [39, с. 51], «*Не проси радості й не проси щастя <...>. Не проси біди та розпачу <...>. Не проси багатства й насолод <...>. Не проси ні спокою, ні волі, ні надії <...>. Не проси всього і не проси нічого*» [39, с. 63–64], «*Уже онде чути занудне гундосіння горлиці <...>. Уже шургає по асфальту мітла двірнички <...>. Уже перші місцеві гігієністи починають тріпати доріжки й килими <...>. Уже істерично дзявкотять перші денні пси <...>. Уже під балконом сваряться сусідки <...>. Уже якісь досвітні невгамовні дітлахи верещать <...>. Отож піднімайся, розсувай фіранки*» [39, с. 98–99].

Цікавим є той факт, що цей прийом реалізовано у розділі «Прихід героїв». Читач поринає у потік коротких характеристик другорядних образів: (*Приходить Міріам <...>. Приходить Нестор <...>. Приходить Горвіц <...>. Приходить Оллі (Найджел) <...>. Приходить Карп Любанський <...> і т.д.*), що помітно сповільнюють темп оповіді, надаючи їй монотонного звучання. Однак, останні два речення (*«І тільки А. не приходить. Ніколи»*) [39, с. 59] силою різкого емоційного протиставлення руйнують неквапливий, нейтральний настрій розділу, демонструючи силу невгамовного болю втрати кохання, що проривається раптовим спомином крізь плетиво візій та марень байдужого до всього існуючого Воццека.

Наявні у тексті й приклади використання епіфори як ще одного засобу ритмізації мови: *«Боровчак Хворий на шаленство, та / Горвіц Із вічно мокрими руками, та / Цезар Вічномолодий із вічно мертвими руками, та / трійко Густавів безсмертних, та / Шварцкопф Герой фіолетових п'ят <...>»* [39, с. 63]; римованих відтинків тексту: *«<...> плюються густо, як солдати; / і люблять читати, писати, співати, / і знають цитати, / і вміють кохати»* [39, с. 78]; втілення прийому градації: *«<...> і як мізерним, нікому не потрібним лантухом лежить в одному з помешкань / одного з будинків / пересічного міста / невеликої країни / скромного материка / твоє змарніле анемічне тіло»* [39, с. 42]. Використання цих та інших стилістичних фігур надають роману неперевершеного звучання, вказують на дбайливе ставлення автора до мелодійної складової тексту та, водночас, на прагнення увиразнити меланхолійно-депресивну настроєвість роману за допомогою звуку та ритму.

Для класичної прози характерним є традиційна побудова сюжету, лінійна, тобто події розгортаються з минулого в майбутнє чи з минулого в теперішнє, а тексти новітньої літератури відкидають лінійність сюжету, подеколи є навіть безсюжетними, що відповідає загальним тенденціям постмодернізму – відмови від традиційності та розчарування у світі. Таким чином, художній текст вже набуває іншого звучання, він не мислиться, як цілісність, а постає як мозаїка, що складається з безлічі елементів, які організовуються в єдине ціле. Крім того,

текст уже не потрактовують як оригінальний, він начебто вже десь був використаний, проаналізований, начебто ми вже десь це бачили, читали, чули. Саме тому такий текст оцінюється лише читачем, а не автором і дає змогу для подальших його інтерпретацій.

Розглянемо місце на сторінці, яке займає текст чи його фрагмент. Традиційно надрукований текст вирівняний за широтою, уривок, розміщений на площині сторінки в інакший спосіб, автоматично привертає до себе увагу та вступає в опозиційні відношення з основним текстом. Експерименти із формою твору покликані відтворити складність його сюжетної та композиційної структури, вказати на інтертекстуальні зв'язки тощо. Так, наприклад, роман «Воцек» має обрамлення: кожен з розділів твору закінчується молитвою, що можна пояснити внутрішнім станом героя:

«Отче наш, що єси на небесах! Нехай святиться Ім'я Твоє, нехай прийде Царство Твоє, нехай буде воля Твоя, як на небі, так і на землі. Хліба насущного дай нам сьогодні. І прости нам довги наші, як і ми прощаємо винуватцям нашим. І не введи нас у випробування, але визволи нас від лукавого. Бо Твоє є царство і сила і слава навіки. Амінь.»

Господи Ісусе Христе, змилуйся наді мною
Господи Ісусе Христе, змилуйся наді мною
Господи Ісусе Христе, змилуйся наді мною
Господи Ісусе
Христе, змилуйся наді мною
Господи
Ісусе Христе,
змилуйся наді мною
Господи
Ісусе

Христе, змилуй

ся наді

м н ою

Госпо д

и Ісу с е

Хри

с те, з м

и лу

й

ся

на

д І м н ою [39, с. 77; с. 130].

