

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М. П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

ВЯЛІКОВА ОЛЕНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК [801.631.5] (7.038.6+821)

СИСТЕМА ГРАФІЧНИХ ЗАСОБІВ І ПРИЙОМІВ
В АМЕРИКАНСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПОЕТИЦІ
(на матеріалі віршованих текстів)

10.02.15 – загальне мовознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

Корольова Алла Валер'янівна,

доктор філологічних наук, професор

Київ – 2012

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	5
ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. КОГНІТИВНО-СЕМІОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ГРАФІЧНИХ ЗАСОБІВ І ПРИЙОМІВ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПОЕТИЦІ	13
1.1. Концептуальний зміст феномену “поетика постмодернізму” в контексті розвитку поетики як науки.....	13
1.1.1. Віршоване мовлення як складова постмодерністського поетичного мовлення	21
1.1.2. Постмодерністській віршований текст як складний знак.....	24
1.1.3. Специфіка плану вираження постмодерністського віршованого тексту як складного знаку.....	29
1.2. Графічні засоби і прийоми як стиле- та смислоутворювальний фактор постмодерністського віршованого тексту.....	32
1.3. Системна організація графічних засобів та прийомів за моделлю ризосфери.....	40
Висновки до розділу 1	43
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ АНАЛІЗУ ГРАФІЧНИХ ЗАСОБІВ І ПРИЙОМІВ В АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ	46
2.1. Методологічні принципи визначення понять “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми”.....	46
2.2. Методологічні підходи до диференціації понять “графема”, “графічний засіб” і “графічний прийом”	53
2.3. Методика аналізу графічних засобів і прийомів в українських та американських постмодерністських віршованих текстах ...	58
Висновки до розділу 2	62

РОЗДІЛ 3. ПАРАДИГМАТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ В ОРГАНІЗАЦІЇ ГРАФІЧНИХ ЗАСОБІВ ЯК ЕЛЕМЕНТІВ АЦЕНТРОВАНОЇ СИСТЕМИ В АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ	65
3.1 Мовностилістичні графічні засоби.....	65
3.1.1. Графон як фонографічний засіб.....	66
3.1.2. Пунктуаційні виражальні засоби (пунктуаційні знаки).....	71
3.1.3. Капіталізація та її різновиди.....	83
3.1.4. Використання знаків інших семіотичних систем.....	89
3.1.5. Скорочення та аббревіатура у поетичному тексті.....	92
3.1.6. Графічно-орфографічні іншомовності.....	94
3.2. Композиційно-стилістичні графічні засоби	97
3.2.1. Види сегментації тексту.....	97
3.2.2. Типи набору та шрифту.....	104
3.2.3. Еквівалент тексту.....	110
Висновки до розділу 3.....	113
РОЗДІЛ 4. СИНТАГМАТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ У СТРУКТУРІ ГРАФІЧНИХ ПРИЙОМІВ В АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ	115
4.1. Механізми творення графічних прийомів.....	115
4.1.1. Специфічне оформлення заголовку як графічний прийом...	116
4.1.2. Графічна образність.....	119
4.1.3. Графічний пастиш.....	126
4.1.5. Мовна гра як форма креативного мислення.....	128
4.1.6. Графічний логограф як фонографічний засіб.....	132
4.1.7. Транспозиція графічної моделі тексту.....	134
4.1.8. Симулякр як засіб фіксації трансгресивного досвіду	137
4.2. Графічні форми та види поезії.....	139

4.2.1. Паліндром як віршувальний прийом.....	140
4.2.2. Вірш-відлуння як продовження барокових традицій.....	143
4.2.3. Фігурний вірш як графічна форма поезії.....	144
4.2.4. Заум як продовження футуристичних традицій.....	148
4.2.5. Конкретна поезія.....	151
Висновки до розділу 4.....	156
ВИСНОВКИ.....	159
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	164
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ.....	191
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	192
ДОДАТКИ.....	196

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ВЗ – виражальний засіб(оби)

ГВЗ – графічний виражальний засіб(оби)

ГЗ – графічний засіб (оби)

ГОІ – графічно-орфографічні іншомовності

ГП – графічний прийом(и)

ІСС – інші семіотичні системи

СП – стилістичний прийом(и)

рос. – російська

укр. – українська

ВСТУП

Дисертація присвячена вивченню системи графічних засобів і прийомів в американських та українських постмодерністських віршованих текстах. У роботі встановлено парадигматичні та синтагматичні відношення між графічними засобами і прийомами як елементами ацентрованої системи американських та українських постмодерністських віршованих текстів.

У сучасній поетиці постмодернізму простежено тенденцію до активізації двох ключових напрямів її вивчення: *семіологічного* (Ю. Крістева, R. Barthes, D. Chandler, Ch. Pierce) і *когнітивного* (О. А. Бабелюк, О. П. Воробйова, У. Чейф, V. Evans, M. Green, P. Stockwell, R. Tsur). Останнім часом у наукових працях спостережено їхню інтеграцію, яка сприяє розробці нових методик аналізу постмодерністських стилістичних засобів і прийомів, що вже ґрунтовно досліджено на: *когнітивно-прагматичному* (І. С. Гулідова, Р. Hoover), *лінгвокогнітивному* (Л. І. Белехова, Н. В. Ярова), *когнітивно-семіотичному* (Т. Ю. Горчак, Н. В. Петренко, А. В. Стрільчук) та *лінгвостилістичному* (О. В. Петрусь, Chr. Beach, Chr. Clausen) рівнях.

Стилістичні засоби і прийоми як принципові елементи і конструкти американського постмодерністського текстотворення представлено у концепції О. А. Бабелюк. Зроблено також перші спроби зіставити поетику постмодернізму в англійській та українській мовах (Х. Б. Мелько), в українській, польській та російській мовах (Л. Б. Лаврінович), у російській та німецькій мовах (Ю. О. Арська).

Незважаючи на різні підходи науковців до витлумачення центральних понять поетики постмодернізму, всіх їх об'єднує спільне бачення когнітивних процесів і механізмів творення та інтерпретації як прозового, так і віршованого постмодерністських текстів.

Окрему дискусійну проблему становить ідея семантичного навантаження графічних елементів у процесі віршотворення (І. В. Вашуніна, Н. Ф. Пелєвіна, Д. О. Суховей, В. І. Чепурних, P. Gallman, H. Plett, M. E. Solt),

оскільки зоровий образ вірша відіграє фундаментальну роль у його сприйнятті читачем, а метаграфічне оформлення стає основним способом вираження плану змісту.

Актуальність дисертації зумовлена її спрямуванням на вивчення елементів паралінгвістичної семіотики, до яких, зокрема, належать віршовані тексти графічної природи постмодерністського періоду. Поєднання лінгвопоетичного і когнітивно-семіологічного аспектів аналізу постмодерністських віршованих текстів різних соціокультур продиктоване необхідністю виявлення як загальних когнітивних механізмів графічного віршотворення, так і відмінностей, пов'язаних зі специфікою пізнання світу представниками американської та української націй.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до тематичного плану науково-дослідних робіт Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова за напрямом “Дослідження проблем гуманітарних наук”. Дисертаційна робота є складовою наукової теми кафедри порівняльного мовознавства та перекладу НПУ імені М. П. Драгоманова “Зіставна семантика та проблеми міжкультурної комунікації” (тему дисертації затверджено вченою радою НПУ імені М. П. Драгоманова, протокол № 6 від 25 січня 2007 року, перезатверджено спеціалізованою вченою радою К 26.053.15, протокол № 2 від 15 березня 2012 року).

Метою дисертаційної роботи є виявлення системних відношень в ацентрованій організації графічних засобів і прийомів в американській та українській поезиці постмодернізму.

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

- визначити когнітивно-семіологічні засади вивчення графічних засобів і прийомів у постмодерністській поезиці;
- розробити методику аналізу графічних засобів і прийомів у постмодерністських віршованих текстах;

– виявити типи зв'язків між графічними засобами і прийомами як елементами ацентрованої системи американських та українських постмодерністських віршованих текстів;

– встановити характер парадигматичних відношень в організації графічних засобів як елементів ацентрованої системи в американських та українських постмодерністських віршованих текстах;

– простежити специфіку синтагматичних відношень у структурі графічних прийомів в американських та українських постмодерністських віршованих текстах.

Об'єктом дослідження є візуалізовані віршовані тексти американських та українських поетів-постмодерністів.

Предмет аналізу становлять системні відношення в організації графічних засобів і прийомів у ризоматичній структурі американських та українських постмодерністських віршованих текстів.

Матеріалом дослідження є 626 віршованих текстів американських поетів (Е. Е. Cummings “Complete poems”, Ч. Bukowski “Love is a Dog from Hell”, “The Night Torn Mad with Footsteps”, Л. Ferlinghetti “A Coney Island of the Mind”, “A Far Rockaway of the Heart”, “Wild Dreams of a New Beginning”, А. Ginsberg “Howl and Other Poems”, Д. Levertov “Poems 1972-1982”) та 563 віршованих тексти українських поетів (Ю. Андрухович “Екзотичні птахи і рослини з додатком “Індія”. Колекція віршів”, “Пісні для мертвого півня”, С. Жадан “Ефіопія”, “Марadona”, “Лілі Марлен”, “Цитатник”, О. Ірванець “Мій хрест”, “Преамбули і тексти”, А. Крат “Очима трави”, В. Неборак “Літаюча голова”, “Повторення історій”, Р. Садловський “Два вікна”), а також тексти з інтернет-ресурсів.

Методи дослідження. *Зіставно-типологічний метод* дав змогу виявити спільні й відмінні типи графічних засобів і прийомів в американській та українській постмодерністській поезиці. За допомогою *контекстуально-інтерпретаційного* методу визначено характер впливу графічних засобів і прийомів на стиле- та смислотворення американських і

українських віршованих текстів. *Структурний метод* з його методиками – *дистрибутивним аналізом* і *трансформаційним*, а також *аналізом за безпосередніми складниками* – сприяв встановленню системних відношень в організації графічних засобів і прийомів у ризоматичній структурі американських та українських віршованих текстів, зокрема класифікувати графічні засоби на основі парадигматичних відношень та графічні прийоми – за характером синтагматичних відношень між графічними засобами у їх складі та особливостей дистрибуції у контексті. Застосована *процедура кількісних підрахунків* забезпечила достовірність здобутих результатів дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що у роботі *вперше*: 1) виявлено тенденцію до ацентрованої системи організації графічних засобів і прийомів в американських та українських постмодерністських віршованих текстах; 2) визначено ризоматичну структуру системи графічних засобів і прийомів американської та української постмодерністської поезики; 3) встановлено перевагу творення американського віршованого тексту за допомогою графічних засобів (1274 види засобів в американських віршах та 673 – в українських) і, навпаки, українського – на основі графічних прийомів (86 видів прийомів в українських віршах та 54 – в американських); 4) уточнено характер парадигматичних відношень між графічними засобами, а також синтагматичних відношень між ними у структурі графічних прийомів в американських та українських постмодерністських віршах; 5) доведено, що всередині системи відношення між графічними засобами та прийомами є парадигматичними.

Теоретичне значення дисертації пов'язане із поглибленням основних положень когнітивної поезики з метою уточнення стиле- та смислоутворювальної ролі виражальних і зображальних засобів, а також стилістичних прийомів у процесі віршованого текстотворення; з розробкою теоретичних засад вивчення системних відношень в організації графічних

засобів і прийомів у ризоматичній структурі постмодерністських віршованих текстів; з доповненням концепції теорії візуалізації постмодерністських віршованих текстів.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх застосування у викладанні навчальних дисциплін: “Стилістика англійської мови” (розділи “Стилістичний аналіз графіки”, “Графічні засоби стилістики”), “Стилістика української мови” (розділ “Стилістичні засоби (ресурси) української мови”), “Загальне мовознавство” (розділи “Системний характер мови”, “Парадигматичні, синтагматичні й ієрархічні відношення між мовними одиницями”), “Порівняльна типологія англійської та української мов” (розділи “Типологія фонологічних та графічних систем”), “Теорія та практика перекладу” (розділи “Письмовий переклад”, “Теорія та практика перекладу з української мови англійською”).

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертаційного дослідження висвітлено в доповідях на *трьох* міжнародних наукових конференціях: “Мова і світ: дослідження та викладання” (Кіровоград, 2009 р.), “Діалог мов і культур” (Київ, 2009 р.), “Проблеми зіставної семантики” (Київ, 2011р.); на *двох* всеукраїнських наукових конференціях: “Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація” (Харків, 2009 р.), “Мовна комунікація і сучасні технології у форматі різнорівневих систем” (Горлівка, 2010 р.); на щорічних науково-звітних конференціях Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (Київ, 2007–2012 рр.). Положення дисертаційної роботи обговорено на засіданнях кафедри порівняльного мовознавства та перекладу Інституту іноземної філології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Публікації. Проблематику, теоретичні і практичні результати дисертаційного дослідження викладено у восьми публікаціях, шість з яких опубліковані у фахових наукових виданнях, затверджених МОНмолодьспорту України, та тезах доповідей двох наукових конференцій.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається з переліку умовних скорочень, вступу, чотирьох розділів, висновків, списків використаної літератури (280 найменувань, з яких 35 – іноземними мовами), лексикографічних джерел (20 найменувань) та джерел ілюстративного матеріалу (34 найменування), додатків. Повний обсяг дисертації – 206 сторінок: основний зміст викладено на 163 сторінках, додатки займають 11 сторінок.

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми, визначено об'єкт, предмет, наукову новизну, методи дослідження, сформульовано мету і завдання, схарактеризовано фактичний матеріал, окреслено теоретичне й практичне значення здобутих результатів, указано форми їхньої апробації.

У **першому теоретичному розділі “Когнітивно-семіологічні засади вивчення графічних засобів і прийомів у постмодерністській поезиці”** проаналізовано дефініції терміна “поетика постмодернізму” сучасними теоретиками постмодернізму (Д. В. Затонський, Дж. Каллер, С. Павличко, Р. Ноовер та ін.) і визначено дотичний до теми дисертації поняттєвий інструментарій.

У **другому методологічному розділі “Методологічні принципи аналізу графічних засобів і прийомів в американських та українських постмодерністських віршованих текстах”** схарактеризовано методологічні принципи визначення понять виражальні засоби і стилістичні прийоми загалом та графічні засоби і прийоми зокрема; розроблено комплексну методику зіставлення графічних засобів і прийомів в американських і українських постмодерністських віршованих текстах.

У **третьому практичному розділі “Парадигматичні відношення в організації графічних засобів як елементів ацентрованої системи в американських та українських постмодерністських віршованих текстах”** виявлено спільне та відмінне в установленні парадигматичних відношень у системі графічних засобів, які поділяються на мовностилістичні, що впливають на мову і стиль тексту, становлячи мовний інструментарій, і

композиційно-стилістичні, які утворюють структуру і смисл тексту, належачи до текстового простору.

У четвертому практичному розділі “Синтагматичні відношення у структурі графічних прийомів в американських та українських постмодерністських віршованих текстах” зіставлено графічні засоби, об’єднані у графічні прийоми на основі синтагматичних відношень.

У загальних висновках представлено результати виконаного дослідження, окреслено шляхи та перспективи подальшого вивчення цієї проблематики.

У додатках наведено таблиці та приклади аналізованих текстів, які не увійшли до основної частини роботи через великі розміри.

Наприкінці подано списки використаної літератури, лексикографічних джерел та джерел ілюстративного матеріалу.

РОЗДІЛ 1
КОГНІТИВНО-СЕМІОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ
ГРАФІЧНИХ ЗАСОБІВ І ПРИЙОМІВ
У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПОЕТИЦІ

**1.1. Концептуальний зміст феномену “поетика постмодернізму”
в контексті розвитку поетики як науки**

Дослідженню феномену постмодернізму присвячено роботи багатьох лінгвістів, які висвітлюють його сутність з різних позицій (М. Н. Епштейн, І. П. Ільїн та ін.). “Великий тлумачний словник сучасної української мови” дає доволі стисле визначення терміна “постмодернізм” – наприклад, стиль у мистецтві після модернізму [283, с. 1084]. Таке “обережне” визначення може бути пояснено тим, що від особливостей трактування основних положень постмодернізму залежить формування фундаментальних онтологічних принципів, законів та закономірностей, тобто життєвих категорій існування.

З’являються спроби доказів того, що постмодернізм є артефактом уяви окремих літературознавців (В. Болецький [25], В. Д. Губін [69], О. Ільницький [99], Н. Колошук [114]). Український поет В. Неборак взагалі уникає терміна “постмодернізм”, натомість застосовує власну дефініцію “стиль бубабу”, оскільки “єдине, що можна твердити, виходячи з того, що закладено у самому терміні, це те, що постмодернізм з’являється після модернізму” [153]. Залишається нез’ясованою проблема надуманості й суб’єктивності цієї позиції. Не втихають суперечки щодо того, чи йдеться про постмодернізм як самостійний феномен, чи як про закономірне продовження і розвиток модернізму [79]. Водночас наука активно послуговується цим термінопоняттям (Д. В. Затонський [89], Н. Б. Маньковська [138; 139]), що засвідчує актуальність дослідження феномену постмодернізму загалом, і з погляду тих стилістичних прийомів, які творять його поетику, зокрема.

Сучасні українські (Д. В. Затонський [89], Т. Денісова [74], В. Л. Єшкілев [174], Ю. І. Ковбасенко [111], В. І. Пахаренко [165]) та зарубіжні (Ж. Бодрійяр [24], Ю. Крістева [121], Ж.-Ф. Ліотар [131], І. С. Скоропанова [195], J. Deleuze [72; 73; 254], J. Derrida [255], D. Fokkema [249], J. Habermas [259], I. Hassan [260], Р. Hoover [261]) дослідники постмодерністської філософської та художньої літератури витлумачують термін *поетика постмодернізму* по-різному.

Розуміючи поняття *поетика* досить широко, науковці вбачають у ньому не лише теорію поезії (Ф. А. Брокгауз і І. Ф. Єфрон [282]) чи науку про структуру твору або композицію (Б. В. Томашевський [219]) та особливості авторського стилю (поетика Т. Шевченка, М. Рильського), а здебільшого комплексну літературну категорію крізь призму соціальних, психологічних, економічних та політичних особливостей ситуації в світі. Це порівняно нове бачення поетики є дуже близьким до змістового наповнення *когнітивної поетики* (Л. О. Бутакова [36], О. П. Воробйова [49], V. Evans [256], Р. Stockwell [276], R. Tsur [279]). Терміном “когнітивна поетика” поєднано один з етапів розвитку поетики як науки про природу поетичної творчості, засоби побудови художнього світу, форму поетичного твору у широкому розумінні цього етапу, тобто увагу зосереджено на ментальному плані ідіостилу, когнітивних процесах і стратегіях, що є основою формування та інтерпретації художнього тексту [216]. Таким чином, когнітивну поетику можна визначити як “вивчення архітектури розумових форм автора та читача” [там само]. У статті про поетику з “людським обличчям” Л. О. Бутакова підкреслює необхідність визначення загальної основи аналізу художнього тексту з урахуванням когнітивної теорії літератури, когнітивної поетики, когнітивної стилістики [35].

Новий погляд на термін “поетика” є дійсно відмінним від класичного його розуміння. Глибокі корені поетики сягають ще часів античності, зокрема творів Платона, який об’єднав думки й погляди видатних античних філософів у своїх діалогах (Сократ, Протагор та ін.). Завдяки його працям

науковці мали змогу проаналізувати первинні тлумачення поезики Сократа, який не дуже поважно ставився до неї і порівнював її з бенкетами невибагливих людей з вулиці [173 (1, с. 235)]. Ототожнюючи поезику з поезією, Платон трактував її як “імітаційне мистецтво, що сприймається на слух” [173 (2, с. 432)].

Важливість поезики як науки була відстояна і захищена від сократівської критики Аристотелем в однойменному творі. З одного боку, Аристотель ототожнював поезику з поезією і поетичним мовленням загалом. Поезію ж розумів як наслідування, імітацію (*mimesis*), протиставляючи їй прозу [6, с. 41]. Різницю між поезією та прозою вбачав у чомусь глибшому, аніж тільки у формі (віршованій, ритмізованій), що також помітив і Н. І. Новосадський у вступі до перекладу “Поетики” [6, с. 13]. З іншого боку, Аристотель вперше зробив спробу виділити поезику – мистецтво імітації та відтворення – як окрему науку, протиставивши їй риторику (мистецтво переконання) [100, с. 79]. Більш того, в “Поетиці” запропоновано перші міркування щодо терміна *поетичне мовлення*: “діалектизм, метафора, прикраса та інші види роблять мовлення не грубим і не низьким, а слова загальноживані нададуть йому ясності [...]. Відступаючи від звичайного, таке мовлення звучить інакше, ніж розмовне, а те, що в ньому є звичайні вислови, надасть йому ясності” [7, с. 77-78].