За допомогою молитов автор ще раз наголошує на тому, що головний герой не здатен самотійно впоратися з власним станом – відчуттям розгубленості, самотності, розчарування, замкненості в собі. І розділ «Ніч», і розділ «День» завершуються молитвами, які асоціюються з двома сюжетними лініями – історія хвороби та історія кохання. Зважаючи на те, що після втрати Воццеком першого кохання, його постійно супроводжував постійний біль (душевний і фізичний), саме тому він звернувся до вищих сил – до Бога. Воцcek благав про допомогу, благав у Бога спокою: *«щоб душа не мала ніде й ніколи нізащо й ніскільки ніякого ні краю, ні кінця, а тільки забуття і спокій»* [39, с. 148]. Напруженість, емоційність, розгубленість героя автор передає й за допомогою графічного зображення молитов, зокрема, кожна з них розташовується у вигляді сходинок і має нерівноскладові рядки, а наприкінці залишаються лише літери. За допомогою такого прийому автор ще раз наголошує на тому, що Воцcek залишився сам на сам зі своєю проблемою, зі своїм болем, і навіть молитва розвіється, зникне, перетвориться на повітря і її ніколи не почує Бог. Молитва ліричного героя роману «Воцcek» виглядає розсипаною на площині сторінки. Руйнується цілісність тексту, але залишаються цілими вертикальні координати: при уважнішому розгляді хаотично розташованих літер стає помітна їхня

структурованість, букви вишиковуються у стовпчик (вертикаль г, вертикаль с, вертикаль І і под.). На нашу думку, горизонтальна координата тексту презентує мирське життя: воно для Воццека стає неструктурованим, поступово втрачає сенс; тоді як вертикальна координата – координата віри, в якій герой знаходить опору. Отже, чим сильніша і структурованіша віра, тим менш важливим є мирське життя. Значення молитиви «Отче наш» у творі велике, на цьому наголошує автор, адже обидва розділи твору закінчуються нею. І перший, і другий раз Воцcek просить у Бога спокою. Це молитва-прохання про вихід у небуття, герой хоче зникнути, тому останні рядки розпадаються на літери, текст, а разом з ним і Воцcek ніби розчиняються.

Зовнішній вигляд тексту може посилює та унаочнювати його зміст: *«Його дружина, звісно, здогадувалася про регулярні сальто-мортале свого правовірного, але все терпіла мовчки, аж поки не виник бучний скандал через його неприхований і бурхливий роман із такою собі*

Гертрудою Бодденвієр (на афішах писали:

Королева Марго.

Неперевершена

жінка-змія)» [39, с. 97].

Графічне оформлення самостійно не виконує жодних виражальних функцій, але в поєднанні зі стилістичними фігурами сприяє образнішому сприйняттю. Градація, оформлена у такий спосіб, впливає на читача не лише за допомогою лексичного наповнення, а й візуального градування.

2.3. Синтаксична організація роману «Воцcek»

Творчість Юрія Іздрика – це «віртуальний» вимір українського постмодернізму, якому, як і багатьом іншим текстам цього періоду, притаманні такі риси, як гра, антиформа, незв'язність, комбінування тощо [31, с. 105]. Нерідко письменник для своїх творів обирає такі теми, які видаються дуже знайомими читачеві, складається враження про те, що начебто десь уже бачили

цей сюжет, тому реципієнти зазвичай вірять в те, про що читають. Ю. Іздрик напрочуд обдарована й талановита особистість, яка переймається всім навколо; особистість, яку заворює природа, незвичайні речі; особистість, яка вміє відчувати й передавати свої почуття іншим. Мабуть, саме тому його художні тексти насичені почуттєвістю, він послуговується ними для відтворення дійсності, але не традиційної, а нової віртуальної, що виявляється на сторінках як гра, містифікація. Саме це й вирізняє твори постмодерністських письменників з-поміж інших.

Речення є формою вираження думки та відображає у своїй структурі ту картину світу, що наявна у свідомості автора. Головною ознакою постмодерного сприйняття дійсності є заперечення існування будь-яких ієрархій, природних чи соціальних, що призводить до відмови від старих способів нарації, які претендували на істинність. Письменники акцентують на неможливості досягнення достовірності в художньому творі.

Для роману Ю. Іздрика притаманним є використання прийому перерахування, тобто речення ускладнюються однорідними членами. Зазначений прийом є одним із найуживаніших на сторінках літературно-художнього твору: *«Вона любила цей рух, цей дух, гармидер, галас, барви, блиск»* [39, с. 97]; *«І тут же двері розчахнулись, і галаслива вся юрба ввалилася в кімнату – і Карп, і діти Карпа і дружина, і Ірпинець і Боракне і Камідян, і Ірпінцева Оксана, Процюк, Малкович, Андрусак, Герасим'юк, Забужко, Іздрик, Бригинець, Гриценко і Римарук і Лугосад і просто Сад, Лишега, Ципердюки (Іван і Діма), Фішбейн, Либонь, Авжеж і Позаяк»* [39, с. 101]; *«воно (повітря) виповнює ніч своїм власним іманентним світінням, вогнями святого Ельма, неоном, озоном, цезієм, ураном, полярними саявами, кульковими блискавками, кульковими ручками, магнітними полями, магнітолами, фотонами та фотоспалахами...»* [39, с. 117]. Комедійний ефект створюється завдяки оказіональній сурядності, тобто поєднанню в одному однорідному ряді понять, що визначаються лексичною непоєднуваністю; уведенню в список неіснуючих предметів чи понять;

співіснуванні в одному списку реальних осіб-представників сучасної української літератури, реальних осіб з перекрученими іменами та прізвищами та реальних осіб-літераторів з іншої епохи.

Станіславський феномен – явище своєрідне, його учасників об'єднує як естетичне завдання (створення нової постмодерної української літератури), так і дружні стосунки. Закономірно, що іронічний погляд на світ та на самих себе відбивається і на взаєминах, і на художніх творах. Письменники у своїх текстах жартують один над одним, пародіюючи манеру письма друзів-колег. Наприклад, Ю. Іздрік у романі «Воцтек» пародіює Ю. Андруховича, використовуючи характерний для «Рекреацій» прийом списку: *«літо на Гаваях, вечір на Бродвеї, скейтборд у Флориді, серфінг на Багамах, фестиваль у Каннах, вікенд у Діснейленді... що там ще? Лижви в Карпатах, любов у Парижі, борделі в Амстердамі, пиво в Баварії, хокей в Канаді, реггі на Ямайці, рулетки в Монте-Карло, хмародери в Нью-Йорку, сигари на Кубі, війна в Югославії, золото на Алясці, полювання в Африці, емігранти на Брайтон-Біч, терористи в Палестині, нірвана в Індії, нафта в Еміратах, мистецтво на Монмартрі, тоген на Таїті, рок у Вудстоку, харакірі в Кіото, карнавал у Бразилії, зілення в Люрді, джоконда в Луврі, смерті у Венеції, базар в Чернівцях, корупція в Уряді, корида в Толєро, чудо в Мілані, жах у Піднебесі...»* [39, с. 102] – ігровий момент підсилюється графічними засобами: якщо перші словосполучення побудовані за схемою загальна назва + власна назва, відповідно перше слово з великої літери, а друге з малої, то в наступних словосполученнях графічний вигляд залишається попереднім, незважаючи на належність слів до власних чи загальних назв.

Як один із принципів побудови постмодерністського твору визначають принцип надлишковості. На синтаксичному рівні цей прийом реалізується як ампліфікація – нагромадження, нанизування близькозначних, однотипних і однорідних компонентів (слів, словосполучень, речень). У Ю. Іздріка ряди однорідних компонентів навмисно гіперболізуються, письменник ніби глузує над читачем, випробовуючи його терпіння: *«Вони і тільки вони можуть углядіти в землі і воді, печерах і коморах, камерах і тунелях, у вікнах і вінках,*

калошах і шкарпетках – символи піхви, черева, вагіни, а по-простому кажучи – п(...)» [39, с. 73]; *«Це мудаки влаштували перші виправи на Схід (і на Захід), це вони придумали слова «сидгартга», «катарсис», «нірвана». Це вони завезли помідори, порох, анашу й уклали перший міфологічний словник»* [39, с. 72]; *«Цей бурхливий киплячий потік, що несе у собі і пісок, і дерева, камені, худобу і птаство, і куці, і сміття, молитви і хулу і завиграшки прокладає русло в сипкому, як крупа, ґрунті, миттєво змінюючи ландшафт, утворюючи кручі та урвища на своїх сомнамбулічних і рухливих берегах»* [39, с. 66].

Постмодерністським творам притаманне періодичне мовлення, що як експресивно-естетичний прийом завжди користувався популярністю в художній літературі, а найбільшого поширення набув в епоху модернізму. Особливістю періодичних структур є те, що вони не є окремим типом речень, а можуть становити складне речення будь-якого типу, а також просте ускладнене речення. Такі конструкції формують велику змістову єдність і складаються з двох частин: перша формується з кількох однорідних речень чи членів речення, що створюють градацію, друга частина простіша за будовою і має значення висновку: *«коли ти, очевидно, перебуваючи на краю життя, відчував себе не тілом, не собою звиклим, не особою, а певною пульсуючою субстанцією, котра могла перебувати і в тобі, і за тобою, займати об'єм макового зерняти, або виростати до розмірів кімнати, і тоді ти без усякої незручності й бентеження усвідомлював у собі згадане вже металеве ліжко, помальовану на біло табуретку з прорізом посередині, жарівку й електричну мережу – цю останню ти відчував так само природно і легко, як до того непомірно чув струменіючу в судинах кров – а ще вікно, підлога, стеля, стіни й унітаз, і водогін – все воно було тобою, а ти був ним усім»* [39, с. 41-42].