Пізніше під *поетичним мовленням* стали розуміти мовлення художньої літератури, позначене підвищеною емоційністю та образністю, насичене тропами, стилістичними фігурами, перейняте шляхетною фонікою [291, с. 558]. Не можна не погодитись із думкою, що поетичне мовлення “характеризує своєрідність певного літературного напрямку” [там само]. Поетичне мовлення постмодернізму також має свої визначальні риси, які виявляються в особливому використанні художніх засобів. У добу постмодернізму феномен поетичного мовлення зазнав докорінного перегляду і був проголошений фундаментальною ознакою постмодерністської

чутливості, способом художнього вираження думки, яким послуговуються сучасні філософи.

У “Словнику літературознавчих термінів” поетику пояснюють як один із основних розділів літературознавства – теорію літератури, але при цьому зауважують, що “частіше поетикою називають, на відміну від теорії літератури, ту її частину, яка вивчає питання структури творів, їх композиції, поетичну мову та віршознавство, тобто питання форми літературних творів” [295, с. 286]. Натомість у “Літературознавчому словнику-довіднику” Р. Т. Гром’яка ця позиція зазнає критики з того приводу, що розуміння поетики як вивчення композиції, поетичного мовлення, версифікації та інших сегментів теорії літератури є спробою “замінити її (поетику) одним із напрямів теорії літератури – стилістикою, яка має висвітлювати поетичне мовлення” [291, с. 557]. З огляду на це доходимо висновку, що навіть укладачі лексикографічних джерел не є одностайними в питанні вичерпного і коректного витлумачення цього терміна.

Попередні спостереження дозволяють констатувати, що під час свого розвитку поняття *поетики* не було статичним. Зазвичай, за такою об’єднувальною та узагальнювальною наукою закріплено назву то поетики, то теорії літератури, а іноді навіть стилістики [43, с. 164]. За О. Винокуром, поетика – це лише частиною стилістики, що аналізує індивідуальне мовлення залежно від мети, яку переслідує мовець [44]. До середини ХІХ ст. поетика зберігала значення загальноестетичної категорії, яке надав їй Аристотель. М. Буало назвав головним принципом поетики вірність природі, що є тісно пов’язаним з раціональною філософією [34, с. 19-20]. Звузив це значення О. М. Веселовський, увівши в науковий обіг термінопоняття *історична поетика* (за аналогією до історичної граматики), що стало одним із основних в історії всесвітньої літератури [181, с. 7]. Але історична поетика належно не пояснювала багатьох питань специфіки літератури як словесного мистецтва, що стало поштовхом до еволюції їх у теоретичній концепції О. О. Потебні,

який сформулював основні ідеї лінгвістичної теорії словесності, тобто *теоретичної поетики* [там само].

Час від часу поетику називають поезією. Ширший смисл у цей термін вкладав О. О. Потебня, зазначаючи, що “поезія є одним із мистецтв, а тому її зв’язок зі словом вказує на загальні сторони мови та мистецтва” [181, с. 22].

Лінгвістичним дослідженням поетичної функції вербальних повідомлень загалом і поезії зокрема присвячено працю Р. Й. Якобсона (“Лінгвістика і поетика”), у якій погляд на поетику значно звужується. Учений захищає поетику від літературознавців та критикує їхні “хибні прагнення вважати поетичне висловлювання відхиленням від норми” [245, с. 81]. У цьому його думки є співзвучними з аристотелевськими, який уважав, що “високий та вільний від грубуватості стиль – це той, що характеризується незвичними словами” [7, с. 77]. При цьому Р. Якобсон стверджує, що поетика вивчає поетичні твори крізь призму мови та домінуючу в поезії функцію, а тому поезія є відправним моментом тлумачення поетичних текстів [245, с. 81]. Він аргументує ефективність їхнього дослідження з психологічного чи психоаналітичного, а також соціологічного аспектів, наголошуючи, що всі функції твору підпорядковані домінуючій функції і “кожен дослідник повинен враховувати, що перед ним – *поетична* тканина *поетичного* тексту” [там само].

Погляди Р. Й. Якобсона щодо поетики як суто лінгвістичної науки у праці з інтерлінгвістики розвиває В. П. Григор’єв, вводячи термінопоняття *лінгвопоетика* [66]. На думку дослідника, майже вся сфера так званої лінгвістичної поетики ще не вийшла зі стадії принципів методологічних суперечок між різними школами філологів [66, с. 11]. “Понад 60 років після “Курсу” Ф. де Сосюра, 50 років після тез Ю. Тинянова і Р. Й. Якобсона (1928 р.) та серії робіт Я. Мукаржовського поняття *художнє мовлення* і *поетична мова* в науковому слововжитку є синонімами. Це свідчить про те, що і досі не розроблено загально визнаної теорії поетичної мови, історія якої залишається до кінця не вивченою” [там само]. Отож варто визнати, що на сьогодні

проблеми, порушені В. П. Григор'євим, все ще не знайшли свого наукового вирішення. Очевидно, причину цього слід шукати в різному, почасти полярному баченні проблеми літературознавцями і мовознавцями.

Ще один погляд на поетику як науку в широкому розумінні висловив свого часу Б. В. Томашевський [219]. Його думка, що поетика разом з риторикою становлять загальну теорію літератури, сягає часів античності, коли почало формуватися розуміння цих двох понять. Слідом за Аристотелем, науку, яка вивчає конструкцію нехудожніх творів, він вважає риторикою, а науку, яка вивчає конструкцію художніх творів, – поетикою [там само]. Водночас учений зауважує, що не тільки поетика займається вивченням художньої літератури, а й інші дисципліни. Завданням поетики, за Б. В. Томашевським, є вивчення способів будови літературних творів, об'єктом вивчення – художня література (зокрема способи комбінації словесного матеріалу в художній єдності), способом вивчення – опис та класифікація явищ з їх інтерпретацією [там само].

Сучасний погляд на поетику американського лінгвіста Дж. Каллера полягає в тому, що поетика як наука про стратегії і тактики літератури не зводиться до вивчення риторичних фігур [100, с. 80]. У ній можна побачити ширше розуміння риторики, яка вивчає можливості мовленнєвих актів будь-якого типу [там само]. Поетичний текст, на думку Дж. Каллера, – це структура інтертекстуальна, “відлуння віршів, створених у минулому, від впливу яких важко позбутися” [100, с. 91]. Погоджуючись із вченим, вважаємо, що *поетика постмодернізму* – це колективна система поглядів, яка формувалася завдяки світоглядному досвіду багатьох поколінь, переданого нам у спадок як ключ до розуміння творів минулого, сучасного та майбутнього.

У постмодерністській поетиці взаємини між текстом, читачем та автором здаються довільними: постмодерністські тексти можуть починатися й закінчуватися будь-якої миті, без жодної мотивації чи висновків [25]. Річ не в багатозначності чи, наприклад, незакінченості або подвійності сенсів

розказаних історій, а в їх довільності й недоокресленості. Поетика постмодернізму не зобов'язує до композиційної послідовності синтаксичних елементів (композиції й фабули), навіть на рівні речення. Одна з прикмет поезики постмодернізму – його багатослівність: наприклад, проблема, як можна розповісти певну історію, може стати для письменника важливішою від самої історії [там само].

За Ю. Андруховичем, літературний постмодернізм характерний тим, що він:

1) обтяжений цитуванням, колажує, монтажує, паразитує на текстах попередників;

2) абсолютизує гру заради гри (за Єшкілевим, “ситу гру”), виключивши поза дискурс живу автентіку оповіді (наративу), переживань і настроїв;

3) підриває віру в Призначення Літератури (хто би і що би під цим призначенням не розумів);

4) іронізує з приводу всього на світі, у тому числі й самої іронії, відкидаючи будь-які етичні системи і дидактичні настанови;

5) комбінує параіндивідуальне авторське “я” з уламків інших авторських світів, убиває автора як творця власного індивідуального авторського світу;

6) “карнавальною” (бо насправді всього тільки посткарнавальною) маскою відмежовується від будь-якої відповідальності перед Навколишністю і за Навколишність;

7) експериментує з мовою (мовами);

8) рабськи плазує перед віртуалом, мультимедійними безоднями й бестіями, прагне підпорядкувати мистецтво електронним імперіям та навіки поховати його дух в їхній інтерпавутині;

9) заграє з масовою культурою, демонструючи несмак, вульгарність, “секс, садизм і насильство”;

10) руйнує ієрархію, підмінює поняття, позбавляє сенсу, розмиває межі, бере слова в лапки, хаотизує й без того хаотичне буття [2].

Постмодернізм часто розглядають як своєрідний художній код, звід правил організації тексту твору [223]. На противагу різним обмеженням, що їх виробила попередня культурна традиція, основним принципом організації тексту в постмодернізмі є “нонселекція” – принцип, який узагальнює різноманітні способи утворення ефекту навмисного розповідного хаосу, сприйняття світу розірваним, фрагментарним, таким, що не має смислу, закономірності й упорядкованості [там само]. Намагання письменників постмодернізму трактувати світ як хаос завдяки безладу літературного письма, зокрема використовуючи розщеплений синтаксис, всілякі алогічні форми, скептично іронічне ставлення до авторитетів, ненастанне оголення прийому тощо, перетворюється на визначальні характеристики художньої творчості [289, с. 552].

До сучасного наукознавства поетика дійшла в оновленому, більш широкому розумінні (М. Епштейн [242; 243], В. Єшкілев [174], І. П. Ільїн [95; 96; 288], Ж.-Ф. Ліотар [131]) – передусім як вид світогляду, особливий та неповторний стиль автора, який є майстром не завдяки віршованій формі його творів, а, за Аристотелем, з огляду на глибоко емоційний та образний стиль мовлення.

Під поетикою сьогодні розуміють динамічну систему сучасного бачення світу, яке залежить від соціальних та національних особливостей певної лінгвокультури. Постмодерністська поетика завдяки постійному впливу різних культур, мов, соціальних факторів, гендерних та вікових особливостей соціумів не є поняттям однієї науки. Окремо взятий постмодерністський текст, за спостереженнями Р. Барта [15], Ж. Дерріди [75] та ін., має свою поетику – невід’ємну частину постмодерного світогляду як емоційного, глибоко пережитого ставлення індивіда до життя [290, с. 550].

Аналізуючи розвиток поетики, зокрема від її ототожнення з поезією до виділення в окрему науку, а також тривалий шлях пошуку єдиного трактування, доходимо висновку, що розуміння цього поняття змінювалось від вузького до широкого. Сучасна інтерпретація поняття поетики зводиться

до його міждисциплінарності як об'єкта спостережень літературознавства, мовознавства, філософії, психології, соціології тощо. Ця міжнауковість та інтертекстуальність поєднуються в одному терміні – поетика постмодернізму, який вже активно вживається сучасними дослідниками цього феномену.

1.1.1. Віршоване мовлення як складова постмодерністського поетичного мовлення. Віршоване мовлення, тобто поезія як передова сфера художньої літератури, здебільшого першим відображає новітні тенденції у мистецтві та культурі. Уперше термін “постмодернізм” був використаний у книзі Р. Паннвіца “Криза європейської культури” (1917) та спочатку мав суто літературознавчу природу, будучи пов'язаний з розквітаючим напрямком авангарду, зокрема поезією [137]. На думку Ф. У. Бейтсона, яку розділяє також Р. Уеллек, вплив епохи на поетичні твори необхідно визначати з огляду на мову творів поета, а не його особистість [224, с. 189]. Тому вивчення поетичних творів доби постмодернізму необхідно почати з дослідження віршованого мовлення як складової постмодерністського поетичного мовлення.

Поняття “віршоване мовлення” близьке за змістом до понять “художнє мовлення”, “поетичне мовлення”, “поезія” тощо. Художнім мовленням називають підкреслено індивідуалізовану форму мовлення, що емоційно увиразнює оціночне ставлення мовця до предмета його висловлювання з розрахунком на естетичне враження [60]. Поетичне мовлення, за теорією Аристотеля, стало визначатись як мовлення художньої літератури, позначене підвищеною емоційністю та образністю (див. вище). У вузькому, загальноприйнятому сучасним літературознавством розумінні поезією називають історично розвинений тип словесної творчості, який має віршовану форму мовлення [там само]. Поезія – насамперед віршована форма літератури, але форма глибоко змістовна: “вірш – це текст, який сприймається як мовлення особливої ваги, розраховане на запам'ятовування

та повтор” [61]. З огляду на це віршоване мовлення можна визначити як різновид художнього мовлення, що має ритмічно організовану мову для посилення її виразності й емоційності, виражений віршованим текстом.

Поезія у власному значенні слова, на відміну від просто віршованої форми мовлення, характеризується особливостями змісту: конденсацією думки та образу, а також підвищеною емоційністю, адже всі аспекти мови в поезії виконують експресивну функцію [161, с. 123].

Виокремлюють дві ознаки, на основі яких розмежовують віршоване мовлення та прозове:

1) віршоване сформоване з дрібніших одиниць (віршів), тоді як проза становить суцільне мовлення;

2) вірш має внутрішню міру (метр), проза ж його не має.

Для сучасного сприйняття перша ознака є важливішою [218, с. 10]. Теорія “подвійної сегментації” Б. В. Томашевського набула розвитку у працях Б. Я. Бухштаба, на думку якого, “будь-який текст членується на супідрядні синтаксичні відрізки; проте у віршованому тексті з цим ... поєднується членування на віршовані рядки та на більш великі й дрібні, ніж рядок віршові єдності... Друге членування то збігається, то розходиться з першим, утворюючи нескінченні можливості ритміко-синтаксичних співвідношень” [37].

Основною властивістю віршованого мовлення, що відрізняє його від прози, є ритмічність [234, с. 7]. Головною ритмізованою одиницею, який повторюється у віршованих творах в усіх системах віршотворення, є вірш (його завжди виділено графічно), проте його внутрішня структура у різних системах віршотворення є різною [234, с. 8]. Ритм виконує смислову функцію у тексті [86, с. 165]. Віршований текст як мовний твір постає унікальною мовною системою з особливою естетичною функцією, котра підпорядковує інші функції мови [86, с. 163].

Згідно з М. М. Гіршманом, віршований текст підпорядкований єдиній мовній закономірності – мовному членуванню, що може функціонувати “лише за умови регулярного повторення в межах цього цілого” [62].

У працях А. Белого, Б. М. Гаспарова, П. Ф. Фортунатова ритмізовану форму вважають змістовою, оскільки зміст виражається формою ритмічної кривої [18, с. 122], а Ю. М. Лотман зазначає, що ритмічна структура перетворює значення використовуваних у тексті мовних засобів, зумовлюючи з’яву певного внутрішнього поетичного смислу [134, с. 295].

Цінність поезії, на думку модного літературного критика (трейсера) Д. Кузьміна, полягає у “прирощенні змісту” [187]. Легітимними є лишень ті вірші, які дають “нове знання, розуміння світу навколо людини та світу всередині людини” [там само]. Це знання постає виключно у закодованому вигляді, а вірші становлять деяке ієрогліфічне письмо, дешифрувати яке може лише людина, підготовлена, посвячена у таїнства цієї шифрувальної науки [там само]. Встановлюючи взаємовідношення між минулим, теперішнім та майбутнім, читач відкриває у тексті потенційну множинність зв’язків. “Ці зв’язки – продукт роботи розуму читача над сирим матеріалом тексту, який складається з тверджень, інформації тощо і ще не є самим текстом” [94, с. 207].

Авангардне віршоване мовлення може нагадувати хаотичні потоки свідомості, позбавлені рими, логіки та ідей [78]. Зміна вірша зумовлює зміну концепції критики. Почалась теоретизація над уривками постмодерністських фраз з ціллю вловити геніальне: “Відсутня рима – автор просто соромиться бути ліричним або масштаб його особистості не вміщається у віршованих рядках. Незрозумілий зміст віршів – допомагає контекст, метамова та ін.” [там само]. На відміну від авангарду, постмодернізм не рветься до нового, він полягає у рецитації вже утвореного, при цьому рецитації суто іронічної [120].

У постмодерністському віршованому тексті увага і смислове навантаження переносяться з лексичної складової до графічної, апелюючи до зорового сприйняття та нестандартного звучання [163, с. 456]. Текстова

середовище у постмодерністському дискурсі непередбачуване, оскільки воно іманентно нестабільне, завжди наготові породжувати нові версії змісту [115, с. 102]. Текстове середовище є багатозмістовим феноменом, який не має чіткої смислової межі, структури і характеризується “смертю автора” [15, с. 384]. Породження сенсу, яке реалізується у нелінійному прочитанні, стимулюється контактом тексту й адресата та має декілька варіантів розвитку [115, с. 103]. Французький філософ Ж. Дельоз вважає, що воно “задає шлях, яким слідує сенс і котрий він змушує галузитись” [73].

Зовнішній вид поетичного письмового тексту, за Б. О. Плотниковим, відрізняється від прозового художнього тексту тим, що на одній і тій самій поверхні (сторінці однакового формату) розташовується значно менше його компонентів, а вільний додатковий простір ніби надається читачам для його заповнення їхніми асоціаціями, уявою, тобто є своєрідним запрошенням до співтворчості, до того, щоб читачі самостійно використовували незайняту площу як специфічний невербальний знак [175, с. 53]. Враховуючи місце, яке невербальні знаки займають у писемних текстах, значущість та функції, що вони виконують, можна дійти висновку, що цей вид знаків органічно пов'язаний внутрішніми та зовнішніми відношеннями з вербальними знаками, складає з ними єдине комунікативне ціле, яке має посилену мотивацію зображуваного змісту [175, с. 60]. Різні елементи вірша взаємопов'язані, взаємодіють і впливають один на одного. Слід враховувати, що віршований текст – це складна ієрархічна система, компоненти якої є нерівноцінними щодо його цілісного семантичного сприйняття [63, с. 104].

1.1.2. Постмодерністський віршований текст як складний знак. За часів постмодернізму у поезії, яка наразі перебуває на перехресті таких наук, як лінгвістика, філософія, культурологія, семіотика та інші, виникає тенденція до розмежування понять твору та тексту (Р. Барт [15], М. М. Бахтін [16], В. С. Біблер [22], І. П. Ільїн [95], С. П. Незнамова [154] та ін.). Втіленням сучасного віршованого мовлення став

постмодерністський віршований текст, а не твір. Вивчення тексту як незалежної одиниці становить широке “поле методологічних операцій” [15, с. 414]. За словами М. С. Уварова, перетворення культури на текст – найвизначніша подія, що відбувається у ситуації постмодерна [222].

Новий погляд на поняття твору виник під впливом таких дисциплін, як лінгвістика, антропологія, психоаналіз та ін., на рівні об’єкта, який традиційно не підлягав розгляду жодної з них [15, с. 412]. Після того, як постструктуралістська теорія змінила визначення та межі письма, діапазон застосовності тексту розширився і став не лише охоплювати більшість форм дискурсу, а й також описувати галузі, які традиційно вважалися “позатекстуальними” [286, с. 417]. На противагу твору виникає потреба у новому об’єкті, що виник внаслідок зсуву або перетворення попередніх категорій, яким стає текст [15, с. 413].

Сучасна проблема зміщення уваги з твору на текст впливає з питання “що таке текст?”, у відповідь на яке М. М. Бахтін зазначає, що текст (друкований, написаний або усний) – не рівний до цілого твору, або “естетичного об’єкта” [16, с. 361-373, 409-412]. Продовжуючи роботу М. М. Бахтіна, В. С. Біблер вказує на те, що тільки контекстне оточення робить текст твором [22, с. 76]. Таким чином, стає зрозумілим, що кожний твір є текстом (усним або записаним), але не кожний текст є твором.