Відчуття надлишковості у творі посилюють різноманітні повтори. Найпопулярнішим видом повтору в прозі Ю. Іздрика є анафоричний – повтор початкових компонентів висловлення – він емоційно увиразнює думку, допомагає автору передати, а читачеві зрозуміти силу почуттів ліричного героя: *«Ти ненавидиш безсоння. Ти ненавидиш ночі без сну. Ти ненавидиш ночі без снів»*

[39, с. 46] – повтор акцентує на головній проблемі персонажа: Воцек не хоче жити, тому сон для нього – це порятунок, втеча від нестерпного життя.

Високого рівня варіативності автор досягає у площині синтаксису, надаючи фрагментарному, уривчастому текстові «Воцєка» відповідного змістові роману мовного оформлення. Тут превалюють масивні складні синтаксичні конструкції, які контрастують з різними типами простих, зокрема й односкладних речень, рвучкими емоційними вигуками, звертаннями тощо. Досить часто автор використовує прийом списку, створюючи багатоконпонентні ряди-переліки з однорідних мовних одиниць, що деталізують думку й надають більшій експресивності висловлюванню. Наприклад, «<...> і як мізерним, нікому не потрібним лантухом лежить в одному з помешкань / одного з будинків / пересічного міста / невеликої країни / скромного материка / твоє змарніле анемічне тіло» [39, с. 42]; «вони вибороли собі чергове позапільгове право впиватися, вишиватися, обкурюватися, обколюватися, любити чужих жінок і власних тещ, неповнолітніх, престарілих, парнокопитних, яйцекладних, сумчастих, перетинчастокрилих і навіть право не любити взагалі» [39, с. 79–80]; «<...> літо на Гаваях, вечір на Бродвеї, скейтборд у Флориді, Серфінг на Багамах, фестиваль у Каннах, вікенд у Діснейленді...сир у Маслі, бузина в Городі, дядько в Києві, lusc on the Sky, острови в Океаті, аліса в Задзеркаллі, fool on the hill, істина в Вині» [39, с. 101] – де перелік географічних локацій, що, на думку Воцєка, символізують для обивателя достаток, успіх і радість життя, герой продовжує плетивом беззмістовних асоціацій, іронічно нівелюючи його значення.

Прийом списку Іздрік використовує не лише для підвищення експресивності тексту, але і як плодюче поле для різноманітних мовних ігор. Список, котрий покладено в основу розділу «Синдром Любанського», де перед читачем постають усі найпомітніші постаті мистецького авангарду 90-х років ХХ ст., автор насичує лінгвістичними ігровими прийомами, дещо спотворюючи прізвища колегписьменників (Боракне – Неборак, Ірпінець – Ірванець), однак залишаючи їх впізнаваними для реципієнта задля збереження комічного ефекту.

Часто автор «Воццека» вдається до довільного поєднання різних особових форм ведення оповіді. Це пояснюється тим, що головний герой роману – не цілісна фізіологічно та духовно особа, а своєрідна компіляція почуттів, спогадів, переконань і вражень. «Я», «ти», «він» постають втіленнями фрагментарної природи мовця, що здатен довільно рухатись у площині власних візій і марень, ототожнювати себе з різними особами та предметами, відчувати їх, проживати їхнє життя як власне, адже, зрештою, усі вони є витвором його хворобливої свідомості.

Таким чином, мова роману «Воццек» Юрка Іздрика – складна, мінлива, барвиста, насичена іронією та смутком, інколи епатажна, часто фантазмагорична, незбагненна, однак незмінно бажана і захоплююча; саме вона насичує текст чистою емоцією, красою і любов'ю, постаючи правдивим відбитком талановито сконструйованого, далекого та близького віртуального світу автора.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Створення та сприймання мовних ігор пов'язане з фонетичним, словотвірним, лексичним та граматичним типами асоціювання.

Фоносемантичні засоби мовної гри ґрунтуються на встановленні нестандартних асоціативних зв'язків між звуковою формою слова та його значенням і реалізуються в тексті як 1) звукосимволічна мотивація – уподібнення слів на основі часткового збігу звукових сигментів без врахування їх лексичного значення та 2) паронімічна атракція – зближення в мовленнєвому потоці різнокорневих паронімів. Автор-постмодерніст велику увагу приділяють звуковій організації художнього твору. Особлива мелодика досягається шляхом підбору слів з повторюваними фонемами, складами чи звукокомплексами. Зближення в тексті слів на основі звукової схожості породжує нові значення та створює неповторну тропіку.

Наслідком мовної гри на словотвірному рівні є лексичні новотвори – потенційні та okazіональні. Потенційні слова творяться за стандартними неморфологічними моделями словотвору. Авторські новотвори сприяють експресивності твору та породжують складні художні образи.

Для створення мовної гри письменники переважно використовують матеріал лексичного фонду мови та лексичну валентність. Прийоми та засоби мовної гри на цьому рівні дуже різноманітні: 1) обігравання слів у межах певної лексико-семантичної групи (пароніми, багатозначні слова, омоніми, антоніми, синоніми); 2) лексичні повтори (плеоназм та тавтологія); 3) заміна компонентів чи їхнє переосмислення в межах фразеологізмів; 4) багатомовність.

Синтаксис сучасного прозового твору зазнає змін. Певним чином на нього вплинули філософські теорії постструктуралізму, зокрема естетизація хаосу, неієрархічний, децентрований погляд на світ. Природа породження постмодерністського тексту передбачає дві взаємопротилежні тенденції – редукцію та експансію. Експансія реалізується завдяки ампліфікації, різноманітним повторам, вставним конструкціям, граматичним двозначностям

та хіазмам і полягає в ускладненні, розширенні синтаксичної організації твору. Редукція зумовлює функціонування неповних та односкладних речень, що ілюструє правило урив частоти в побудові постмодерністського твору.

Спостереження над графічною організацією постмодерністського твору демонструють широке використання невербальних засобів для перенесення інформації. Зовнішні знаки тексту та його вигляд створюють певну графічну форму, яку автори наділяють значенням. Візуалізація є супровідним засобом створення мовної гри та реалізується лише в тісному зв'язку із семантичним наповненням лексем. Експерименти з шрифтами, особливості функціонування алфавітних знаків, розташування тексту на сторінці, порожнеча як елемент твору створюють неповторність художнього твору, ускладнюють його структуру та поглиблюють зміст.

ВИСНОВКИ

Юрій Іздрик – це один із найяскравіших предстаників раннього періоду українського постмодернізму. Його творчість завжди привертала увагу читачів, а актуальність порушених у творах проблем не вичерпується лише часом, вона перебуває завжди поза часом. Письменник є надзвичайно обдарованою, талановитою й непересічною особистістю. Мабуть, саме тому його твори нагадують різнотипні жанрові поєднання: музики та літератури, живопису та літератури та ін. Герої прозаїчних текстів Ю. Іздрика теж неймовірно цікаві. Здебільшого це особи, що перебувають на перетині двох світів: реального та ірреального, хворобливого та в межах психічної норми тощо.

Для роману Ю. Іздрика характерні всі художні засоби та елементи, які виокремлюють постмодерністські романи з-поміж інших, зокрема різноманітні типи оповіді, прийом гри (і не лише на мовному рівні), іронізм та пародійність, а також цитації та натяки на твори попередніх мистецьких напрямів.

Події роману розгортаються навколо головного персонажа твору – Воццека, який, перебуваючи то в реальному житті, то в позасвідомому, веде за собою читача. Потрібно відзначити, що твір містить дві сюжетні лінії. Перша – історія болю Воццека, де герой перебуває в постійному душевному та фізичному хворобливому стані, друга – це історія першого нещасливого кохання до жінки на ім'я А. Читаючи роман, реципієнт мимоволі потряпляє в приховані тексти думок та алюзій Воццека й намагається їх декодувати, проте не завжди це вдається, адже твір побудовано як лабіринт, як своєрідну мозаїку, яка складається з безлічі елементів, але які поєднуються воедино.

Мова творів Ю. Іздрика дає усі підстави стверджувати, що маємо справу з постмодерністськими текстами. Спрямована проти логосу (та мовоцентризму як основного його вияву) проза письменника демонстративно ігрова, а отже, і маргінальна. Гра та іронія зсувають структурний центр, маргінальне, периферійне у творчості постмодерністів стає центральним. Концепція тотальної гри аналогічна ігровій діяльності несвідомого, що на своєму шляху змітає

індивідуальне свідоме, і може бути прочитана з психоаналітичної позиції як психотизація культури – стан дезорганізації культури, що нагадує божевілля.

Мовна гра в Ю. Іздрика виконує три основні функції: по-перше, децентрує, руйнує зв'язність тексту з метою передати особливості мислення маргінального героя (шизофреніка), по-друге, передає стан культури та культурної свідомості, перенасиченої мас-медійними кліше та символами, по-третє, демонструє іронічне ставлення маргінального оповідача / розповідача / автора до цієї нової реальності та до ролі особистості в ній.