Усі одиниці та категорії мови здобувають справжнє життя саме у текстах й існують для оформлення текстів [200, с. 180]. Проте бурхливий розвиток лінгвістики тексту, участь у дослідженні тексту практично всіх гуманітарних наук, складність та багатоаспектність самого поняття спричинили існування різних визначень. Близьким до визначення тексту на змістовому та формальному рівні є розповсюджене останнім часом поняття “дискурс” [там само]. Хоча між текстом і дискурсом є багато спільних рис, проте не слід їх ототожнювати. Спираючись на найбільш авторитетне вживання й аналіз контекстів, у яких використано цей термін, дискурс визначають як текст, який взаємопов’язаний з живим життям, із соціальними

та психологічними характеристиками мовців, з контекстом подій [200, с. 181]. Термін “дискурс” актуалізує процесуальність мовленнєвих дій, при цьому текст є тільки результатом, частиною даного процесу [там само]. Розуміння постмодерністського дискурсу як процесу конструювання знаків дозволяє розглядати постмодерністський текст як сукупність, множинність кодів.

Під текстом розуміють абстрактну одиницю мови найвищого рівня, що формує предмет теорії мовної здібності носія мови [182, с. 76]. Дискурс являє собою спостережене виявлення мови як соціально-психологічної системи у вигляді емпіричного знаку тексту (тобто реалізацію тексту в мовленні) і в той же час об’єкт досліджень, спрямованих на створення теорії використання (вживання) мови [там само].

Текст виникає за наявності задуму, який поступово розгортається в текст як модель комунікативного акту [227, с. 5]. Структура твору складається з двох підструктур – комунікативної, яка власне забезпечує перебіг комунікативного акту, і пізнавальної, яка зображує особливості фрагмента дійсності [там само]. Визнаючи щось текстом, ми розуміємо, що він може бути сконструйований радше як система сигніфікації, ніж (виключно) як сутність, яка існує як можливий референт і з огляду на це напрошується на прочитання [286, с. 417].

У концепції Р. Барта поняттю тексту протистоїть твір як максимально організоване змістове ціле, яке є скріплене авторським задумом і виконує комунікативну функцію [217; 15, с. 413]. Ці дві категорії науковець досліджує через систему позначення як поєднання того, що позначає, і того, що позначається; це не форма і не зміст, а процес, що їх поєднує [15, с. 233]. Твір є замкнутий і зводиться до певного позначуваного, тоді як у тексті позначуване нескінченно відкладається на майбутнє; текст є ухильний, він функціонує у сфері позначувального [15, с. 415]. Позначуване не просто виключається з тексту, а, навпаки, окремо формулюється в різних “текстуальних системах” філософії, літератури тощо [286, с. 418]. На думку

Р. Барта, завдання полягає не в тому, щоб окреслити історію літературних позначуваних, а в тому, щоб “створити історію значень, тобто тих семантичних прийомів, завдяки яким література повідомляє сказаному у ній зміст (нехай навіть “пустий”), тобто зводиться до того, щоб сміливо проникнути до “кухні змісту” [15, с. 236].

Використовуючи термін Текст (з великої літери), Р. Барт формулює основні “пропозиції”, на перехресті яких знаходиться текст:

1. Текст фізично невід’ємний від твору, але текст не є “продуктом розпаду” твору, навпаки, твір є “шлейфом уявного, який тягнеться за текстом” [15, с. 413-414].

2. Текст не піддається жанровій ієрархії і навіть звичайній класифікації.

3. Текст працює у сфері позначувального. Твір, який зрозуміли і сприйняли у всій повноті його символічної природи, – це і є текст.

4. У Тексті здійснюється змістова численність (множина змістів).

5. На Текст, на відміну від твору, неможливо накласти авторське право, отже в ньому не обов’язково “поважати” органічну цілісність.

6. Текст поєднує читання і написання у єдиній знаковій діяльності, примушуючи читача “трати у текст”.

7. Текст пов’язаний з насолодою, тобто з задоволенням без відчуття відторгнення [15, с. 415- 421].

Розвиваючи третю пропозицію Р. Барта, де він пропонує розглядати текст як складний знак [15, с. 416], і, поєднуючи її з роботою Ф. де Сосюра [202], де він називає властивості мовного знаку, можна знайти деяку подібності та розбіжності, які представлено в таблиці 1.1.

Необхідно також відзначити, що у науковій традиції Празької школи поняття знаку розглядалось крізь призму антиномії мови та мовлення, де поняття мовлення слугувало майже синонімом тексту [133; 200].

Таблиця 1.1

Властивості мовного знаку та тексту-знаку

Властивості мовного знаку	Властивості тексту-знаку
---------------------------	--------------------------

1) вільність зв'язку: зв'язок, через який поєднується позначувальне з позначуваним, є вільним, ніяк і нічим не зумовленим;	1) зумовленість зв'язку: існує певний зв'язок між позначувальним (планом вираження) і позначуваним (планом змісту, навіть якщо він “пустий”);
2) лінійний характер позначувального: воно має тривалість, одномірність;	2) нелінійний характер позначувального: має декілька вимірів.
3) незмінність знаку (з погляду синхронії): мовці не можуть вносити зміни у систему мовних знаків;	3) мінливість знаку: кожний скриптор індивідуально використовує знаки, що робить текст унікальним;
4) в обох випадках зміна позначувального приводить до зміни позначуваного.	

Проблему знакового статусу тексту порушує у своїй роботі з лінгвістики тексту К. А. Філіппов [229]. За його словами, вирішальну роль у з'ясуванні питання “чи є текст мовним знаком?”, відіграє лінгвістична позиція вченого [229, с. 66]. Згідно з класичною теорією мовного знаку Ю. С. Маслова, текст не може мати статус мовного знаку, проте, безумовно, має план змісту та план вираження [141, с. 26-28]. З іншого боку, у “Лінгвістичному словнику” Метцлера мовні знаки – це відокремлені елементи мовної системи, які поділяються на дистинктивні (графеми, фонеми) та сигніфікативні (морфеми, композити, фразеологізми, речення та тексти) [299, с. 591].

На запитання “що таке знак?” Дерріда відповідає: “не можна одержати відповідь на це запитання по-іншому, ніж кинувши виклик самій його формі і почавши думати, що знак – це та невдало названа річ, єдина, що уникає установчого запитання філософії: “Що це?” [255, с. 19]. При розширеному розумінні мовного знаку, коли до одиниць, що мають план змісту та план вираження, відносять не тільки слова та морфеми, але й мовленнєві

висловлювання, стає можливим поширити поняття мовного знаку на речення та текст (Л. Єльмслєв, О. В. Соколов) [229; 199].

З точки зору стилістики, текст твору – це мовлення, виражене мовними засобами та зафіксоване умовними знаками [113, с. 105]. На рівні семіотики текст є складним знаком (метазнаком за Ч. Моррісом), сформованим зі знаків другого порядку (алфавіт, знаки пунктуації, мовні засоби) [149, с. 37-90]. Графічні прийоми сучасної поезики також можна порівняти з метазнаками, оскільки вони можуть складатися з декількох графічних засобів як простіших знаків (наприклад, графічна образність як метазнак може послуговуватися курсивом, розбивкою на строки, асиндетоном та іншими графічними прийомами як меншими знаками). План вираження метазнаку буде складатися з поєднання позначуваних простіших знаків. Також Ч. У. Морріс вперше довів, що не всі десигнати пов'язані з реальними об'єктами (денотатами) [там само]. Він пояснює той факт, що знаки, які вказують на один і той самий об'єкт, не обов'язково мають ті ж самі десигнати (понятійні сукупності) [там само].

Отже, у сучасній поезиці існує стабільна тенденція розмежування понять твору і тексту, а також домінування терміна “текст”. Завдяки працям Р. Барта, у яких він розглядає опозицію “текст – твір” крізь призму їх відношення до знаку, з'являється нова категорія – текст-знак. Полеміка щодо визнання тексту як мовного знаку ведеться вже давно серед лінгвістів, проте, з погляду семіотики як науки, що вивчає знаки, текст визначають як складний знак або метазнак.

1.1.3. Специфіка плану вираження постмодерністського віршованого тексту як складного знаку. Як складний знак, постмодерністський віршований текст має план змісту і план вираження [201; 244]. План змісту віршованого тексту може бути абсолютно різним (від давньогрецьких гімнів богам до сучасних віршованих рекламних текстів) [92]. Але в ситуації постмодерну плану змісту відведено

друге місце за важливістю, оскільки, по-перше, він може відповідати нульовому знаку або бути “пустим” позначуваним і, по-друге, на відміну від твору, текст є відірваний від контексту у його широкому розумінні, а “вмирання контексту спричиняє вмирання змісту” [15, с. 22] (без контексту інтерпретація знаку стає неможливою завдяки своїй множинності). Таке бачення опозиції план змісту / план вираження або позначувальне / позначуване суперечить теорії Ж. Дерріди, який пропонує змінити ідею опозитивної різниці (difference) на ідею розрізнення (differance) цих понять [75].

Складовими плану вираження комунікаційних повідомлень є:

1) субстанція – звуки, зображення, пантоміма та інші матеріальні носії повідомлень;

2) форма – фонетичний склад розмовної мови, алфавіт письменності, виражальні засоби живопису, музики, танцю тощо [80; 199].

Стосовно віршованого тексту-знаку субстанцією плану вираження можна назвати написані, зачитані вголос або надруковані тексти, тоді як формою плану вираження будуть виражальні засоби та стилістичні прийоми поезики постмодернізму (метабола [242], пастиш, колаж, графічна образність та ін. [288]), що також є мовними знаками. Таким чином, *постмодерністський віршований текст* – це конгломерат знаків, складний мовний знак, який сформований з інших знаків другого порядку. У своєму дослідженні візуальних знаків М. О. Постников підкреслює, що розуміння знаку, його смислу, неможливе без з’ясування його значення [180, с. 79]. Загальною основою визначення знаку вчений називає “матеріальне втілення певних смислів, понять, явищ, пов’язаних з конкретними поняттями, явищами, об’єктами реального світу, що сприймаються з урахуванням певного значення (значень) або контексту конкретного візуального знаку” [180, с. 80]. Таке ж бачення висловлює О. Г. Чаміна, на думку якої “окремі графічні знаки, їх порядок та взаємозв’язок поєднуються з певними ситуаціями змісту, з певними елементами смислу” [235].

Якщо форма плану вираження постмодерністського віршованого тексту виражена мовними знаками, тоді специфікою його плану вираження є особливості виражальних засобів та стилістичних прийомів віршованого тексту.

У деяких тлумачних словниках слово “засіб” визначається як “прийом, спосіб дій для досягнення чого-небудь” [293; 297]. Очевидно, плутанина у визначенні цих загальних слів віддзеркалилась у складності пояснення відповідних лінгвістичних термінів.

Прийом – це особливий спосіб виконання якої-небудь операції або складної дії, натомість засіб – це спосіб або інструмент *для* виконання якої-небудь роботи або досягнення будь-якої мети [284]. На лінгвістичних засадах засіб – це “одиниця, модель побудови, інтонаційний контур тощо, який використовують у мовленні для вираження різних видів змісту, передання різноманітної інформації” [281, с. 452]. Таким чином, прийом у лінгвістиці може трактуватись як спосіб або метод досягнення авторської ідеї, вираження думки, передання смислу або емоції.

У “Стилістиці англійської мови” виділяють *прийоми* як способи діяльності та *засоби* як знаряддя діяльності, де під діяльністю розуміють людське мовлення [209, с. 25]. Зв’язок між поняттями “стилістичний прийом” та “виражальний засіб” автори “Стилістики” вважають діалектичним [209, с. 47], вказуючи при цьому на різницю між їх основними характеристиками [209, с. 44]. Проте аналізуючи загальні визначення цих термінів, можна дійти висновку, що стилістичний прийом – складніше та ширше поняття, ніж виражальний засіб, оскільки прийом може використовувати засіб (або засоби) для досягнення поставленої мети.

Очевидно, стилістичні прийоми належать до так званого “процесу творення або породження”, тоді як як виражальні засоби можна віднести до “процесу використання”. Декодування значення стилістичного прийому вимагає певного ментального зусилля, фонового знання та доволі широкого контексту – воно активізує когнітивні процеси у мозку читача. Виражальний

засіб існує в мові самостійно, а також як інструмент для створення стилістичного прийому. Основні характеристики стилістичних засобів та виражальних прийомів у таблиці:

Стилістичні прийоми	Виражальні засоби
1) способи діяльності;	1) знаряддя діяльності;
2) процес творення;	2) процес використання;
3) когнітивний рівень;	3) мовний рівень;
4) змінюються залежно від сучасної літературної течії.	4) незмінні, існують на всіх етапах розвитку літератури.

Аналізуючи план вираження постмодерністського віршованого тексту-знаку, стає зрозумілим, що план вираження тексту за часів постмодернізму відрізняється від плану вираження класичного тексту і є ускладненим мовними засобами постмодерністської поезики. Формою плану вираження постмодерністського віршованого тексту-знаку є стилістичні прийоми та виражальні засоби. Питання визначення та співвідношення понять “виражальний засіб” та “стилістичний прийом” належать до суперечливих у сучасній лінгвістиці.

1.2. Графічні засоби і прийоми як стиле- та смислоутворювальний фактор постмодерністського віршованого тексту

Нова трансформація категорії тексту відбулась в авангардистській культурі [188, с. 5]. У деяких випадках зміст виявився настільки тісно пов'язаний з конкретним типографським видом (йдеться про авторське письмо або особливості шрифту та графічного розміщення на сторінці), що будь-яке критичне втручання стало неможливим, а завдання текстолога-дослідника звелось лише до факсимільного відтворення [там само]. Мостом, який пов'язує читача з автором, стала книга, надрукований текст – поезія, що сприймається візуально [233]. Поет йде від музичної, звукової поезії до графічних роздумів [там само]. За епохи тотальної комп'ютеризації, коли

каліграфія вийшла з моди та її замінили друкованим текстом, традиція малювання ієрогліфів увійшла до візуальної поезії. Поєднуючи в собі як візуальне, так і звукове начало, ця традиція, адаптована у сучасному мистецтві, актуалізувала твори, у яких знаковість “цілком працює на вимовляння і не губить при цьому своєї візуальної вартості” [213, с. 248]. Слідом за І. Зданевичем, який вважав, що “смісл вірша змінюється залежно від характеру набору”, візуальні поети використовують різні типи й розміри шрифтів у друкованому тексті (можливості візуальної поезії збільшилися завдяки комп’ютеризації видавничого процесу) [233]. Візуалізація вірша дає не тільки додатковий (візуальний) план твору, але й посилює самі лексичні одиниці поетичного тексту [там само].

Іншими словами, візуальна поезія становить злиття елементів живопису з елементами традиційної поезії, або, точніше, поєднання візуального ряду з вербальним, перетин яких породжує “поезію для очей”. За М. Сухотіним, “це галузь більше мовленнєвої, ніж зображувальної поезії (оскільки мова йде взагалі про роботу зі словом), що знаходиться на межі будь-яких мов [213, с. 244]. Вс. Некрасов дає пояснення візуальної поезії крізь механізми й процеси, притаманні цьому жанру: “Коли просторість образів нашої мови проявляється у графіці тексту функціонально, працюючи на сприйняття, тоді вочевидь і можна казати про поезію для очей... Візуальність тексту розумію передусім як виражену просторість мовлення” [155]. Новий жанр відкриває неоглядні перспективи для посилення естетичної реакції читача/глядача.

За Т. Хархуром, зоровий образ поетичного тексту є немаловажним, а часом і фундаментальним фактором під час формування поетичної свідомості поета [233]. На психолінгвістичному рівні паралельні смисли, які творяться у візуальних текстах, активізують обидві півкулі головного мозку, що в свою чергу зумовлює збільшення семантичної місткості твору і відповідно підвищення інформативності тексту [там само]. До того ж введення візуального елемента до поетичного тексту творить самостійний

структурний рівень, який не може бути виражений нічим іншим, окрім нього самого [там само]. Метаграфічне оформлення тексту є одним зі способів упакування змісту (package) [233, с. 279], який відправник включає до акту комунікації. Аналіз досліджень, присвячених метаграфічній системі європейських мов, свідчить не лише про спільні тенденції у розвитку таких семіологічних систем, а й про специфіку кожної з них, що зумовлена специфікою національної свідомості та мови [240].

Графічна структура загальнонародної мови (її писемна форма) не становить системи виражальних засобів, а являє собою лише графічний відповідник усної форми [119]. У художньому мовленні графічні прийоми можуть набувати поетичних значень і сприяти реалізації підтексту [там само]. З цією метою використовуються різні шрифтові виділення тексту (розрядка, курсив, великі літери), усунення розділових знаків, графічне членування віршового рядка на окремі ритмічно-інтонаційні та експресивно-сміслові фрагменти – “сходишки” або “драбинка”, заміна великої літери малою у власних назвах і навпаки – малої літери великою у загальних назвах (Ю. Андрухович, Я. Балан, М. Боровко, М. Вінграновський, В. Гересим'юк, Л. Костенко, І. Римарук, В. Трубай та ін.) [там само].

Загалом лінгвісти трактують текстову графіку як допоміжний, додатковий засіб виділення (підкреслення, акцентування) семантично важливих ділянок тексту, як засіб їх актуалізації, метафоризації із супровідною функцією переказу естетичної інформації [155; 129]. Серед загальноновизнаних, традиційних прийомів при цьому називають передусім знаки пунктуації, у тому числі “авторську пунктуацію”, а також капіталізацію та курсивне виділення тексту [155; 8; 264]. Для поетичної графіки суттєвими, окрім цього, виявляються такі виділені сегменти тексту, як рядок і строфа, а також “індивідуальні авторські знаки, знак акут, знаки математичної, музичної та інших нелінгвістичних графічних систем” [126, с. 21]. До перелічених елементів ряду відносять також “іншомовні графічні системи” [там само].

У монографії “Технічна редакція книги” О. О. Реформатський виробив “теорію захистів”, тобто теорію логічного врівноваження серед візуальних елементів, які становлять книжкову сторінку [185]. Пізніше в роботі “Лінгвістика і поетика” (розділ “Семіотика друкованого тексту”) учений запропонував ієрархію сил впливу різних шрифтів та накреслень: “Відносна сила впливу графічних ознак на сприйняття постає в такому порядку (від слабшого до сильнішого):

1. Капітель (A1, розрядка).
2. Курсив.
3. Прописний.
4. Напівжирний.
5. Жирний.
6. Розмір шрифту.
7. Тип шрифту” [186, с. 145].

З часом окремі принципи десемантизувались, і засоби виділення тексту вже не розмежовувались: “Для передачі логічного наголосу часто використовується *курсив* та його аналоги (**напівжирний** шрифт, ВЕЛИКІ літери тощо)” [151, с. 107].

Вектор розвитку системи знаків пунктуації, її рух з минулого до теперішнього часу доводить, що в майбутньому пунктуацію будуть сприймати у вузькому значенні [170, с. 72]. Вже зараз активно розвивається самостійна галузь знання – параграфеміка, предметом дослідження якої і є пунктуація у широкому розумінні, тобто пропуск, абзац, виноска, прийоми розташування тексту на друкованому матеріалі, його шрифт та інші знаки розподілу, які використовуються в електронному тексті [170, с. 34].

Графічні прийоми художнього тексту з позицій свого прагматичного та стилістичного призначення докладно схарактеризовано в роботі В. І. Чепурних, де серед інших прагматичних функцій цього феномену автор називає зосередження уваги адресата, виділення комунікативно-вагомих елементів мовлення, уточнення тематичного членування висловлювання,

композиційне членування тексту і компресію інформації, а серед стилістичних – передачу функціонально-стильової, емоційно-експресивної, емоційно-оцінювальної та естетичної видів інформації [237, с. 124-132]. Стосовно ще однієї, характерологічної функції графічного виділення зауважено, що “використання курсиву, шрифтів з імітацією особливостей літер різних алфавітів окреслює національно-культурні особливості тих чи інших країн та народів, які творять історичний, соціальний і національний колорит, а також характеризує місце, час і учасників дії” [237, с. 130].

Розхитування поетичної пунктуації і “скасування” великих літер – загальноновживаний інструмент поетичної мови кінця ХХ ст. [211]. На процес вплинули й подальші поетичні новації: широке використання “драбинки” і дрібнення на рядки у друкованій радянській поезії (О. Л. Жовтіс [84]), індивідуальні, складніші структури організації тексту – у не підцензурній поезії, відсутність суворих правил запису вірша в сучасних іноземних поетичних традиціях [211; 116; 122]. Часто в одного сучасного поета в різних творах діють різні принципи графічної організації вірша, які демонструють різний ступінь недотримання правил орфографії [там само]. За словами американського поета і критика Ch. Bernstein, орфографія та описова ясність стали синонімами манери вираження думки та етикету [248]. Аналізуючи есе Ch. Bernstein, D. W. Huntsperger доходить висновку, що поезія може працювати проти стандартизації та відчуження, які вона спричиняє [262, с. 167-168].