У романі «Воцек & Воцекургія» симптоматика головного героя виразнюється, сюжетна та мовна організація твору демонструє другу фазу становлення маячні – осяяння, – для якої характерний момент несподіваного відкриття, осяяння, все стає простим та зрозумілим, народжується нова людина з патологічною впевненістю в єдино можливу істину, яка світ бачить вже іншими очима. Істина для Воцєка полягає в тому, що розвиток мас-медіа негативно впливає на людину, загрожує її особистому простору, тому герой «рятує» свою дружину і сина та ховає їх у підвалі, щоб вберегти від такого нищівного впливу оточення. Але на цьому місія Воцєка не вичерпується, адже, вбачаючи в собі месію, який має врятувати світ, він готується виголосити промову на центральній площі міста та після цього привселюдно спалити себе живцем. Хворобливість стану персонажа важко помітити, адже він регулярно ходить на роботу та так само регулярно напивається, проте Воцєка видає мовлення. На особливу увагу заслуговує текст проповіді персонажа, що у творі подається фрагментарно та в переказі іронічно налаштованого розповідача. Проте навіть уривків промови достатньо, щоб зробити висновок про її резонерський характер. Резонерство, або манія резонерства, – одна з форм порушення операційної сторони мислення, що виявляється у схильності до розлогих, нудних міркувань повчального характеру, хворий при цьому впевнений у своїй моральній вищості над співрозмовником. Такі промови багатослівні та пишномовні, але хворому важко зробити певні висновки, це промови ні про що.

Мовна гра в трилогії Юрія Іздрика слугує для створення образу маргінального персонажа. Руйнування висловлення та тексту взагалі художньо ілюструє процес розвитку шизофренічної маячні головного героя, що ніби змагається з мовою, вбачаючи в ній одного зі своїх ворогів. Маргінальність персонажів підсилюється і їхнім несприйняттям споживацького суспільства. Ю. Іздрик пародіює мас-медійні кліше, мову реклам, маскультурну продукцію, демонструючи моральний та культурний занепад суспільства, основною метою якого є видовища та розваги.

Таким чином, мовна гра переважно реалізується за рахунок нестандартного використання мовних одиниць, яке сприймається лише у співвідношенні з нормативним. Читач має володіти знаннями про норми кодифікованої літературної мови, щоб помітити та інтерпретувати відхилення від них. Проте особливістю роману є те, що Ю. Іздрик не просто порушує правила, а створюють свої закони функціонування тексту на засадах його децентрації та самостійності. Ігрове поле безмежно розширюється за рахунок випадіння центру, який його обмежує. У романі співіснує високе і низьке, огидне і прекрасне, відбувається синтез елітарного і масового мистецтва. Будь-який текст здатний до самостійного продукування смислів, незалежних від первинного задуму творця, а специфіка гри в постмодерністському творі пов'язана з намаганням письменника похитнути основи логоцентризму; з деконструктивною спрямованістю, зумовленою крахом логіки бінарних опозицій (особливе значення має руйнація опозиції серйозне / ігрове); з реалізацією філософського принципу «світ як текст».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейчик М. Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття / з англійської переклав Ігор Андрущенко. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 188 с.
2. Бербенець Л. Постмодерністський пастиш як спосіб побудови та форма існування творів мистецтва та критичного тексту. *Вісник Львівського університету*. Серія Філологія 2008. Вип. 44. С. 327–338.
3. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми та жанрова еволюція : монографія. Київ: Академвидав, 2004. 368 с.
4. Білозуб А. Лексико-семантичні прийоми мовної гри в українському постмодерному тексті. URL: [Users/PC/Downloads/dlgum_2012_12_17.pdf](#).
5. Білозуб А. І. Мовна гра як відображення постмодерного світорозуміння. *Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка*. Донецьк: Український культурологічний центр, Східний видавничий дім, 2010. Т. 28. С. 198–207.
6. Білозуб А. І. Паронімічна атракція як фоносемантичний прийом мовної гри в прозі представників станіславського феномена. *Лінгвістичні дослідження*: зб. наук. праць Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2012. Вип. 33. С. 77–82.
7. Білоус П. В. Прозаїки житомирського кола. Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. 2009. № 18. URL: <http://dspace9.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31822/19Bilous.pdf?sequence=>
8. Біляк І. В. Особливості функціонування мовної гри в сучасному англomовному новинному медіатексті. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія : зб. наук. праць. Харків, 2013. Вип. 74. № 1052. С. 37–42.
9. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.

10. Боева Е. Інтертекстуальність як ознака ідіостилю Ю. Іздрика: онімний аспект текстотворення. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/4913/1/Voeva.pdf>
11. Бондар А. Іздрик неканонічний. *Дзеркало тижня*. 2002. 8 с.
12. Бондар-Терещенко І. Лікування слововиверженням: Рец.: Іздрик. Воцек. Ів.-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. *Літературна Україна*. 1998. № 14.
13. Бондар-Терещенко І. Чарівні розчарування (Рецензія: Іздрик. АМТМ: Новели). *Кур'єр Кривбасу*. 2006. № 197. 187–195 с.
14. Бук С. Форми нарації в романі Іздрика «Подвійний Леон». *Слово і час*. 2006. 63–67 с.
15. Васіна О. Ідеї Л. Вітгенштейна як основа розуміння мовних ігор мереживих текстів масової комунікації. URL: [file:///C:/Users/PC/Downloads/Admin,+1vasina%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/PC/Downloads/Admin,+1vasina%20(1).pdf)
16. Вітгенштайн Л. Філософські дослідження. Київ: Основи, 1995. 259 с.
17. Гейзінга Й. *Homo ludens*. Київ : Основи, 1994. 250 с.
18. Гершун Г. О. Мовна гра як прояв постмодерністської тенденції у журналістському тексті. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzck_2015_2_6
19. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент: Збірка статей. К.: Факт, 2006. 160 с.
20. Головченко Н. І. Постмодернізм як універсальна матриця сучасної світової літератури. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/720221/1/%D0%93%D0%B8.pdf>
21. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2010. 424 с.
22. Гром'як Р. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію. *Studia methodologica*. Вип. 16. Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології (Тернопіль, 24 жовтня 2003) / Упор. Папуша І. В. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 10–19.
23. Гундорова Т. Кітч і література. Київ: Факт, 2008. 194 с.

24. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. Вид. 2-е, випр. і доп. Київ : Критика, 2013. 344 с.

25. Гутнікова Т. Ю. Концепція героя у романі Ю. Іздрика «Воцтек». *Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія / [ред. кол.: Ю. М. Безхутрий (відп. ред.) [та ін.]]. 2009. Вип. 56. No 846. С. 134–138.

26. Гутнікова Т. Ю. Особливості світообразу в українському постмодерністському романі 90-х років ХХ ст. *Вісник Черкаського ун-ту*. Серія: Філологія / [ред. кол. : А. І. Кузьмінський (гол. ред.) [та ін.]]. 2012. Вип. 253. No 40. С. 104–107.

27. Гутнікова Т. Ю. Проблеми постмодернізму в оцінці сучасного українського літературознавства. *Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія / [ред. кол. : Ю. М. Безхутрий (відп. ред.) [та ін.]]. 2005. Вип. 43. No 647. С. 94–97.

28. Гуцол С. Ю. Наратив як провідна дискурсивна практика самопроекування особистості. *Наука і освіта*. 2016. № 11. С. 35–42.

29. Даниліна О. В., Єрмоленко С. І. Мовна особистість у контексті сучасної літератури: монографія. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2013. 211 с.

30. Дегтярьова І. Інтертекстуальність як спосіб індивідуального текстотворення Ю. Іздрик. URL: <http://kulturamovny.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine68-69-3.pdf>

31. Дегтярьова І. Стилiстичний синтаксис української постмодерної прози. *Українська мова*. 2009. № 3. С. 27-38.

32. Єшкілев В. Повернення деміургів. Плерома 3'98. Мала Українська Енциклопедія Актуальної Літератури: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії / [упор. В. Єшкілев]. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/yeshk-pd.htm>

33. Єшкілев В. Станіславський феномен. Плерома 3'98. Мала Українська Енциклопедія Актуальної Літератури: часопис з проблем культурології, теорії

мистецтва, філософії / [упор. В. Єшкілев]. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.
URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-ps.htm>

34. Єщенко Т. Гра в стихії мови або граматичні експерименти. *Лінгвістичні студії*. Донецьк: ДонНУ, 2003. Вип. 11. С. 483–490.

35. Загнітко А. Лінгвістика тексту: Теорія і практикум. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. 313 с.

36. Загнітко А. П. Сучасний лінгвістичний словник. ДонНУ ім. В. Стуса, 2020. 920 с.

37. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: посібник. К.: Академвидав, 2003. 392 с.

38. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури / упоряд. тексту В. В. Іванишин. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 256 с.

39. Іздрік Ю. Воцек & Воцкекурсія: [роман]. Львів: Кальварія, 2002. 204 с.

40. Карпенко Н. А. Моделювання мовної гри у творах Юрка Іздріка. *Лінгвістичні дослідження: зб. наук. праць*. Харків, 2015. Вип. 39. С. 146–152.

41. Кірячок М. В. Джерела формування апокаліптичного мікрокосму в романі Юрія Іздріка «Воцек». *Житомирські літературознавчі студії* / За ред. П. В. Білоуса. Житомир : ЖДУ, 2015. Вип. 8. С. 50 – 57.

42. Кірячок М. В. Український постмодерністський роман: специфіка жанру. *Закарпатські філологічні студії*. Випуск 13. Том 3. С. 102-106. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/13/part_3/20.pdf

43. Кірячок М. В., Поплавська С. Д., Мельник А. О. Форми реалізації мовного простору в романі Юрія Іздріка «Воцек». URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/23/part_1/50.pdf

44. Ковальчук М. Стилістичний потенціал сучасної постмодерністської прози. *Дослідження з лексикології і граматики української мови*. 2011. Вип. 10. С. 108-114.

45. Колоїз Ж. В. Мовна гра як вияв креативності в сучасній афористиці. *Філологічні студії*: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету: зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2015. Вип. 15. С. 163–185.