За часів постмодернізму виникла внутрішня необхідність вирватися за межі традиційної поезії, зруйнувати застигли форми та йти до чогось цілком нового [233]. То був момент розуміння, що класична поезія себе зжила, оскільки по суті з часів Аристотеля нічого нового сказано вже не було [там само]. Щоб відокремитись від інших, сучасні поети почали звертатися до нових способів самовираження, зокрема творити нові образи за допомогою нових мовних засобів. Домінантним принципом постмодерну була визначено

трансформацію реальності в образи [23, с. 15]. Автори багатьох текстів використовують різні технічні засоби для утворення оригінального авторського тексту, що значною мірою впливає на процес породження тексту – як на внутрішньому, так і на зовнішньому рівнях [240]. До таких засобів належить графічний інструментарій Інтернет-чатів: смайли, антисмайли, долари, латиниця, суміщення латиниці й кирилиці, навмисно помилкова орфографія (“албанська мова”) та ін. [82, с. 212-214]. Ці формальні прийоми не лише націлені на перетворення вірша на складніший та експериментальний, а й відіграють важливу роль при визначенні голосу та настрою того, хто читає вірш [247, с. 196].

У трактаті “Вогонь та сонце” А. Мердок, переказуючи платонівський міф про винахід письма, звертає увагу на вражаюче сучасну, на її погляд, думку Платона, що мова може бути бар’єром дійсного розуміння й знання [268, с. 23]. Через декілька століть після праць Платона, поети-постмодерністи повернулися до цієї думки та розвинули її настільки, що графічна форма тексту стала майже домінувати над лексичною. У сучасну епоху поетична форма буває настільки різною, що її можна назвати навіть експериментальною [167, с. 266].

Автори-постмодерністи знайшли для себе відповідь на порушене свого часу Ю. Бондаревим питання “чи варто писати про стиль, ставити найжорсткіші вимоги до майстерності письменника, до форми й мови, бо це може лише завадити нашій літературі...?” [29, с. 12].

Постмодернізм пов’язують з “методом деконструкції” (винахідником його вважають Ж. Дерріда), згідно з яким література твориться через занепад літературних ознак [75]. Твір сучасного митця є фокусом інтертекстуальності, спалахами алюзій на інші твори, нанизуванням цитат, своєрідним колажем, свідомою компіляцією, стилізацією, самоіронією, пастишем [291, с. 552]. У сучасному поетичному творі графічні прийоми стали стилістичною ознакою постмодерністського тексту. Одна з письменниць 1918 року писала: “Ми, модерністи (не боїмося цього слова!),

давно вже вважаємо, що не зміст важливий, а форма, і я твердо стою на тому, що змісту може не бути зовсім. А сама тільки прекрасна форма. І се буде мистецтво” [295, с. 220]. Постмодерністські поети розвинули цю думку і до вже наявних графічних прийомів додали графічну образність, ідеографічний вірш та конкретну поезію [150, с. 529-533].

Постмодерністська поетика почала відмовлятися від складних лексичних виражальних засобів на користь складної зовнішньої форми, вираженої графічно [162, с. 131]. Курс на прозаїзацію мови й ритму поезії, розкріпачення думки й руйнація традиційних форм вірша, що почався від Р. У. Емерсона й Е. Дікінсон, у сучасних американських ліриків вилився в цілковите нехтування традиційними якостями й засобами поезії [там само]. Американський поет і літературознавець К. Клаузен не без жалю зауважує: “Поети значною мірою відмовились від піднесеної мови і штучних розмірів на користь буденних слів і ритмів прози...” [252, с. 125]. На захист сучасних поетів став В. К. Вільямс, який зазначав: “Я визнаю, що складність письма – бар’єр для читачів. Безперечно. Але я стверджую: поет змушений так діяти в сучасному світі, щоб відобразити складність свого мислення” [163, с. 135]. Захищаючи у такий спосіб своїх колег, В. К. Вільямс звернув увагу на те, що складність письма, яку сучасні поети схильні виражати не лексично, а графічно, стає спільною стилістичною особливістю постмодерністських поетів різних етнокультур.

Серед елементів, що творять сучасну поетехніку (термін Є. Д. Поліванова [178]), необхідно особливо виокремити графічні прийоми поетики. Все більше поетів-постмодерністів використовують їх у своїй творчості [302; 323; 325]. Стосовно лінгвістичного статусу елементів зовнішнього оформлення тексту О. Є. Ківільша зауважує, що хоча більшість дослідників вважає їх парагінгвістичними засобами писемної мови, проте вони виконують смислорозрізнявальну функцію у писемному мовленні [106]. Породження та сприйняття сучасного поетичного тексту зводиться в передусім до вміння декодувати (тобто сприймати та тлумачити) графічні

прийоми, оскільки вони можуть домінувати і в текстотворенні, і в смисловираженні [12]. З позиції лінгвістики, *графічний знак* – це мовний знак, виражений у тексті графічним виражальним засобом або стилістичним прийомом та взятий у контексті постмодерністського поетичного тексту. Декодування знаків у постмодерністському тексті (серед яких є графічні прийоми) нашо́вхується на проблему їх значення з точки зору семіотики.

Окрім класичного семіотичного трикутника Ф. де Сосюра, у семіотиці також відомий трикутник Ч. Пірса для пояснення троїстої сутності знаку. Ч. Пірсу належить розподіл семіотичних знаків на індекси (знаки, що безпосередньо вказують на об'єкт), ікони або іконічні знаки (знаки з планом вираження, схожим на феномен зображеної дійсності) та символи (знаки з планом вираження, що не відноситься до позначуваного об'єкта) [172]. Єдине місце перетину концепцій знаку у Ч. Пірса і Ф. де Сосюра, яку впевнено помічає Н. Л. Сухачов, розташовано на ділянці, позначеному першим як ікона (знак, що являє собою деякий якісний момент, відносно іншого знаку) [210]. Згідно з класифікацією Ч. Пірса, саме ікони або іконічні знаки відповідають графічним прийомам, оскільки план вираження графічних прийомів є метафорично *схожим* на феномен зображеної дійсності.

Пошуки смислового наповнення та значення графічних прийомів нашо́вхуються на наступну проблему. Відповідно до семантичного трикутника Ф. де Сосюра, очевидно, що зміст знаку – це значення (поняття, концепт), а не смисл [199]. Можна допустити ототожнення смислу, значення, концепту, поняття, додавши до них психологічне уявлення, асоціативне значення та інші образи, але таке ототожнення ускладнюється тим, що в класичній психології поняття “значення” та “смислу” чітко розмежуються [там само]. Отже, графічні прийоми як знаки постмодерністського тексту, не маючи плану змісту, не мають і об'єктивного значення, але володіють особистісним, суб'єктивним смислом, що породжується у свідомості людини, яка взаємодіє з текстом. За В. І. Беліковим, особистісний смисл – це

переживання суб'єктивної значущості предмета, дії або події, що зазнали впливу дії визначального мотиву, так зване “значення для мене” [203, с. 104-105]. Учений також помічає, що значення, як попередник поняття, працює у єдності з особистісним смислом та творить структуру індивідуальної свідомості [там само]. Психолінгвістичну, асоціативну природу значення загалом вивчає психолінгвістика [87; 117; 230; 236; 182], проблемами ж літературознавчої інтерпретації займається теорія літератури [68].

1.3. Системна організація графічних засобів та прийомів за моделлю ризосфери

Однією з характерних особливостей розвитку науки другої половини ХХ століття є повсюдне поширення ідей системних досліджень, системного підходу, загальної теорії систем (В. М. Волкова, О. М. Горбань, В. М. Садовський, А. І. Уйюмов).

Термін “система” використовують у тих випадках, коли хочуть охарактеризувати досліджуваний чи проєктований об'єкт як щось цілісне, єдине, складне, яке неможливо одразу пояснити, показавши його, зобразивши графічно чи описавши математичним виразом [64, с. 12]. У “Великому тлумачному словнику української мови” систему трактують як порядок, зумовлений правильним, планомірним розташуванням і взаємним зв'язком частин чого-небудь [283, с. 1320]. У перших визначеннях поняття *система* в тій або іншій формі йдеться про те, що система – це елементи (частини, компоненти) й зв'язки (відношення) між ними [48, с. 15]. Термін “система”, за теорією О. О. Реформатського, використовують для позначення системних відношень між одиницями одного рівня мови. На думку О. С. Мельничука, система – це сукупність взаємообумовлених елементів [144, с. 27]. Таким чином, елементами предмета даного дослідження є графічні засоби, а зв'язки між ними визначаються як відношення (парадигматичні та синтагматичні). Систему графічних засобів у даній роботі

досліджується редуційним методом, тобто аналізуються її компоненти, якими є графічні засоби, графічні прийоми і графічні форми та види поезії.

Специфіка матеріалу дослідження, зокрема деструктуралізація постмодерністського віршованого тексту, вплинула на структуру системи графічних засобів. У виробленій системі графічних засобів (Додаток В) не виділяється центр або той єдиний стовбур, до якого кріпляться її базові елементи, адже в добу постмодернізму на зміну класичній моделі дерева приходить модель кореневища [11, с. 237], яку назвали ризоною (кореневищем із прихованим стеблом), що демонструє принципово новий тип зв'язків і відношень між елементами тексту. Усі точки кореневища пов'язані між собою, проте зв'язки є аструктурними, множинними, заплутаними, які щоразу втрачаються [139, с. 112]. Принцип систематизації ризоми Ж. Дельоза і Ф. Гватарі, підсумований Т. Мерфі, свідчить, що модель дерева обмежує її можливості, встановлюючи ієрархію та порядок зв'язку [286, с. 361-362]. Ризоматика підриває основи та видаляє корені, щоб роз'єднати одиниці й зруйнувати дихотомії, й знову пускати корені та гілки, сполучаючись та поширюючись, утворюючи відмінності й кратності, утворюючи нові зв'язки [250, с. 99]. За Д. Воје, ризоматична організація, породжена особливою взаємодією хаосу та порядку, що має лінії, які не є лінійними [251].

Систему графічних засобів і прийомів було вироблено за принципом ризоматичності (або ризосфери), що, за В. О. Подорогою, є “моделлю ацентрованої системи”, “існування й постійне відтворення якої залежить від багатьох чинників, причому жоден з них не може бути прийнятий за панівний над усіма іншими” [176].

Під парадигматичними відношеннями між графічними засобами, услід за М. П. Кочерганом [118, с. 212], розуміємо відношення вибору, асоціації, що ґрунтуються на подібності й відмінності позначувальних і позначуваних одиниць мови. Так, парадигматичними в системі графічних засобів постмодерністської поетики вважаємо відношення між автономно

використовуваними графічними засобами в контексті постмодерністського віршованого тексту. Синтагматичними відношеннями називаються відношення між графічними засобами у структурі графічних прийомів, тобто такі відношення, при яких один графічний засіб впливає та змінює смисл іншого графічного засобу.

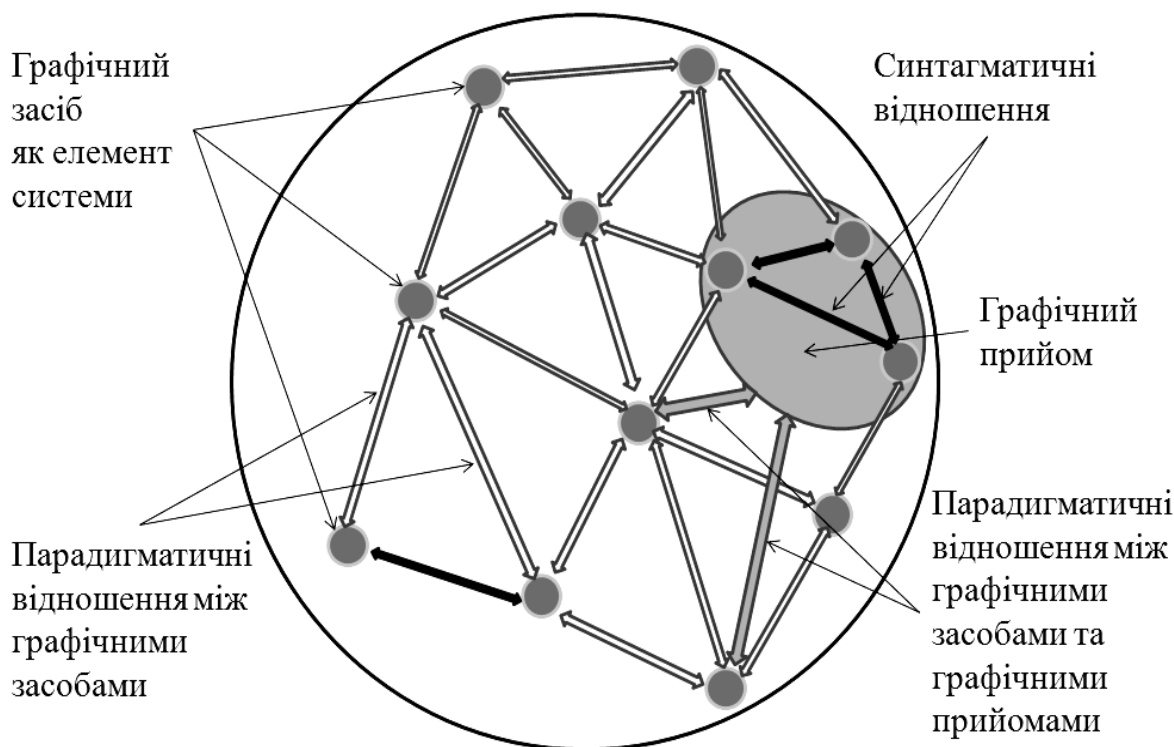


Рис. 1. Ризосфера (ризоматична структура) системи графічних засобів і прийомів

Парадигматичні – це нелінійні відношення між графічними засобами, які виконують стилетворчу функцію в постмодерністських віршованих текстах. За синтагматичними відношеннями закріплено смислотворчу функцію, оскільки це зв'язки між графічними засобами у структурі графічних прийомів, при яких один графічний засіб впливає на інший, змінюючи його смисл. Графічні прийоми, як новоутворені компоненти системи, у свою чергу породжують нові парадигматичні зв'язки з іншими графічними засобами та прийомами (рис. 1).

У трактуванні Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі ризоматика (тобто мистецтво йти за ризомами) і графічність постають найсуттєвішими принципами постмодерної естетики, адже “ризоматика перебуває в постійному процесі

становлення” [32, с. 53]. Так, ризоматична структура системи досліджуваних графічних засобів і прийомів залежить від аспекту її розгляду. З одного боку, це система винятково графічних засобів з парадигматичними та синтагматичними відношеннями між ними, а з іншого – система лише з парадигматичними відношеннями між графічними засобами та графічними прийомами. Тут доречно зазначити, що ризома як поняття і ризоматика як методика дослідження є оригінальним підходом до розв’язання проблеми систематизації та ієрархізації різних відношень [226, с. 142].

Висновки до розділу 1

Оскільки постмодерність не є артефактом уяви окремих науковців, а реальною ситуацією, у якій опинились такі сфери людської діяльності, як наука, мистецтво, критика, творчість тощо, виникла необхідність висвітлення деяких відомих мовних фактів крізь призму постмодерністської думки. Серед них передусім необхідно виділити поетику постмодернізму як основний об’єкт дослідження мовознавців, літературознавців тощо.

Поетика постмодернізму – це широке поняття, яке поєднує у собі особливості стилю сучасних авторів (скрипторів), кожний вид поетичного тексту, який виділяється серед інших “високим стилем” презентації, глибокою емоційністю та образністю, а також є комплексною категорією, що має риси філософської, соціальної, естетичної, культурологічної науки тощо. Феномен поетики постмодернізму – це актуальний об’єкт для дослідження, оскільки красномовно відображає усі сфери людського життя. Намагання письменників постмодернізму трактувати світ як хаос завдяки безладу літературного письма, зокрема використовуючи розщеплений синтаксис, всілякі алогічні форми, скептично іронічне ставлення до авторитетів, ненастанне оголення прийому тощо, перетворилось на визначальні характеристики художньої творчості.

Визначальною складовою постмодерністського поетичного мовлення постає віршоване мовлення, що є близьким за змістом до таких понять, як художнє мовлення, поетичне мовлення, поезія та ін. Віршоване мовлення характеризується низкою ознак, які вирізняють його від прозового мовлення та зазначених вище понять. Постмодерністське віршоване мовлення, втілене в тексті, тяжіє до деструктуралізації та графічних експериментів, тому роботою читача стає декодування подібного зашифрованого знання, що є носієм постмодерністського віршованого тексту.

У сучасній теорії літератури існує тенденція до розмежування понять твору та тексту. Особливої уваги заслуговує робота з поетики та семіотики Р. Барта, у якій він розробляє власну концепцію і дає нове визначення феномену постмодерністського тексту. Аналізуючи план вираження тексту як складного знаку, доходить висновку, що текст – є конгломератом простіших за сутністю знаків, які також потребують декодування і мають різні плани вираження залежно від світогляду читача.

Дослідники постмодернізму не є одностайними щодо оцінки способу використання мовних засобів сучасними авторами. Водночас вони одностайні в тому, що постмодерністський текст виокремлюється особливим використанням мовних засобів, притаманним сучасній поезії.

Серед дослідників художньої літератури існує думка, що саме поезія є передовим видом мистецтва, який першим знайомить читача з новими тенденціями сьогодення. Аналіз сучасного віршованого тексту довів, що у плані вираження постмодерністського віршованого тексту головну роль відіграє здатність декодувати інформацію, закладену автором у формі знаків. Для постмодерністського віршованого тексту характерне перенесення уваги і смислового навантаження з лексичної складової на графічну, тому дослідження графічних знаків становить актуальне та важливе питання для сучасного мовознавства.

Якщо постмодернізм розглядати як своєрідний художній код, звід правил організації тексту твору, то завдання читача полягає в декодуванні

його. Кодифікованими елементами постмодерністського тексту можна вважати виражальні засоби та стилістичні прийоми, інтерпретація яких з огляду на те, що значення будь якого елемента залежить від особистого фонового знання інтерпретатора, є вельми довільною.

Дослідники постмодерністського тексту все частіше зауважують, що сучасна поетика тяжіє до візуалізації образу. Тому стає вочевидь, що графічні прийоми беруть на себе основну долю емоційного навантаження та змістового наповнення. Чинниками, які зумовили виникнення “поезії для очей”, стали авангардистська культура, тотальна комп’ютеризація та ситуація постмодернізму, яка охопила всі сфери людської діяльності. Незвичне та часте використання графічних прийомів стало стильовою тенденцією у сучасних віршованих текстах.

Систему графічних засобів та прийомів було вироблено за моделлю ризосфери, тобто ацентрованої системи. У цій системі немає центру або того єдиного стовбура, до якого кріпляться базові елементи, адже в добу постмодернізму на зміну класичній моделі дерева приходить модель кореневища, яку назвали ризоною (кореневищем із прихованим стеблом), що демонструє принципово новий тип зв’язків і відношень між елементами тексту. Елементами цієї системи є графічні засоби, а зв’язками між ними – парадигматичні та синтагматичні відношення.

Основні положення розділу відображено у відповідних публікаціях автора [54; 56; 57].

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ АНАЛІЗУ ГРАФІЧНИХ ЗАСОБІВ І ПРИЙОМІВ В АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ

2.1. Методологічні принципи визначення понять “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми”

Сучасна поезика перебуває під впливом ситуації постмодерну, що не тільки вносить свої корективи до бачення і тлумачення виражальних засобів, але й сприяє новому розумінню самого терміна “виражальні засоби сучасної поезики” [162; 242; 288]. У лінгвістиці назріло питання класифікації відомих визначень термінів “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми” та виникла необхідність виробити основні принципи їх тлумачення.

Наразі у стилістиці визначення термінів “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми” не є однозначними [8; 112; 158; 196; 208; 258; 264]. Сформувався три принципи визначення термінів “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми”: 1) *дифузний принцип* (І. В. Арнольд, І. Р. Гальперін, М. М. Кожина, О. М. Мороховський та ін.), представники якого не лише дають визначення термінів “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми”, а наводять комплексну класифікацію цих понять; 2) *недиференційний принцип* (В. А. Кухаренко, В. В. Одинцов, Ю. М. Скребнєв, Л. І. Тимофєєв, С. В. Тураєв та ін.), прибічники якого тяжіють до поєднання понять “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми” або до інтеграції одного поняття до складу іншого; 3) *синтетичний принцип* (Л. І. Белєхова, М. Н. Епштейн, І. П. Ільїн, Л. І. Мацько, С. Павличко та ін.), виникнення якого спричинено ситуацією постмодерну, а тому автори демонструють нове бачення поетичних засобів.

1. До першого, *дифузного принципу* можна віднести роботи зі стилістики І. В. Арнольд та І. Р. Гальперіна [8; 258], у яких подано найбільш

обширне визначення мовних засобів. У своїй праці зі стилістики І. В. Арнольд розглядає стилістичні засоби як дві опозиції: зображувальні й виражальні засоби та виражальні засоби й стилістичні прийоми. *Зображувальними засобами* мови при цьому називаються всі види образного використання слів, словосполучень і фонем, об'єднаних загальним терміном *тропи* (метафора, метонімія, гіпербола, літота, іронія, перефраз і т.д.) [8, с. 54]. *Виражальні засоби, чи фігури мовлення*, не творять образів, а підвищують виразність мовлення та посилюють її емоційність за допомогою особливих синтаксичних побудов: інверсії, риторичного питання, паралельних конструкцій, контрастів тощо [там само]. І. В. Арнольд наводить визначення стилістичних прийомів І. Р. Гальперіна. *Стилістичний прийом* – це навмисне і свідоме посилення якої-небудь типової структурної і/чи семантичної властивості мовної одиниці (нейтральної чи експресивної), підвищеної до загального статусу, яка, таким чином, стає генеративною моделлю [258, с. 30; 8, с. 55]. За таким підходом основною диференційною ознакою стає намір чи цілеспрямованість використання того чи іншого елемента, протиставлена його існуванню в системі мови [8, с. 55]. Для стилістики декодування як стилістики інтерпретації, а не породження тексту (якою є сучасна стилістика ХХІ-го століття) таке розуміння не є актуальним, оскільки читач не має даних для того, щоб визначити, навмисне чи ненавмисне (інтуїтивно) використаний той чи інший троп [там само].

У “Стилістиці англійської мови” О. М. Мороховського, О. П. Воробйової, Н. І. Лихошерста запропоноване комплексне визначення виражальних засобів та стилістичних прийомів, протиставлених один одному на морфологічному, фонологічному та синтаксичному рівнях [208, с. 50-140]. *Виражальний засіб* існує в мові завдяки денотативному і конотативному значенню елементів мови, які проявляються в синонімічній парадигмі [208, с. 70]. Бідність системи виражальних засобів на морфологічному рівні компенсується можливістю широкого використання стилістичних прийомів, під якими розуміють навмисний зсув у сформованій дистрибуції одиниць

мовлення, зокрема морфем і словоформ [208, с. 71]. *Стилістичний прийом* на морфологічному рівні виникає в результаті зміни синтагматичної послідовності або морфем у контексті слова, або словоформ у контексті речення [208, с. 72]. На фонологічному рівні виражальні засоби відсутні, оскільки жодна фонема не може бути стилістично маркованою щодо іншої, проте на фонетичному рівні можуть бути створені стилістичні прийоми [208, с. 50]. Виразальними засобами на синтаксичному рівні є синтаксичні моделі речень, які несуть додаткову логічну або експресивну інформацію, що сприяє підвищенню прагматичної ефективності висловлювання та мовлення загалом [208, с. 138-139]. Стилістичний прийом на синтаксичному рівні може утворюватися за рахунок транспозиції моделі речення у визначеному мовленнєвому або ситуативному контексті [там само].

У “Стилістичному енциклопедичному словнику” М. М. Кожині подано визначення таких термінів, як *стилістична фігура* і *виражальні засоби мови*, та акцентовано на тому, що у сучасній стилістиці немає загальноприйнятого погляду на природу, термінологічне означення і класифікацію стилістичних фігур [296, с. 452]. М. М. Кожина визначає стилістичну фігуру як синтагматично формалізований стилістичний прийом, який збудований на прагматично мотивованому відхиленні від мови чи мовленнєвої норми [296, с. 453], до складу якого іноді включають тропи [220, с. 520] та/або інші риторичні прийоми [232].

Виразальні засоби мови – поняття, яке по-різному визначають у спеціальній літературі у зв’язку з неоднозначним трактуванням категорії виразності [296, с. 37]. У працях деяких дослідників виразальні засоби ототожнюють зі стилістичними фігурами [8; 158] та ширше – зі стилістичними прийомами [126, с. 264-280]. На думку М. Р. Савової, “засобами виразності можуть бути всі засоби мови і мовлення, вжиті відповідно до комунікативної мети автора мовлення” [296, с. 37]. Такої ж позиції дотримується й О. В. Федоров: “У системі стилю будь-який засіб виразності або елемент мови, що виконує стилістичну функцію, є

виражальним засобом незалежно від того, чи створює він у сполученні з іншими елементами враження звичності даного фрагменту мовлення, чи, навпаки, змушує його виділятися в цілому, контрастуючи з нейтральними формами мовлення, або ж, врешті, створює контраст усередині нього, стикаючись з навколишніми словами чи граматичними конструкціями” [225, с. 73].

М. М. Кожина помічає, що одним з найбагатших засобів стилістичної виразності мовлення є так звані засоби словесної образності, переважно лексичні, а також і синтаксичні (метафори, метонімії, синтаксичні фігури та інші засоби) [112, с. 107]. Інше важливе джерело стилістичних засобів – синонімія (передусім лексична, рідше граматична) [там само]. Сьогодні поняття словесної образності набуло дещо іншого значення завдяки працям Л. І. Белехової [17; 20]. Науковець вводить поняття словесного поетичного образу, використання якого можливе в сучасній поезії як мовного засобу, що належить, з одного боку, до системи виражальних засобів, а з іншого – до стилістичних прийомів, поєднуючи їх [17].

2. *Недиференційного принципу* до вивчення мовних засобів дотримуються Ю. М. Скребнев та автори “Словника літературознавчих термінів” Л. І. Тимофєєв та С. В. Тураєв, які не визначають терміни-поняття “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми”, одночасно пояснюючи такі терміни, як троп і синтаксична фігура [294, с. 427; 196, с. 353].

Особливою є позиція В. А. Кухаренко, яка вважає загальної складовою частиною стилістичного прийому (СП) подвійну опозицію двох значень мовної одиниці, одна з яких нормативно зафіксована в мові і не залежить від контексту, тоді як інша походить з певного контексту і є контекстуальною [127, с. 23]. В. А. Кухаренко виокремлює поняття “виражальні засоби”, ототожнюючи їх зі “стилістичними прийомами”, сформованими на подвійній опозиції: 1) лексичного значення незалежно від синтаксичної організації висловлювання – лексичні СП; 2) синтаксичного значення незалежно від їх семантики – синтаксичні СП; 3) лексичного значення, які супроводжуються

зафіксованою синтаксичною організацією зазначеної лексичної одиниці – лексично-синтаксичні СП; 4) значень фонологічного і/чи графічного елемента мови – графічні і фонетичні *стилістичні засоби* [там само].

Не поділяючи стилістично забарвлені одиниці на виражальні засоби та стилістичні прийоми, Ю. М. Скребнєв дає таке образне пояснення їх: “книжні, урочисті, поетичні, офіційні чи, навпаки, розмовні, сільські, діалектичні, вульгарні вислови мають дещо схоже на бирку на собі – якийсь “напис”, різновид “торгівельної марки”, яка показує, де ця одиниця була вироблена, звідки вона є і до яких словосполучень вона підходить” [196, с. 20-21].

Поділяти стилістично забарвлені одиниці на *конструктивні схеми (прийоми)* та *мовні засоби посилення* пропонує В. В. Одинцов, вважаючи, що під час аналізу тексту необхідно виділяти, з одного боку, конструктивні схеми, які є основою стилістичних прийомів, а з іншого – мовні засоби посилення [158, с. 113]. Конструктивні схеми забезпечують структурну цілісність, змістовну когерентність тексту і у масштабі окремих мовленнєвих одиниць, логічних одиниць, і в масштабі усього твору [там само]. “Тривалий час лінгвісти здебільшого під час стилістичного аналізу зважали тільки на засоби посилення, тоді як роль конструктивних прийомів також надзвичайно велика” [158, с. 114]. Погоджуючись з такою думкою лінгвіста, хотілось би тільки додати, що в сучасній поезії конструктивні прийоми стають навіть більш значними, ніж засоби посилення, завдяки популярності серед авторів-постмодерністів.

3. Новим та актуальним на сьогодні стає *синтетичний принцип*, породжений новою технікою письма. Динаміка співвідношення понять “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми” змістилася у бік зближення таким чином, що ці поняття стають ближчими до концептуального змісту терміна “мовні засоби”, синтезуючи у єдиному визначенні свої загальні риси. На відміну від недиференційного підходу, коли значення одного терміна частково або повністю абсорбує інше, при синтетичному підході обидва

поняття зливаються однаковою мірою. У сучасній теорії літератури та стилістиці стало коректнішим вживання більш загальних термінів “мовний засіб”, “художній прийом” та ін. [123, с. 253-257; 198; 71]. Сучасне художнє творення зводиться до компіляції та колажування [291, с. 550], які є художніми засобами, що поєднують риси виражальних засобів та стилістичних прийомів.

Від Аристотеля і донині класична риторика намагалася запропонувати чітку класифікацію і вичерпний опис мовних засобів, що породило велику і різнотлумачну термінологію художніх засобів мови, але вичерпного опису не дало [142, с. 320]. Л. І. Мацько вважає це складним завданням, тому що “художня практика мінлива, залежить від багатьох чинників та культурно-історичних умов” [там само]. У праці “Стилістика української мови” вчена поділяє мовні засоби на стилістичні прийоми та фігури мови, які відповідно поділяються на тропи і фігури [142, с. 318].

М. І. Пентилюк поєднує ресурси мови загальним терміном стилістичні засоби, які вчена визначає як “елементи мови, що мають стилістичне забарвлення (емоційно-експресивне, оцінне, функціонально-стильове)” [168, с. 157]. Стилістичні засоби української мови дослідниця поділяє на дві групи: 1) функціонально забарвлені, що використовуються у книжному або розмовному мовленні; 2) експресивно забарвлені, що надають мовленню певного стильового забарвлення (ласкаве, іронічне, інтимне, фамільярне, грубувате, іронічне та ін.) [там само]. Класифікуючи мовні ресурси, М. І. Пентилюк не виокремлює графічних засобів як самодостатнього виду виражальних засобів сучасної поезики.

У кожному з видів мистецтв постмодернізм орієнтується на засоби вираження, які притаманні даному виду [136]. У сучасній поезиці застосування виражальних засобів дослідники оцінюють по-різному. З одного боку, вважають, що постмодернізм прагне працювати на мінімумі художньо-виражальних засобів, послабляючи або зовсім скасовуючи форму, умовність, унікальність витвору мистецтва [191; 146, с. 83]. З іншого боку,

існує думка, що постмодернізм тяжіє до гіпертрофованої надмірності художніх прийомів та засобів мистецтва, художнього фрїстайлу, цитування, полістилістики [138].

Згідно з Д. Фоккемою, які б філософські обґрунтування постмодернізму не були актуалізовані, не можна заперечувати той факт, що письменники-постмодерністи віддають перевагу певним художнім засобам та прийомам, виокремленим критиками як такими, що характерні для постмодернізму та новизною яких насолоджується все більша кількість читачів [249].

Нова філософська концепція у літературі породжує нову техніку письма. Деякі усталені художні засоби набувають нових рис, а відтак, і нового значення. Наприклад, розширення значення класичної метафори зумовило появу нового стилістичного прийому – метаболи [242], прийом іронії перейшов у самоіронію (від белетризованої ерудиції Х. Л. Борхеса до космокоміксів І. Кальвіно, від болючих сатир Р. Барта до символічних пошуків невідомо Т. Пінчона [95, с. 233]), прийом пародії – у автопародію, тобто пастиш [10, с. 208-211], графічні прийоми сублімують у графічну образність [150, с. 529; 8, с. 239] тощо. У “Словнику постмодерністських термінів” І. П. Ільїна подано визначення більшості термінів, пов’язаних з постмодерністською теорією, серед яких є назви виражальних засобів, притаманних виключно постмодерністській поетиці (подвійний код, голос-письмо, ігровий принцип, колаж та інші) [288].

На відміну від цього, К. Степанян вважає, що майже всі засоби та прийоми постмодерністської поетики, включаючи інтертекстуальність, настільки ж древні, як історія світової літератури [207, с. 36-37]. Постмодерністськими вони стають тільки у поєднанні і тільки в межах певного світогляду, на основі якого твориться та прочитується сприймається даний твір [там само]. Адже в постмодерністській поетиці, що констатує “смерть” автора та “народження” читача, стилістичні прийоми постають як під час написання тексту автором (скриптором), так і під час його

інтерпретації читачем [15; 231]. Як зазначає автор “Енциклопедії української літератури” В. Л. Єшкілев, “текстологічна увага переноситься з твору на процес творення, з імператива значення на імператив екзистенції” [287].

Проаналізувавши визначення термінопонять “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми” у сучасній поетиці, доходимо висновку, що наразі не існує чіткого визначення термінів “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми”. Залежно від підходу до розуміння цих понять науковцями, визначається їх співвідношення. Тонка межа між цими поняттями починає розмиватись у зв’язку з виникненням нових поетичних засобів, які поєднують риси як виражальних засобів, так і стилістичних прийомів (колаж, метабола, пастиш тощо).

2.2. Методологічні підходи до диференціації понять графемі, графічного засобу і графічного прийому

Мовна знакова система в її оптичному та акустичному різновидах не є єдиним засобом зберігання й передачі інформації та не при всіх умовах може забезпечити стійку комунікацію [130, с. 25]. Введення до тексту немовних (невербальних) знаків підвищує гнучкість засобів, що передають інформацію, а довільність утворення немовних знаків дозволяє змінювати їх залежно від потреб спілкування [215]. З плином часу невербальні знаки (як і вербальні) семантично модифікувалися [5, с. 9-14]. Розділові знаки поступово розширили свої функції, стали поліфункціональними. Їх нестандартне вживання зумовило виникнення експресивних (графічних) засобів [там само].

Графічні особливості оформлення мовного матеріалу, що виходять за рамки загальноновизнаної норми, О. О. Журтова називає авторською графікою або авторськими графічними засобами [85]. На матеріалі художнього тексту такі графічні засоби використовуються автором навмисно для вираження додаткових смислових конотацій, для точнішої передачі авторської картини світу, з метою правильного прочитання тексту, а отже, й правильного

розуміння [там само]. Наявність негомогенних частин у структурі тексту є одним зі способів комунікативної напруги й у текстовому, і позатекстовому просторі, тобто в просторі того, хто сприймає цей текст [110, с. 174].

Графічні засоби як паралінгвістичні одиниці письмового тексту О. Є. Анісімова піддає ієрархії залежно від:

– ступеня прихильності до вербальних засобів тексту (самостійні носії інформації; носії додаткових семантичних й експресивних відтінків; ті, що не мають відношення до змісту, проте творять оптимальні умови його сприйняття);

– ролі в організації змістової структури тексту;

– функції, що вони виконують у тексті [4, с. 5].

Досліджуючи графічні засоби, І. В. Вашуніна [41, с. 76-78] виділяє такі їх функції:

1. Референційна – вводить поняттєву інформацію та використовується для номінації нового референта.

2. Ілюстративна – вводить поняттєву інформацію, яка дублює словесну.

3. Модальна – використовується для додавання раціональної оцінки інформації, яка виражена словесно.

4. Виразальна – несе емоційну оцінку інформації, яка виражена словесно.

5. Метамова – несе стилістичну оцінку плану вираження мовленнєвої одиниці.

6. Функція творення образності вторинної номінації – несе стилістичну оцінку плану змісту мовленнєвої одиниці.

Останні дві функції І. В. Вашуніна кваліфікує як стилістичні. *Графічний засіб* дослідниця трактує як мінімальну одиницю графічного рівня мови, яка у тексті відмежована, принципово може бути відмежована від інших одиниць або виокремлена на їх фоні і яка виконує визначені функції у процесі комунікації [41, с. 14]. Графічними засобами передають найбільш

загальні спільні риси частин тексту (зокрема інформацію про значущість частин тексту передає вибір кеглю) [227, с. 17].

Графічний прийом трактують як складноутворений стилістичний прийом графічного рівня, який складається з графічних засобів та є стиле- та смислоутворювальним фактором поетичного тексту. Традиція використання графічних прийомів в художніх творах не сучасна – деякі види графічного виділення тексту застосовувалися ще у давній літературі, а на початку ХХ ст. виникли різні графічні манери (М. Йогансена, М. Семенка, В. Сосюри, П. Тичини та ін.) [119]. Активність у використанні графічних прийомів виявили футуристи, які пов'язували літературу з живописом [там само].

Класифікації графічних засобів художнього тексту ґрунтуються на різних критеріях. Наприклад, О. Є. Ківільша вважає найдоцільнішою пропозицію німецького вченого Х. Ф. Плетта, який “розподіляє всю сукупність зовнішніх стилістичних засобів на графонологічні, графоморфологічні, графосинтаксичні та графотекстуальні одиниці” [106; 269]. Тоді діакритичні знаки (напр., знак наголосу) можна умовно віднести до розряду графонологічних, дефіс (пор. хліб-сіль) – до графоморфологічних, деякі знаки пунктуації (крапка, крапка з комою, кома) – до розряду графосинтаксичних, а розділ і абзац – до графотекстуальних [там само].

Іншу класифікацію графічних засобів подає німецький стиліст П. Гальман [257]:

1) *графеми у вузькому смислі слова*. Клас графем утворюють два підкласи: самостійні графеми і несамостійні (діакритичні знаки). До самостійних відносять літери, допоміжні знаки (пунктуація), пробіли, цифри, особливі знаки;

2) *лінійні супрасегментні графічні засоби* можуть бути конкретними (підкреслювання) й абстрактними. Абстрактні включають шрифтове виділення та інші засоби (розрядку, лігатури, постановку літери під або над рядком). А. М. Баранов і П. Б. Паршин додають до лінійних супрасегментних засобів ще й кольорове виділення [14];

3) *просторові супрасегментні графічні засоби* поєднують поділ на рядки і текстові блоки, абзац, початок і кінець рядка, поля, обрамлення.

Як бачимо, дослідник використовує термін *графема* при поділенні графічних засобів на типи. Оскільки “графема” є терміном семіотики, а не стилістики (як графічний засіб), може статися плутанина серед понять. Проте автор уточнює, що йдеться про графему у вузькому смислі слова, тому використання цього терміна є виправданим. Дійсно, графічним засобом може слугувати пунктуаційний знак, окрема літера або символ, для яких у семіотиці існує загальний термін – графема.

Найточнішим на думку О. О. Журтової, є визначення графemi як одиниці системи письменності (літера, словесно-складовий або складовий знак, ідеограма – залежно від типу письма), яка відрізняється за характером накреслення та змісту, переданого від будь-якої іншої одиниці тієї ж письменності [85]. У лінгвістиці графема – це найменший значущий елемент письмового висловлювання [286, с. 100]. У традиційній семіотиці Ф. де Сосюра графема зводиться до статусу “чистого” позначувального, матеріального репрезентанта одиниці звуку [201, с. 63]. Проте різницю між фонемою та графемою учений вбачає в тому, що фонема – одностороння одиниця, тоді як графема фактично функціонує як знак, тобто як двостороння одиниця [88, с. 564].

Також графемі протиставлені аллографи як варіанти однієї графemi на підставі правила, згідно з яким виділення графем повинно відбуватися так, щоб відмінність між будь-якими двома графемами була суттєвою, а будь-яка відмінність між аллографами однієї графemi – несуттєвою [88, с. 559-560]. Реально використовувані в письмових та друкованих текстах графemi А. А. Залізник поділяє на загальнообов’язкові та спеціальні [88, с. 562]. Перші творять деякий мінімальний інвентар графем, необхідний для запису (відповідно до чинних правил орфографії) зовнішньої оболонки будь-якої словоформи даної мови, а також для пунктуації речення. Спеціальні графemi – це найрізноманітніші додаткові символи, наприклад, математичні

знаки, літери інших алфавітів, символи ідеографічного характеру (тобто співвіднесені безпосередньо зі значенням, а не із зовнішньою оболонкою будь-яких слів, наприклад, цифри) тощо [там само].