46. Косарева Г. «Воцек» Ю. Іздрика як літературний і віртуальний текст крізь призму постмодерністської тілесності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія «Філологія. Літературознавство», 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 120–125.

47. Космеда Т. А. Мовна гра в парадигмі інтерпретативної лінгвістики. Граматика оцінки. Граматична іграма (теоретичне осмислення дискурсивної практики): монографія. Дрогобич: Коло, 2013. 228 с.

48. Кропивко І. В. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментаризація, фронтір): монографія. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.

49. Літературознавчий словник-довідник / Ред. колегія Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

50. Мартакова А. В. Мовна гра в контексті постмодерної поетики й стилістики. *Лінгвістичні дослідження*: зб. наук. праць Харківського націон. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2015. Вип. 39. С. 153–158.

51. Монахова Т. В. Народництво, модернізм і постмодернізм у лінгвістиці: монографія. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. 300 с.

52. Павлишин М. Передмова. Іздрик. Воцек & Воцкекургія: [роман]. Львів: Кальварія, 2002. С. 7–30.

53. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму. *Сучасність*. 1992. № 5. С. 55–62.

54. Пешкова О. Г. Еволюція підходів до визначення поняття «мовна гра». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*: зб. наук. праць. Острог, 2014. Вип. 44. С. 238–239.

55. Підпригора С. Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література: монографія. Миколаїв: Іліон, 2018. 392 с. URL: http://scc.univ.kiev.ua/upload/iblock/d41/dis_Pidoprygora%20S..pdf

56. Подуст І. Моделювання мовної гри засобами мовних рівнів і підрівнів (на матеріалі сучасних афористичних висловлень), Криворізький державний педагогічний університет, Кривий Ріг, 2019. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/handle/123456789/3391>

57. Поліщук Я. Література ХХІ століття: прогностичний начерк. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2013. Вип. 2. С. 67–70.

58. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект: Монографія. К.: Академвидав, 2008. 304 с.

59. Постмодернізм як мистецький напрямок двадцятого століття: постмодерністська культура: фази постмодернізму; образ, символ, іронія у постмодернізмі. Постмодернізм – один з найвагоміших мистецьких напрямів ХХ ст.: постмодернізм як світовідчуття; термін «постмодернізм»; світ у творах постмодернізму. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10386/>

60. Постмодернізм. URL: <https://pidru4niki.com/11200611/literatura/postmodernizm>

61. Радченко О. Б. Креативний потенціал ігрових елементів в етиці постмодернізму. URL: <http://www.narratif.narod.ru/radchenko01.htm>

62. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.

63. Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 467–491.

64. Сидоренко І. А. Архітектоніка та композиція художнього твору як елементи авторського ідіостилю. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2019. № 1 (17). URL: <https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2019/1/2.pdf>

65. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман. *Слово і час*. 2002. № 11. С. 76–80.

66. Стефанівська Л. Післямова // Іздрік. Воцек & Воцекургія: [роман]. Львів: Кальварія, 2002. С. 178-199.

67. Тараненко О. Колоквіалізація, субстандартизація та вульгаризація як характерні явища стилістики сучасної української мови (з кінця 1980-х). *Мовознавство*. 2002. № 4–5. С. 33.

68. Тарасенко К. В., Шадріна Т. В. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму. *Держава та регіони*. Сер.: Гуманітарні науки. 2013. № 1. С. 16–25.

69. Тепшич А. І. Мовна гра як домінанта постмодерного дискурсу (на матеріалі прозових творів представників станіславського феномена): монографія. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017. 192 с.

70. Тепшич А. І. Особливості синтаксичної організації постмодерністських текстів (на матеріалі прозових творів представників станіславського феномена). *Таїни художнього тексту*: зб. наук. праць. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет, 2016. № 19. С. 222–232.

71. Тимчук О. Т., Сніховська І. Е. Мовна гра як вияв пізнавально-комунікативної діяльності. *Молодий вчений*. 2019. № 4.2 (68.2). С. 232–235.

72. Тишківська Н. Я. Графіка як засіб мовної гри (на матеріалі прози Ю. Іздрика) *Актуальні проблеми синтаксису: сучасний стан і перспективи дослідження*: матеріали Міжнародних наукових читань, присвячених пам'яті Н. В. Гуйванюк. Чернівці, 2014. С. 322–324.

73. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк: ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с.

74. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період: навчальний посібник. Київ: Академія, 2008. 248 с.

75. Хасан І. Культура постмодернізму. *Вікно в світ*. 1999. № 5. С. 99-112.

76. Хоменко Г. В. Українська постмодерна література: світоглядно-світові домінанти (вивчення у старших класах гуманітарного профілю старшої школи). *Український педагогічний журнал*. 2018. № 4. С. 118-125.

77. Ячменьова М. До сутності терміна постмодерністський. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2005. Вип. 22. С. 207–211.