З метою віднесення графеми до особливого виду тексту або різновиду повідомлення Ю. І. Смирна виокремлює такі текстотвірні властивості:

1. *Стандартизованість*. Накреслення графеми, тобто шрифт або почерк, якими вона виконана, вказує на зв'язок з часом та простором функціонування цього виду шрифту або почерку.

2. *Фільтрування культурою*. Закріпленість за графемами значень стала широко використовуватись тільки у ХХ столітті, отже про їх “виживаність” можна буде казати тільки через декілька століть.

3. *Обсяг*. Графема або сукупність графем не утворюють достатнього обсягу істинного тексту, проте обсяг змісту, вкладеного в ці графеми, може утворювати текст.

4. *Стратегічні завдання тексту*. В ієрархічному порядку вони знаходяться вище *тактичних завдань повідомлення*, графема ж не завжди виконує стратегічні завдання [197, с. 135-136].

У комп'ютерному аналізі поетичного тексту О. В. Орлова помічає, що номінати графем, систем графем, пунктуаційних знаків, являючи собою лінгвістичні терміни, в той же час виявляють стабільний й сильний асоціативний зв'язок з письмовою формою комунікації, образи якої, матеріалізовані вербально, мають виключне значення для словесно-художнього структурування поетичних текстів [160]. Лінгвопрагматичне дослідження чат-комунікації Н. В. Реконвальд показало, що специфіка цього спілкування дуже яскраво проявляється у функціональній переорієнтації графем [184]. Під цим дослідниця розуміє використання чат-співрозмовниками літерних, символічних і пунктуаційних графем у невластивих для них функціях [там само].

Автори “Стилістики англійської мови” стверджують, що графема не може нести додаткову інформацію, тобто не може бути маркована

стилістично, і тому окрема графема не може слугувати виражальним засобом [208, с. 61]. Проте якщо розглядати графему у гальманівській теорії [257] (див. вище), вона є одним з типів графічних виражальних засобів стилістики і, таким чином, стилістично маркована. З огляду на цей факт, а також на те, що графічні засоби стилістики підлягають певній класифікації, можна дійти висновку, що на противагу поширеній теорії авторів “Стилiстики англiйської мови” [208, с. 60] графіка може становити окремий стилістичний рівень системи мови.

2.3. Методика аналізу графічних засобів і прийомів в українських та американських постмодерністських віршованих текстах

Дослідження графічних прийомів, пов'язане з дослідженням постмодерністського тексту і безпосередньо, залежить від його результатів. У дисертаційній роботі запропоновано комплексну методику дослідження постмодерністського тексту, що передбачає не тільки аналіз тексту з використанням поширених методик, але й враховує особливості сучасних віршованих текстів.

Зазвичай, дослідження графічних прийомів проводилось окремо від дослідження тексту з використанням його частин як необхідного контексту. Окрім відомих підручників зі стилістики англійської, української та російської мов [8; 128; 142; 150; 179; 208; 258], у яких запропоновано спорадичний аналіз графічних прийомів, необхідно виділити монографію О. Л. Жовтиса “Вірші потрібні”, де автор докладно аналізує чинні графічні прийоми, а також уперше вказує на те, що графічна композиція породжує особливі відношення між аспектом форми та аспектом змісту [84, с. 17]. Проте у цій роботі ще не вдалось використано можливості аналізу графічних прийомів як стиле- та смислоутворювального фактору тексту та не відображено сучасний стан системи графічних прийомів.

Особливо потрібно відмітити монографію Д. О. Суховей “Графіка сучасної російської поезії” [211], автор якої детально аналізує сучасні графічні засоби і прийоми поетичного мовлення. Однак ця праця обмежується описом виключно російської постмодерністської поетики.

Слушну думку виражає В. Г. Ніконова, яка приєднується до думки більшості вчених [205, с. 198; 132, с. 18] з приводу того, що аналіз творів художньої літератури за допомогою методів та з позицій тільки літературознавства чи тільки лінгвістики не надає ефективних результатів, не розкриває суті художнього тексту, його внутрішніх закономірностей – як композиційно-змістових, так і мовностилістичних [157, с. 24]. Тому дослідниця вважає, що вивчення тексту потребує поєднання лінгвістичних методів, що охоплюють усі рівні аналізу самого тексту з літературознавчими, пов’язаними з виходом поза межі тексту до сфери філософії, історії, естетики. Дослідниця пропонує застосувати *поетико-когнітивний підхід* до аналізу авторського тексту, оскільки поетика співвідноситься з дослідженням з психології та психоаналізу, соціології та етнології, філософії та історії, лінгвістики та риторики. Основою поетико-когнітивного підходу до аналізу тексту є положення лінгвопоетики, що інтегрують літературознавчий та лінгвістичний аналізи (у кожному випадку це сукупність різних прийомів) художнього тексту крізь призму когнітивної парадигми [там само].

Дослідження феномену тексту здійснюється за допомогою різних методів, серед яких найбільш поширеним у лінгвістиці тексту є контекстуально-інтерпретаційний [192, с. 531]. *Контекстуально-інтерпретаційний метод* являє собою сукупність процедур, спрямовану на встановлення статусу тексту відносно інших текстів, його значимості в соціокультурному контексті, а також на реконструкцію авторського (комунікативного) задуму, мотивів і цілей, загального змісту, рецептивної спрямованості тексту тощо. Він передбачає два етапи: контекстуалізацію й інтерпретацію [там само].

Новою для методології дослідження тексту є ідея І. В. Гюббенет, яка пропонує “вертикальний контекст” не як постановку та рішення якогось окремого питання, а як новий напрям дослідження, побудований на достатньо широкому оточенні цілого ряду окремих аспектів, поєднаних спільністю проблематики та єдністю матеріалу [70, с. 3-4]. У праці, присвяченій з’ясуванню проблеми розуміння на рівні сприйняття деякого даного, вже існуючого тексту, показано, що адекватне сприйняття тексту можливе лише на основі філологічного фонового знання, яке дозволяє потрапити у вертикальний контекст твору [там само].

Необхідно відзначити запропонований С. В. Вороніним метод *фоносемантичного аналізу*, який дозволяє розкрити явище звуконаслідування чи звукосимволізму, визначити характер мотивації мовної одиниці [129, с. 98-99]. Цей метод є актуальним під час дослідження таких графічних засобів, як графон, членування слова тощо.

Аналіз графічних засобів у постмодерністській поезиці планується здійснювати в чотири етапи:

- 1) збір фактичного матеріалу, його аналіз та визначення особливостей функціонування;
- 2) зіставлення систем графічних засобів і прийомів американської та української поезики постмодернізму, виявлення спільних рис та розбіжностей;
- 3) вивчення графічних засобів та прийомів з метою виявлення їх співвідношення;
- 4) укладання системи графічних засобів та прийомів на основі визначених відношень між її елементами.

На першому етапі шляхом суцільної вибірки з американських та українських віршованих текстів кінця ХХ – початку ХХІ ст. було виділено 626 американських та 563 українських постмодерністських віршованих тексти. Релевантними виявились *контекстуально-інтерпретаційний метод*, за допомогою якого було проаналізовано вплив графічних засобів та

прийомів на творення стилю та смислу постмодерністського віршованого тексту, і *функціональний* – для дослідження специфіки графічних прийомів та їхнього функціонування в контексті постмодерністської поезики.

На другому етапі на основі *зіставно-типологічного* методу виявлено спільні й відмінні типи графічних засобів і прийомів в американській та українській постмодерністській поезиці.

Третій етап був пов'язаний із застосуванням *дистрибутивного аналізу*, що дав змогу класифікувати графічні засоби, вживані як окремо, так і в структурі графічних прийомів, і вивчити їх властивості на основі сполучуваності з іншими графічними засобами.

Четвертий етап передбачав застосування ризоматичної методики в поєднанні з елементами *трансформаційного аналізу* і сприяв встановленню ацентрованої системи графічних засобів і прийомів в американських і українських постмодерністських віршованих текстах. Паралельно було здійснено аналіз за безпосередніми складниками і встановлено характер парадигматичних і синтагматичних відношень між графічними засобами і прийомами як елементами ацентрованої системи творення (організації) американських та українських постмодерністських віршованих текстів. Залучення *кількісного аналізу* засвідчило достовірність здобутих фактичних результатів дослідження.

Будь-який лінгвістичний опис, пов'язаний із виходом за межі однієї мови, передбачає встановлення співвідношення між мовними явищами, відповідностей та кореспонденцій. Для цього використовують зіставний (контрастивний, типологічний) метод. М. П. Кочерган трактує *типологічний* метод як “сукупність прийомів дослідження й опису мови через її системне порівняння з іншою мовою з метою виявлення її специфіки” [118, с. 367]. Подібно до описового методу він спрямований на сучасний (певний) стан мови. Головним його предметом є дослідження структури мови в її подібностях і відмінностях. *Типологічним* методом Н. Б. Мечковська називає метод вивчення мов “шляхом висвітлення їхніх спільних або подібних рис та

групування, об'єднання об'єктів з урахуванням ступеня цієї близькості в певні класи (групи, типи)” [145, с. 14].

На думку О. О. Селіванової, терміни “типологічний метод” та “зіставний метод” не є синонімічними, оскільки, на відміну від зіставного методу, типологічний не обмежується зіставленням двох мов, а простежує типологічні особливості багатьох мов, адже його мета – “диференціація мов світу залежно від їхніх структурних, граматичних і функціональних рис безвідносно до генетичної спорідненості” [192, с. 13].

Об'єктом зіставного аналізу можуть бути одиниці всіх мовних рівнів: від фонем до синтаксем. Ці мовні одиниці (або універсалії) О. В. Карат визначає як “компаративні, тобто такі, що можуть бути досліджені шляхом зіставного аналізу” [102].

Запропонована методика дослідження системи графічних засобів і прийомів у постмодерністському віршованому тексті дозволяє наблизитись до стилістичного визначення графічних прийомів з урахуванням їхньої структурної, контекстуальної, комунікативної та національно-маркованої специфіки в американській та українській поезиці.

Висновки до розділу 2

Змінилась ситуація з використанням та визначенням класичних понять “виражальні засоби” та “стилістичні прийоми” у сучасній стилістиці. Опрацювання відомих трактувань загальностилістичних понять *виражальний засіб* та *стилістичний прийом* дало змогу виробити такі підходи до їх визначення: дифузний, недиференційний та синтетичний. Залежно від підходу до розуміння цих термінів науковцями, визначається їх співвідношення. Класичне визначення та розділення даних понять у сучасній поезиці втрачає свою силу. Оскільки постмодерністські мовні засоби почали працювати на межі між виражальними засобами та стилістичними прийомами, намагаючись якомога повніше відтворити у тексті феномен

постмодерністської чутливості та образності, виник новий шар мовних засобів, що поєднує у собі як риси виражальних засобів, так і стилістичних прийомів. Такими засобами передусім стала оновлена система засобів і прийомів графічного рівня. Завдяки дослідженню співвідношення понять виражального засобу та стилістичного прийому було виявлено, що графічні засоби можуть використовуватись як незалежно у тексті, так і у структурі графічних засобів як їх складові.

Відповідно до різних принципів, які стали засадничими, дослідники (О. Є. Анісімова, П. Гальман, Х. Ф. Плетт та ін.) виробили різні класифікації графічних засобів. Зокрема гальманівська теорія включає клас графем як один з типів графічних засобів, одразу уточнюючи, що термін графема використовується суто у вузькому смислі. Так, самостійні графеми та діакритичні знаки можна вважати виражальними засобами графічного рівня.

На основі тлумачення графічного засобу І. В. Вашуніної, було визначено графічний прийом як складноутворений стилістичний прийом графічного рівня, який складається з графічних засобів та є стиле- та смислоутворювальним фактором поетичного тексту. Це дало змогу чітко розмежувати ці два поняття.

Нова техніка письма потребує нової методики дослідження тексту. Запропонована методика дослідження постмодерністського віршованого тексту та його графіки дозволяє виявити сучасні тенденції та особливості функціонування ГЗ і ГП у постмодерністському віршованому тексті, дослідити план вираження графічних прийомів за допомогою контекстуально-інтерпретаційного методу, а також визначити й описати типологічні риси систем графічних засобів і прийомів американської та української постмодерністської поезики.

У дослідженні було задіяно контекстуально-інтерпретаційний метод, функціональний та зіставно-типологічний методи, а також дистрибутивний аналіз та процедуру кількісних підрахунків. Застосування новітньої ризоматичної методики в поєднанні з елементами трансформаційного аналізу

дало змогу визначити структуру системи графічних засобів і прийомів постмодерністської поезики. Так, на основі виявлених парадигматичних та синтагматичних відношень між графічними засобами було зформовано ацентровану систему графічних засобів та прийомів.

Основні положення розділу відображено у відповідних публікаціях автора [52; 53].

РОЗДІЛ 3

ПАРАДИГМАТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ МІЖ ГРАФІЧНИМИ ЗАСОБАМИ В АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ

3.1. Мовностилістичні графічні засоби

При дослідженні постмодерністського поетичного тексту необхідно звернути увагу на його стилістичне формотворення. На думку М. П. Брандес, форма тексту, виражена у стилі, має *конструктивний* бік, утворений композиційно-мовленнєвими формами, та матеріальний, тобто *мовний* бік [31, с. 391]. Стає очевидним, що конструктивний бік постмодерністського тексту твориться за допомогою композиційно-стилістичних засобів, а мовний – мовностилістичних. М. І. Пентилюк вважає найголовнішими та найбільш загальними для структури тексту категорії змісту і форми. Категорія форми тексту включає два поняття – *композицію* й *мову*, на основі співвіднесеності яких виникає нове поняття – *прийом* [168, с. 39]. Наявні у тексті прийоми утворюються за допомогою двох або декількох засобів як мовного інструментарію. У постмодерністському віршованому тексті графічні засоби трапляються як у складі графічних прийомів, реалізуючи синтагматичні відношення між елементами системи графічних засобів, так і автономно використовувані, маючи між собою парадигматичні відношення. Таким чином, графічні засоби, які творять форму тексту, можна поділити на композиційно-стилістичні та мовностилістичні.

Мовностилістичні графічні засоби базуються на відомих в мові правилах правопису, синтаксису, словотворення тощо. Саме мовностилістичні засоби, вважає Н. С. Валгіна, утворюють мовленнєві системи, які називають функціональними стилями [39]. До мовностилістичних графічних засобів відносять: графон, пунктуаційні

знаки, капіталізацію, знаки інших семіотичних систем, скорочення та аббревіатури тощо.

3.1.1. Графон як фонографічний засіб у сучасному віршованому тексті репрезентує постмодерністське поняття ризоми (на рівні аграматизму). Графон – це навмисне порушення правопису слова чи словосполучення, яке використовується для відображення автентичної вимови [127, с. 17-18]. Він формує стиль завдяки тому, що відображає відхилення від нейтрального способу вимови звуків чи їхніх об'єднань, а також специфічних просодичних особливостей мови [127, с. 18]. На сучасному етапі розвитку стилістики способи дослідження графону на пряму залежать від підходу до його трактування. Виокремлюємо два основних підходи: класичний та розширений.

До *класичного підходу* можна віднести праці таких стилістів, як В. А. Кухаренко, Л. Б. Пацеля й О. В. Кудряшова, S. Varasa й M. Mous та ін. Автори практикуму зі стилістики англійської мови Л. Б. Пацеля та О. В. Кудряшова визначають графон як графічну фіксацію фонетичних особливостей або вимови з порушенням прийнятого правопису. Учені, слідом за В. А. Кухаренко, вважають, що графон притаманний тільки прозі, проте у постмодерністській поезії він вживається і у віршованих текстах. Наприклад, американський поет-постмодерніст Е. Е. Каммінгс написав вірш *i'm asking you* повністю за допомогою графону, який натякає на нетверезий стан мовця:

ygUDuh

*ydoan
yunnuhstan*

*ydoan o
yunnuhstand dem*

(*i'm asking you* , Е. Е. Cummings [325, с. 46]).

Незважаючи на те, що принцип графону активно використовують американські поети [325; 322; 327], а також він є об'єктом аналізу у працях зарубіжних науковців [268; 278], сам термін доволі рідко використовується західними дослідниками. Вчені визначають графон як явище смс-спілкування, при якому слова пишуться так, як чуються. Без покликання на праці українських або російських колег S. Barasa й M. Mous синтезують термін “графон” зі слів “графічний” та “фонема” [246, с. 237].

Другий, *розширений підхід* репрезентовано працями дослідників, які доволі широко тлумачать термін “графон”, неправомірно ототожнюючи поняття графону із засобами графічного виділення слова [31; 81; 125; 147; 194]. Наприклад, О. П. Сковородников визначає графон як стилістичний прийом, що являє собою стилістично значуще відхилення від графічного стандарту і/або орфографічної норми [194, с. 106]. Таким чином, учений відносить до графонів такі графічні засоби, як курсив, дефісацію, факультативні лапки, великі літери замість маленьких або навпаки, включення до графічного вигляду слова елементів інших знакових систем, відхилення від орфографічної норми суміщене з переосмисленням слова, суміщення вказаних вище способів у різноманітних комбінаціях [194, с. 107]. Особливе визначення графону пропонує Л. Л. Ємельянова, трактуючи його як “асоціативний стилістичний прийом фонологічного рівня, який реалізується шляхом порушення орфографічної норми” [81]. Таке трактування поняття графону залишає поза межами уваги низку явищ фонологічного порядку, не пов'язаних із соціально-регіональною стратифікацією мовлення: дефекти вимови, дитяче мовлення, мовлення у стані афекту, іноземний акцент тощо. Досліджуючи фонографічну стилізацію загалом та принципи графону зокрема, М. М. Куликова віддає перевагу терміну “фонографічний засіб зображення фонетичних особливостей мовлення” [125, с. 8]. Під час аналізу графостилістичних засобів М. П. Брандес оминає термін “графон” та помічає, що “існують графічні еквіваленти звукових ознак усного мовлення, які відрізняються від

традиційної орфоєпії, наприклад, незвична вимова фіксується шляхом спотворення орфоєпічних норм і т. п.” [31, с. 331].

Таблиця 3.1

Кількісна характеристика використання графону в американській та українській постмодерністській поезії

Значення \ Автори	Американські			
	Едвард Каммінгс	Чарльз Буковські	Лоуренс Ферлінгетті	Деніз Леверттов
Темпоральний стан	10	4	-	-
Походження/належність до пев. групи	25	-	2	-
Розмовний стиль	80	17	18	-
Разом	115 (247*)	21 (160*)	20 (148*)	0 (57*)
Значення \ Автори	Українські			
	Юрій Андрухович	Сергій Жадан	Олександр Ірванець	Віктор Неборак
Темпоральний стан	1	0	2	0
Походження/належність до пев. групи	26	2	30	2
Розмовний стиль	3	11	10	0
Разом	30 (170*)	12 (169*)	42 (145*)	2 (49*)

*У дужках позначено загальну кількість опрацьованих віршів

Згідно таблиці 3.1, в американській поезії графон активно використовується для відтворення темпорального стану мовця (14 графонів, що становить 9% від усіх випадків використання графону) й розмовного стилю (115 графонів, що становить 74%) з метою наближення мовлення до інтимної розмови, а також для вираження особливостей вимови як ознаки походження або належності до певної соціальної групи (27 графонів, що

складає 17%) з метою відображення автентичності мовлення. В українській поезії найбільш вживаними є графони зі значенням походження або належності до певної групи (російськомовні люди), а найменш використаним – графони, що відображають темпоральний стан мовця (три випадки).

Отже, у сучасній американській та українській поезії графони використовуються на позначення:

1) темпорального стану мовця, тобто емоцій, фізичного стану та ін. (ілюстративна функція, за І. В. Вашуніною [41, с. 76-78]): *ye olde fruedian wish* – “зневажливо” (Young Woman of Cambridge, E. E. Cummings [325, с. 328]), *ummm* – “мрійливо” (may i feel said he, E. E. Cummings [325, с. 399]), *bloo-moo-n* – “голосно, розтягуючи голосні” (the waddling, E. E. Cummings [325, с. 98]), *drunGk* – “у п’яному стані” (the, E. E. Cummings [325, с. 77]), *mmtoon* – “сонно” (a blue woman, E. E. Cummings [325, с. 216]), *Пана...* – “ледве чутно, безсило” (Панама) (Латино-Українська величальна, О. Ірванець [310, с. 60]), *ра-адной* – “голосно, розтягуючи голосні” (Депутатська пісня, О. Ірванець [310, с. 91]);

2) особливостей вимови як ознаки походження або належності до певної соціальної групи (метамовна функція): *Je ne regrrrrrette rrrrien...* – “французьке” (I Wring the Neck of the Swan, L. Ferlinghetti [328, с. 69]), *Bawstinamereekin* (Boston American) – “бостонське” (5, E. E. Cummings [325, с. 82]), *eet smeestair steevensun kum een, dare ease Bet, an Leelee, an dee beeg win* (it’s Mr. Stevenson come in, there is Beth, and Lily, and the big one) – “манера спілкування суспільства, що збиралось у Діка Міда” (when you rang at Dick Mid’s Place, E. E. Cummings [325, с. 120]), *отин трупач тфох шофнірів кількох ропітнікіф* – “німецьке” (Лемберзька катастрофа 1826 р., Ю. Андрухович [302, с. 19]), *Піва кончілась, ти представляєш?* (AND THE THIRD ANGEL SOUNDED, Ю. Андрухович [302, с. 11]), *Хатят лі рускіє вайни* – “російське” (Російська пісня, О. Ірванець [310, с. 89]), *еміграція камандір це довга тривала путь* (Якщо ти надумаєш їхати з цього міста, С. Жадан [309, с. 83]);

3) розмовного стилю (метамовна функція): *he was kilt* – “killed” (first Jock he, E. E. Cummings [325, с. 270]), *Mannahatta* – “Manhattan” (Everything changes and nothing changes, L. Ferlinghetti [328, с. 1]), *laughin’* – “laughing” (Highway Petrol, L. Ferlinghetti [329, с. 38]), *whatsamatter* – “what’s the matter” (the 2nd novel, Ch. Bukowski [322, с. 99]), *Та він скажений! Кличте витунара!* (Сон, О. Ірванець [310, с. 29]), *не кажучи вже про Ніккейджа чи Арнольда* (SEVEN-ELEVEN, Ю. Андрухович [302, с. 54]), *ризантеми* (Елегія сусідських облич, Ю. Андрухович [303]).

Зіставний аналіз графонів американської та української поезики показав деякі спільні закономірності їх вживання. По-перше, паралельно з використанням графону зі значенням темпорального стану мовця, зокрема для відображення інтонації (голосної вимови), в обох мовах може використовуватись дефісація (*bloo-too-n* [325, с. 98] та *троянду-у* [303]). По-друге, графони зі значенням розмовного стилю від імені самого автора в американській та українській поезиках мають спільний ефект. Поет, людина безумовно освічена, використовує суржик та низький стиль, щоб наблизити до себе читача, вивести його на відверту, інтимну розмову, наприклад: *хто його зна* [310, с. 31], *наскудний карахтер* [310, с. 45], *так, понімаєте, холодно* [310, с. 31], *married a nice gal* [325, с. 1013], *the general menedjerr* [325, с. 552], *heer we kum dearie* [325, с. 519].

Серед відмінностей вживання графонів на міжмовному рівні необхідно відзначити, що, по-перше, в українській поезиці графон на позначення походження або належності когось до певної соціальної групи найчастіше передає російську вимову або суржик:

Єво убілі, розповідає вона,
он слішком много копал,
он бил самий лучший журналист
нашей страни.

(FAMILIYA HRUZINA, Ю. Андрухович [302, с. 68]).

У даному випадку відчувається, що авторіві неприємно слухати дурнувату дівчину (повію), яка далека від проблеми, яку сама порушує. Крім того, його дратує, що вона розмовляє російською мовою, хоча він хотів “почути, що собі знає тутешній народ, країну, в якій живе” (йдеться про Україну).

По-друге, найбільш вживаними серед американських поетів є графони, що використовуються з метою утворення розмовного мовлення – 74% від усіх випадків використання цього графічного засобу. Американські графони розмовного стилю, на відміну від українських, можна поділити, за О. Н. Мороховським, на контактні графони (*'tis* – it is, *oughta* – ought to, *gonna* – going to, *kenna* – can not, *whatcha* – what you, *wot's* – what is, *uknow* – you know) та інтеріорні (*yeh*, *yep*, *yeah*, *years* – yes; *ya*, *yose*, *cha* – you; *yer* – your; *oooh* – oh; *awl* – all; *gurl*, *goil*, *gal* – girl) [208, с. 60]. Графони-скорочення також мають фонетичний компонент, оскільки усі графони відображають фонетичні особливості мовлення.

3.1.2. Пунктуаційні виражальні засоби (пунктуаційні знаки). Пунктуація – це система графічних неалфавітних (розділових) знаків, що утворюють разом з графікою та орфографією основні засоби писемної мови; її основне призначення – членування і графічна організація писемного (друкованого) тексту [65, с. 72]. Під пунктуацією також розуміють правила, що кодифікують норми пунктуаційного оформлення писемного тексту (використання та розставлення розділових знаків), які історично склалися в кожній мові [там само]. Як графічний засіб текстового оформлення вона виконує три основні функції: допомагає в ритміко-мелодійній побудові мови, віддзеркалює відношення автора до висловлюваного, підказує читачеві емоційну реакцію, якої від нього очікують [183, с. 91]. Пунктуація ґрунтується на трьох основних принципах – смислового, синтаксичного та інтонаційного [298, с. 306].

Аналізуючи визначення поняття “пунктуація”, О. О. Журтова виокремлює три основних напрямки його розуміння: логічний – його представники (С. І. Абакумов, Ф. І. Буслаєв, О. Б. Шапіро) вважають, що пунктуація сприяє розумінню викладу думки й виражає відчуття мовця та його відношення до слухача; синтаксичний – його прибічники (Я. К. Грот та ін.) вважають, що пунктуація вказує на більший або менший зв’язок між реченнями, почасти – членами речення і допомагає зрозуміти писемне мовлення; інтонаційний – науковці цього напрямку (Л. А. Булаховський, О. М. Пешковський, Л. В. Щерба) вважають, що пунктуація слугує для позначення ритміки та мелодики фрази, відображає переважно не граматичне, а декламаційно-психологічне розчленування мовлення, її паузи, мелодію, темп [85]. Дослідження пунктуації сучасної американської та української поезики з погляду метаграфеміки показало, що найближчим до сучасного розуміння пунктуації є логічний напрям, оскільки (за прибічниками цього напрямку) пунктуація існує для вираження почуттів та намірів автора в тексті.

Пунктуацію у вузькому та широкому розумінні цього терміна розрізняє Б. С. Шварцкопф [239]. У вузькому розумінні слова – це крапка, знак питання, знак оклику, три крапки, кома, тире, двокрапка, крапка з комою та подвійні (парні) знаки: коми, тире, крапки, лапки [41, с. 16]. У широкому розумінні – вона включає в себе “знаки просторової та композиційної організації тексту”: пробіли, абзаци, шрифти [239]. Учений вказує також на наявність типографських пунктуаційних засобів, що перебувають на периферії пунктуації, – це композиційно-просторові (лінійки, зірочки, табуляція тощо) та шрифтові засоби друкованого тексту [там само]. У нашій роботі пунктуацію розуміємо у вузькому смислі, а композиційно-просторові та шрифтові засоби розглядаємо окремо – під загальною назвою “композиційно-стилістичні засоби”.

Пунктуаційні (розділові) знаки – елементи пунктуаційного алфавіту, що слугують для розмежування мовних одиниць (сміслових відрізків тексту,

речення, словосполучення, слів, частин слова), для зазначення на синтаксичні та логічні відношення між словами, на комунікативний тип речення, його емоційне забарвлення, а також для зовнішньої інформації про текст (зазначення на цитати, незакінченість висловлювання, графічні скорочення тощо) [65, с. 72]. Центр системи сучасної пунктуації складають так звані ядерні знаки пунктуації, що організовані на основі функцій: відокремлення (одиначні знаки) – виділення (парні знаки). За В. М. Русанівським, вживання розділових знаків залежить насамперед від змісту вислову, який зв'язаний із синтаксичною структурою, а в усному мовленні з інтонацією [298, с. 306]. Пунктуація набуває смислу, “коли ви будете тримати у голові ритм та простір” [107].

Як показує статистика (додаток Б), використання пунктуаційних знаків у сучасній поезії є дуже активним, проте нерівномірним. Зокрема часте вживання лапок Ч. Буковськи свідчить про тяжіння до прямої мови, до діалогічного мовлення та транспозиції графічної моделі тексту у діалог-дискурс. Велика кількість дужок у поезії Е. Е. Каммінгса є ознакою прихованих підтекстів, текстової двоплановості, а також довірчого тону оповідання (за W. Shellenberg (див. нижче)). Повна відмова від крапок та ком й назагал низький відсоток використання розділових знаків у Л. Ферлінгетті є постмодерністською тенденцією поезики, яку Ю. Іздрик визначає як мовну аберацію [98]. Високий відсоток (25%) вжитих тире у Д. Левертов відображає емотивність і складність мовлення постмодерністської поезики через недомовки, замовчування та парантези.

Кожний пунктуаційний знак має своє призначення. Так, *дужки*, за W. Shellenberg [273], виконують такі функції:

1) виражають ставлення до стану речей, а також пояснюють певні реалії:

*if everything happens that can't be done
(and anything's righter
than books*

could plan)
the stupidest teacher will almost guess
(with a run
skip
around we go yes)
there's nothing as something as one

(if everything happens that can't be done, E. E. Cummings [325, с. 15]);

2) конкретизують деякі дані:

Атте (в якого ще новіша подруга), можливо, з Амстердаму.
Про всіх інших знаю не так докладно.

(THE NEWS OF THE WORLD, Ю. Андрухович [302, с. 14]);

3) після гіпотези подають оціночний коментар:

Більшості так само стало більше,
Тобто тих, нормальних пацієнтів.
Бо одні із них ввійшли у інших.
(Хто у кого – я не зрозумів).

(У парламенті йшли чергові перетасовки..., О. Ірванець [311, с. 10]);

4) подають іронічний коментар:

не знати куди струсити попіл
(їй-богу, не на плити ж з білого мармуру!)

(IN MEMORY OF DEEP PURPLE, Ю. Андрухович [302, с. 63]);

На вечерю маєш добрий шніцель,
Як і кожен (чи не кожен?) з нас.

(Сон новорічної ночі, О. Ірванець [310, с. 109]).

Type як один зі знаків пунктуації у сучасних віршованих текстах використовується на позначення:

1) протиставлення з градацією:

facing my mirror – no longer young,
the news – always of death,
the dogs – rising from sleep and clamoring

and howling, howling <...>

(Seeing for a Moment, D. Levertov [332, с. 29]);

2) протиставлення з підсумковою оцінкою:

No one discovers

just where we've been, when we're caught up again

into our own sphere (where we must

return, indeed, to evolve our destinies)

– but we have changed, a little.

(Sojourns in the Parallel World, D. Levertov [332, с. 33])

Defic – нелітерний орфографічний знак, розділовий знак, що вживається для з'єднання деяких типів складних слів або словосполучень [298, с. 140]. У сучасних віршованих текстах дефісація використовується:

1) для з'єднання слів у словосполученні як емпатичний засіб: *I have just spent one-hour-and-a-half handicapping tomorrows card* (Revolt In The Ranks, Ch. Bukowski [323, с. 112]) або *slow-ly* (she being Brand, E. E. Cummings [325, с. 246]) зі значенням – довго, *second-in-to-high* (she being Brand, E. E. Cummings [325, с. 246]) зі значенням – швидко;

2) для ігрового поєднання слів з іронічним ефектом: *Гімн-ода* (Турбація мас, О. Ірванець [310, с. 53]);

3) у складних словах для утворення свіжих метафор: *rose-amber, morning-glory* та ін. (Pleasures, D. Levertov [332, с. 27]);

4) у складних словах для утворення свіжих епітетів: *puddle-wonderful, goat-footed* та ін. (in Just-, E. E. Cummings [325, с. 27]).

Відсутність дефіса є також використовуваним у сучасній поезії графічним засобом. Український поет О. Ірванець у вірші “Відкритий лист до Прем'єр-міністра Канади Браяна Малруні та генерал-губернатора Романа Гнатишина від трудящих колгоспу “Шлях Ілліча” (закреслено) “Шлях Ільковича” використовує цей засіб для написання прізвища Б. Бутроса-Галі. С. В. Мартинова помічає, що “роз'єднавши дві частини антропоніма інтонаційно, пунктуаційно і службовими словами, поет надає конотонам

Бутрос, а особливо *Галі* такої експресії, що саме в цій частині тексту концентрує всю увагу вдумливого читача. Адже конотонім *Галі* у тексті сприймається як українське жіноче ім'я Галя у формі давального відмінку. Тому частини прізвища однієї особи читаються тут як два потенційних адресата листа від трудящих колгоспу, хоча це суперечить істині” [140].

Крапка з комою порівняно з комою вважається знаком більш обмеженого вживання. Згідно з виявленою В. В. Сухомлином закономірністю (на місці крапки з комою завжди можна поставити кому, проте далеко не кожному кому можна замінити крапкою з комою), кома є менш виразним пунктуаційним знаком, ніж крапка з комою:

turn off the lights
turn on the radio
add trimmings;
butter, raw eggs, yesterday's
newspaper;
one new shoelace, then add
paprika, sugar, salt, pepper,
phone your drunken aunt in
Calexico;
call it love, you
skewer it good, add
cabbage and applesauce

(it's the way you play the game, Ch. Bukowski [322, с. 146]).

Відповідно до кількісної характеристики (Додаток Б), в українській постмодерністській поезії крапка з комою рідше трапляється у віршованих текстах, проте це також актуальний пунктуаційний засіб:

<...>аби знайти співрозмовників для такої розповіді;
кожного літа те саме – не можеш зрозуміти,
більше втратив чи більше надбав;
все неймовірним чином триває<...>

(Соціалізм, С. Жадан [309, с. 179]).

Двокрапка має більший ефект ніж кома, менше сили розділяти, ніж крапка з комою, та більше формальності, ніж тире [277, с. 15]. Двокрапка служить, щоб сигналізувати читачеві, що речення складається деякою мірою з питання та відповіді [275, с. 97]:

Микола Зеров: був би нічого,

Тільки от зуби зіпсовані.

(THE BAD COMPANY, Ю. Андрухович [302, с. 20]).

Лапки, окрім свого основного призначення слугувати засобом введення прямої мови, виділення цитат, назв (наприклад, книг, газет тощо), використовуються для підкреслення окремих слів, особливо жаргонних, діалектних, професіональних, а також висловлювань з іронічним значенням [31, с. 386]. Увагу вчених давно привернув той факт, що виділення за допомогою лапок окремих слів та висловлювань у тексті є принаймні кількісно однаковим з виділенням за допомогою прямої мови, цитат і назв. Б. С. Шварцкопф виокремлює чотири основні функції лапок [239].

Лапки загалом слугують для виділення чужого мовлення. Це може бути мовлення персонажів, а іноді і їхні думки, які залишаються невисловлені вголос, тому вони мають велике значення для розглядання текстового рівня й взаємодії плану розповідача й плану персонажів [124]. Окремим випадком виділення чужого мовлення можна вважати виділення висловлювань і слів, притаманних не мовцю, а іншим особам [там само]. Позначаючи ці слова лапками як чужі, автор підкреслює, що сам він цих слів не використовує, а також:

1) ставиться іронічно до цього висловлювання:

Ростислав Котерлін теж пише “так ніби”.

Щиро кажучи, воно мені заважає.

(THIS IS THE END, Ю. Андрухович [302, с. 16]);

2) відзначає, що слово є вживаним у незвичайному значенні:

Тобто не те, що “жити довго”, а мати нагоду

*якомога довше ходити пішки, зупиняти тряскі попутки,
домовлятися про хліб і вино напівзрозумілими мовами <...>*

(MORE THAN A CULT, Ю. Андрухович [302, с. 46]).

У подібних стилістичних функціях в американських текстах використовуються англійські одиночні лапки: “<...> *talk, laughing, saying ‘I’, and ‘I’, meaning ‘Anybody’* (People at Night, D. Levertov [332, с. 26])”.

Крапки – розділовий знак у вигляді трьох поставлених поруч крапок. Крапки у сучасній поезії можуть використовуватись:

а) перед текстом, вказуючи, що продовжується перерване оповідання:

*...щоби не розбудити її,
переступаючи обережно залишені нею речі,
книги і одяг, нагріті повітрям шматки
тієї травневої ночі;*

(щоб не розбудити її, С. Жадан [309, с. 164]);

б) після тексту зі значенням незакінченості висловлювання:

*Впізнаватимеш кожний прожилок
на листках і кожну ягоду, і піщинку,
бо всьому є своя назва,
яко на землі так і на небі...*

(Пошуки вертограду, Ю. Андрухович [301, с. 101]);

с) на стику двох висловлювань (наприкінці одного висловлювання та на початку наступного), вказуючи на те, що між подіями, описаними у попередньому тексті і в даному, минуло багато часу:

*Але ще відчай, шматками туману зім'ятими,
В твої легені не проника,
І хоч простір наповнено газом сірятини,
Ти все ж запалюєш свого сірника...*

*...Коли ж нарешті сонце здійметься
І освітить рвані кістки й капіляри,*

*Ранковий промінь раптово задивиться
В твої сині згублені окуляри.*

(НЕП, С. Жадан [309, с. 38]).

На думку М. А. Петриченко, *відсутність пунктуації* відволікає увагу від змісту, змушуючи читача зосередитись на формі. Пунктуація прямо впливає на розуміння тексту, чітко проявляє авторські ідеї твору [170, с. 68].

Відсутність знаків пунктуації може передавати:

а) потік свідомості, внутрішній монолог [8, с. 235; 208, с. 63]:

*о скільки конику-братику крутих чудасій на світі
дивився б допоки круки не вип'ють очей а мало
по сей бік багама-мама по той бік пальми гаїті
і вежі фрїтауна бачу як вийду вночі з бунгало*

(Козак Ямайка, Ю. Андрухович [301, с. 63]);

б) відчуття нескінченності, часової протяжності з огляду на відсутність синтаксичного початку та синтаксичного кінця [8, с. 235]:

*in Just-
spring when the world is mud-
luscious the little
lame balloonman*

whistles far and wee

*and eddieandbill come
running from marbles and
piracies and it's
spring*

when the world is puddle-wonderful

the queer

*old balloonman whistles
far and wee
and bettyandisbel come dancing*

(Chansons Innocentes: I, E. E. Cummings [325, с. 27]).

Використання якогось одного пунктуаційного знака на фоні повної відсутності інших посилює вагомість цього знака. У наступному вірші знак питання виглядає більш значущим у пунктуаційній порожнечі:

*Не запитуй: навіщо? для чого? куди? і чому?
Все одно не збагнеш ти хоч скільки в пророки не пнися
Тож зіжмакай гординю свою і всміхнися народу цьому
Чи самому собі чи й нікому та все ж усміхнися*

(Де б ти хто б ти..., О. Ірванець [310, с. 25]).

Текстові фрагменти з наявною пунктуацією можуть бути протиставлені фрагментам з відсутньою пунктуацією. У такому разі звичайне використання розділових знаків набуває особливого емоційного ефекту:

*(tiptop said he
don't stop said she
oh no said he)
go slow said she*

*(cccome?said he
ummm said she)
you're divine!said he
(you are Mine said she)*

(may i fell said he, E. E. Cummings [325, с. 399]).

До *нерегламентованої пунктуації* (не закріпленої чинними правилами, що являє собою різні відхилення та існує на рівні з регламентованою) відносять передусім пунктуаційно-графічні засоби, використання яких зумовлено внутрішніми властивостями текстів і комунікаційними завданнями автора. У посібнику “Пунктуація сучасної російської мови”

Н. Л. Шубіної подано таке визначення нерегламентованої пунктуації: “...незакріплена чинними правилами, являє собою різноманітні відхилення від загальних норм та існує поряд з регламентованою” [240, с. 71]. Спробу виявити та систематизувати певні закономірності використання нерегламентованої пунктуації було зроблено О. В. Бруснічиною [33], яка, вслід за Н. Л. Шубіною, бачить у нерегламентованих, ненормативних вживаннях пунктуаційних знаків прояв “зародження функцій пунктуації щодо оформлення смислового й текстового простору” [240, с. 62].

Стійке порушення певного правила пунктуації, своєрідне, переважне використання певних розділових знаків К. О. Афанасьєва вважає одним з текстових показників, достатніх для характеристики індивідуального стилю автора тексту [9, с. 18]. Поети-постмодерністи вважають необхідним руйнувати пунктуаційні норми, якщо сучасна пунктуація не в змозі відобразити необхідну емоцію:

O sweet spontaneous

earth how often have

the

doting

fingers of

purient philosophers pinched

and

poked

thee

,has the naughty thumb

of science prodded

thy

beauty .how

*often have religions taken
thee upon their scraggy knees
squeezing and*

*buffeting thee that thou mightest conceive
gods*

(o sweet spontaneous, E. E. Cummings [325, с. 58]).

У другому рядку після *earth* нема коми або знака оклику для виділення звертання. У десятому та тринадцятому рядках бачимо, що кома та крапка поставлені не після останніх слів, а перед наступними. При такому розташуванні пунктуаційних знаків здається, що попереднє речення ще триває, а наступне починається різко і з інтонаційним натиском.

Нерегламентована пунктуація включає випадки, коли: між словами знаходиться пунктуаційний знак без пробілу (*silence....But* [325, с. 114]), пунктуаційні знаки використовуються спонтанно та не відображають інтонацію або синтаксис (*a.of,loosely* [325, с. 113]), пунктуаційні знаки використовуються у неправильній послідовності (*have I loved....?you* [325, с. 156]), пробіл ставиться перед пунктуаційним знаком (*earth ,the reckless* [325, с. 114]; *or or. :beds beds beds* [322, с. 133]).

У ситуації, коли частину тексту вирізано (самим автором або редактором), пунктуація іноді залишається, та, будучи прив'язаною до відсутнього фрагменту, вона може здаватись дивною або недоречною:

*the phone rang at 1:30 a.m.
and it was a man from Denver:*

(A following, Ch. Bukowski [323, с. 6])

Так виглядає вірш Ч. Буковського “A following” після того, як цензура вирізала решту тексту через велику кількість нецензурної лексики. Читачі, які побачили вірш у такому вигляді, зовсім по-іншому сприймали його. Не маючи перед очима справжнього нічного діалогу поета, вони робили свої

здогадки щодо дзвінка. Таким чином, двокрапка у кінці вірша замінили звичайне тире або крапки, які ставлять як знак замовчування.

Надмірне вживання пунктуації (вживання більше 2-3 розділових знаків підряд) використовується для підкреслення значення та емоції, що передає той або інший пунктуаційний знак, напр.: *Let us as we have seen see doom's integration.....a wind has blown the rain* (a wind has blown the rain away, E. E. Cummings [325, с. 153]); *Дем! Ти чуєш?!!!! Дем!!!!* (CALLING DEM, Ю. Андрухович [302, с. 90]).

На міжмовному рівні виокремлюють такі спільні риси використання пунктуації. В американській та українській поетиках спостережено велику кількість використовуваних двокрапки та крапки з комою, які у постмодерністській поезії замінили раніше вживані крапки та коми. Відсутність пунктуації як постмодерністський абераційний ГВЗ трапляється як в американській, так і в українській поетиках.

Серед відмінностей на міжмовному рівні виділяють використання в українській поезії надмірної пунктуації, тоді як в американській поезії простежено випадки нерегламентованої пунктуації, зокрема в текстах Е. Е. Каммінгса.

Крім того, в українській поезії використання пунктуаційних знаків (дефіс, дужки, лапки), на відміну від американської, може мати гумористичний ефект (іронія, сарказм та ін.).

3.1.3. Капіталізація та її різновиди. Капіталізація – це акт або система використання великих літер на письмі або у друкуванні [300, с. 169]. За І. В. Арнольд, графічний виражальний засіб капіталізації використовується для вираження: 1) звертання та уособлення; 2) іронічності, пародійності; 3) метонімічної персоніфікації; 5) особливої емоції або голосної вимови [8, с. 237].

Особливості вживання капіталізації та її різновидів в американській та українській постмодерністській поезії показано у таблиці 3.2.

Кількісна характеристика використання капіталізації в американській та українській постмодерністській поезії.

Засіб \ Автори	Американські			
	Едвард Каммінгс	Чарльз Буковські	Лоуренс Ферлінгетті	Деніз Левертов
Капіталізація	263	31	48	26
Відсутність капіт.	154	160	0	1
Разом	417 (247*)	191 (160*)	48 (148*)	27 (57*)
Засіб \ Автори	Українські			
	Юрій Андрухович	Сергій Жадан	Олекснадр Ірванець	Віктор Неборак
Капіталізація	93	44	38	121
Відсутність капіт.	71	56	4	2
Разом	164 (170*)	100 (169*)	42 (145*)	123 (49*)

*У дужках позначено загальну кількість опрацьованих віршів

Написання з великої літери загальних імен у сучасній поезії означає:

а) особливу вагомість та урочисто-піднесений тон:

За стійкою бару сидить Він.

За кілька стільців далі – Вона.

(GLORY TO THE CAMELS, Ю. Андрухович [302, с. 36]);

– who therefor Thee(once and once only, Queen

among centuries universes between

Who out of deeplyness rose to undeath)

(a light Out, E. E. Cummings [325, с. 359]).

У деяких випадках капіталізація має зворотний ефект – важливість та урочистість виділених слів виражає іронічний відтінок:

Вклякніть, белетристи,

Від Благої Вісти!

Ми – не просто Хтось Там,

Ми є Бубабісти.

Вас навколо Себе

Будем гуртувати.

Прирекло Нам Небо

Груш не оббивати –

МАСИ ТУРБУВАТИ (3 р.)

(ТУРБАЦІЯ МАС, О. Ірванець [310, с. 53]);

б) метонімію: “*Miss(believe it or)Gay is a certain Young Woman unacquainted with the libido*” (Young Woman of Cambridge, E. E. Cummings [325, с. 47]). “Young Woman” тут – збірний образ, одна з такого роду жінок, про яку пише поет.

Використовуючи метонімію, виражену капіталізацією, поет може натякати про певні речі на актуальні “слизькі” теми (Союз – ССРС):

Дві сестри ще за Союзу

ділились бідною.

(Політично-іронічна пісня про Тузлу, О. Ірванець [310, с. 65]);

в) виділення інтонацією або інтенсифікацією за смислом:

spring is like a perhaps

Hand in a window

(carefully to

and fro moving New and

Old things, while

people stare carefully

moving a perhaps

fraction of flower here placing

an inch of air there)and

without breaking anything.

(Spring is like a perhaps hand, E. E. Cummings [325, с. 40]);

г) персоніфікацію:

*he was a handsome man
and what I want to know is
how do you like your blue-eyed boy*

Mister Death

(Buffalo Bill, E. E. Cummings [325, с. 6])

Персоніфікація смерті – частотне явище у поезії Е. Е. Камінгса. Наприклад, у вірші “dying is fine)but Death” поет називає життя гріховним породженням смерті, при цьому Death пишеться з великої літери, а god – з маленької, нібито смерть сильніша навіть за божу волю.

Відсутність великої літери там, де вона необхідна, особливо на початку кожної строфи, є також поширеним виражальним засобом серед сучасних поетів. В. І. Балінська та І. В. Арнольд вважають, що таке порушення традиції додає поезії більш довірчого розмовного тону [8, с. 238]. За допомогою цього засобу одночасно з відсутністю пунктуації сучасні автори виражають відмову від класичних правил мови та деструктуралізацію мовлення, реалізують так звану мовну аберацію (за Ю. Іздриком [98]). У такий спосіб вони виражають свій протест проти канонізації художнього мовлення, наприклад:

дівча пухнасте у короні маковій
їсть пластівці й дурниці милі меле
між індіян оплачених-оплаканих
за те що ти украв її у мене

(Вірш американського збоченця, О. Ірванець [310, с. 65]).

Відсутність великої літери після знака питання є графічним ВЗ, що виражає сумнів, внутрішній монолог, потік свідомості, суперечку із самим собою:

...хочеш почути, чому я тоді
відмовився? просто я подумав, що насправді не має

різниці – грати чи

не грати, ніякої різниці, розумієш?

кар'єра? ну, я ще й тепер міг би нормально грати,

правда анаша, розумієш?

постійно глюки на полі, а так нічого...

(Соціалізм, С. Жадан [309, с. 178]);

clouds over

new ground, new made

under heavy December footsteps? the only

way to live?

(Everything That Acts Is Actual, D. Levertov [332, с. 12]).

Початок вірша з маленької літери, який, зазвичай, супроводжується крапками, плавно вводить читача у вир авторської уяви або спогадів:

...такої зелені не бачено сто років,

а може, й більше! Все вповите нею.

Ліси кущів безмовні та глибокі:

вигадуй річку, просіку, алею,

закриті, ще не впізнані.

(Футбол на монастирському подвір'ї, Ю. Андрухович [303]).

Написання власних імен з маленької літери у вірші американського поета Е. Е. Камінгса “maggie and milly and molly and may” виражає узагальнення людської натури на основі рис чотирьох згаданих осіб, про що пише у підсумках наприкінці вірша сам поет, називаючи людей “будь-який ти або будь-який я” (“*a you or a me*”) [325, с. 682]. Подібний процес простежується у його ж вірші “in Just-”, у якому імена bettyandisbel та eddieandbill написані разом і з маленької літери. Поет натякає на замкнуте коло, за межами якого пропливає час, у якому такі самі дівчата з року в рік грають у класики та стрибають на скакалці в парку, а ті самі хлопці грають у піратів та мармурові кульки [325, с. 27]. Цим дітям поет протиставляє старого кульгавого торговця надувними кульками. Використання великої літери

всередині слова (baloonMan) виокремлює його з натовпу, робить Людиною з великої літери.

На міжмовному рівні спостережено декілька схожих способів використання капіталізації. В американській поезії, особливо у творчості Е. Е. Каммінгса, помітні приклади спонтанної капіталізації – усередині або наприкінці слова. Це своєрідний спосіб привертання уваги до слів поета, наприклад у вірші “n(o)w: iS Slapped:with;liGhtninG)” [325, с. 348]. Серед український поетів спонтанна капіталізація трапляється в Ю. Андруховича у вірші “Нарбутове “А”, 1917”, проте в Ю. Андруховича капіталізації підлягає тільки літера “А”, що відповідає назві та смислу тексту: *кричуще А науки та письма* [301, с. 68].

Серед відмінностей на міжмовному рівні виділяється протиставлення маленької та великої літери у займеннику “я” (англ. I) в американській поезії. Оскільки цей займенник за правилами правопису повинен писатись завжди з великої літери, його написання з маленької є прийомом мовної аберації та має прихований смисл. Особливо це помітно у вірші Е. Е. Каммінгса “i sing of Olaf glad and big” [325, с. 340]. Займенник “я”, що вимовляє головний герой Олаф, яким автор пишається, пишеться з великої літери, а “я” оповідача – з маленької. Так поет підносить свого героя-мученика над американським народом.

Зворотний процес спостерігаємо у вірші Ю. Андруховича “Павло Мацапура, злочинець”. Автор пише з маленької літери не тільки займенник “я” (таке написання є правильним в українському правописі, а традиції капіталізації “я” просто не існує), але й навмисно ім’я людини, щоб принизити цього ката, показати мізерність його душі [301, с. 56]. У той самий час сам Павло промовляє ім’я Боже, і автор автоматично переходить на капіталізацію, підкреслюючи велич Божої волі та висоту його помислів [там само].

3.1.4. Використання знаків інших семіотичних систем. До знаків інших семіотичних систем (далі – ІСС) (неалфавітних, нелітерних, діакритичних знаків) належать: цифри, символи та ін. Нелітерні знаки – це система загальнообов’язкових графічних одиниць, що є додатковими до букв знаками письма певної мови. У системі нелітерних знаків виявляються загальні закономірності мови, що властиві й іншим рівням мовної структури [204]. До нелітерних знаків належать інтерлітери – дефіс, апостроф, інтервал, наголос, лапки, діакритичні знаки, а також знаки пунктуації (міжслівні знаки) як допоміжні графеми, що слугують для членування писемного тексту [26, с. 140; 204]. Нелітерні знаки, більшість з яких є одиницями графічного рівня, що не мають звукових аналогів, можуть брати участь в реалізації комунікативної функції спілкування лише на рівні графічного мовлення і поєднувати свою прагматичну заданість з фонетичною функцією, вказуючи на певний звуковий аналог [193]. Вживання нетипових для традиційної орфографії елементів додає мові більшої виразності, підвищує її візуальну ефективність та сприяє створенню у читача необхідного враження [там само].

Кількісна характеристика використання знаків ІСС показує, що в американській постмодерністській поезії значно частіше (табл. 3.3) вживаються знаки ІСС, особливо цифри. Це зумовлено тяжінням англійської аналітичної мови до способів вираження зачення поза межами слова.

Серед знаків ІСС у сучасних віршованих текстах використовуються такі:

1) слеш у функції, подібній до сполучників “і” й “або”, як знак альтернативності понять [272, с. 220] або позначення єдиного складного поняття: *мама/кока з тобою листя цибулі* (мама/кока, С. Жадан [307, с. 109]), *and don't worry about age and/or freshly-arrived talents* (how to be a great writer, Ch. Bukowski [322, с. 92]);

**Кількісна характеристика використання знаків ІСС
в американській та українській постмодерністській поезії.**

Засіб	Автори	Американські			
		Едвард Каммінгс	Чарльз Буковські	Лоуренс Ферлінгетті	Деніз Леверттов
Знаки ІСС		17	19	27	0
Цифри		13	214	3	3
Разом		30 (247*)	233(160*)	29 (148*)	3 (57*)
Засіб	Автори	Українські			
		Юрій Андрухович	Сергій Жадан	Олександр Ірванець	Віктор Неборак
Знаки ІСС		2	3	1	0
Цифри		3	7	5	2
Разом		5 (170*)	10 (169*)	6 (145*)	2 (49*)

*У дужках позначено загальну кількість опрацьованих віршів

2) амперсанд як скорочене *and*:

(Do you think?) the

i do, world

is probably made

of roses & hello:

(into the stenous briefness, E. E. Cummings [325, c. 108]);

3) математичні знаки (множення, дріб та ін.):

get your name in LIGHTS,

get it up there in

8 1/2 x 11 mimeo.

(O, We Are The Outcasts, Ch. Bukowski [322, c. 92]);

4) музичні знаки (дієз):

the birds even come in from the trees

*and enter the pavilion and then it is the Hungarian
Rhapsody #2 by Lizst, and it still rains, but look,
one man sits alone in the rain
listening.*

(Rain, Ch. Bukowski [322, с. 109]);

5) грошові знаки (долар, цент): *all the little stores locked with 67¢
Woolworth locks* (yellow cab, Ch. Bukowski [322, с. 150]), *IKEY (GOLDBERG) 'S
WORTH I'M TOLD \$ SEVERAL MILLION* (IKEY (GOLDBERG)'S,
E. E. Cummings [325, с. 242]).

Написання чисел *цифрами* використовується:

а) для компресії інформації, що робить поетичний текст більш схожим на прозовий, документальний:

*За півгодини відходив потяг.
Напередодні весни, 25 лютого,
життя ще раз видається дивним і гарним,
особливо якщо попереду Альпи.*

(THE PENNY BALLARD FOR N., Ю. Андрухович [302, с. 48]);

б) для вираження поняття, яке у графічному вивгяді є зрозумілішим та більш знайомим читачеві (напр., калібр зброї, розміри кімнати):

*god damn! It's almost like being shot in the ass
with a .22*

(back to the machine gun, Ch. Bukowski [322, с. 18]);

*На кухонці маленькій, 3x2,
Мій приятель, людина неможна...*

(Сон, О. Ірванець [310, с. 28]);

в) як ігровий прийом та принцип подвійного кодування, коли цифри, з одного боку, мають пряме значення (зріст), а з іншого – переносне (якщо скласти 5 та 11 отримаємо знов 16, про які згадується перед цим):

"kitty". sixteen, 5' 11", white, prostitute.

("kitty", E. E. Cummings [325, с. 126]).

Аналіз сучасної поезики на предмет знаків ІСС засвідчив, що американські поети частіше використовують цифри та інші знаки ІСС. В обох мовах цифри найчастіше використовуються для відображення часу (години або дати), а в американській поезиці, крім того, найуживанішими є амперсанд та грошові символи.

Загальною функцією всіх знаків ІСС у сучасних американських та українських поетичних текстах є компресія інформації, документалізація оповідання або розмовний тон.

3.1.5. Скорочення та аббревіатура в поетичному тексті. Скорочення та аббревіатура (складноскорочене слово) використовуються у поетичних текстах поряд зі звичайними словами. У практиці вживання аббревіатур, на думку Н. Я. Дзюбишиної, ще чимало неусталеного, тому те саме скорочення можна побачити в одному випадку як незмінне слово, а в іншому – у певному відмінку (з відповідним закінченням) [77]. Літерні та звукові аббревіатури стали залучатись до фонду експресивних засобів мови [1, с. 69]. Експресивну функцію аббревіатур досліджує Н. Г. Алієва у роботі з культури мовлення [1].

В американській традиції існує декілька слів, які прийнято вводити до тексту у вигляді аббревіатур (U. S. – United States, U. N. – United Nations, Sen. – senator, St. – Street or Saint, Dec. – December, L. A. – Los Angeles, etc.). Серед них є такі, що ніколи не вживаються у повному вигляді, навіть під час цитування (Mr., Mrs, Dr., St.) [280, с. 45-46].

В американських та українських текстах трапляються скорочення, які наближують поезику до документальних текстів та сприяють реалістичності оповідання, а саме – Св. та St., які є еквівалентами: *два костели, дзвіниця и церква св. Юра* [301, с. 89], *my record album by The Academy of St. Martin in the Fields* [322, с. 38].

**Кількісна характеристика використання скорочень та абревіатур
в американській та українській постмодерністській поезії.**

Засіб \ Автори	Американські			
	Едвард Каммінгс	Чарльз Буковські	Лоуренс Ферлінгетті	Деніз Леверттов
Скорочення	10	43	1	0
Абревіатури	3	9	7	1
Разом	13 (247*)	52 (160*)	8 (148*)	1 (57*)
Засіб \ Автори	Українські			
	Юрій Андрухович	Сергій Жадан	Олександр Ірванець	Віктор Неборак
Скорочення	8	2	4	0
Абревіатури	5	7	20	5
Разом	13 (170*)	9 (169*)	24 (145*)	5 (49*)

*У дужках позначено загальну кількість опрацьованих віршів

Скорочення та абревіатура можуть використовуватись:

а) для надання тексту автентичності та документальності, подібно як уточнення та деталі додають надійності та “справжності” наративу: *E distant proximity to a Y.W.c.a. she suddenly luffed – thanking me* (Young Woman of Cambridge, E. E. Cummings [325, с. 47]) або *Та вагома, як німецька марка, / Вийшла ти із сейфів НБУ* (Ода гривні, О. Ірванець [310, с. 55]);

б) як розмовні скорочення, які “оживляють” розмову та додають довірчого тону розмові: *one of my helpless x-wives* [322, с. 96] або *o.k., you'll tip her 15 percent* [322, с. 13], *and by 11 p.m. I'll be spread out* [322, с. 219].

в) як евфемістичний засіб: *й послав усе нах...* (Смерть поета, О. Ірванець [310, с. 55]), *гола ду...* (Котячий концерт, Ю. Андрухович [303]);

г) як авторські оказіональні скорочення для придання іронічного ефекту та сарказму:

*Макс Шраєр, пані Роткірх, Ніколь і Ангела, і Аннемарі
родини письменника Драверта
і доктора Петерсона, а також Франческо Аполльоні,
Л., Дж., і Джі-Джі-Джі –
усі безумовно кудись поїдуть.*

(THE NEWS OF THE WORLD, Ю. Андрухович [302, с. 14]).

Поет вигадує абрєвіатури імен своїх нібито існуючих друзів. Серед іноземців поширені імена, що починаються на літеру J (Дж.), і у такий спосіб автор підкреслює, що саме іноземні знайомі полюбляють “кудись поїхати” на відпочинок.

Таким же чином скорочує імена задля узагальнення й замовчування деякої інформації американський поет Е. Е. Каммінгс:

*perhaps. While permanent faces coyly bandy
scandal of Mrs. N and Professor D*

(the Cambridge ladies, E. E. Cummings [325, с. 115]).

У сучасній українській поезиці помітні випадки, коли абрєвіатура набуває статусу повноцінного слова (тобто пишеться з маленької літери та до приголосних додаються відсутні голосні – зазвичай “e”), особливо якщо ця абрєвіатура часто трапляється в дискурсі, наприклад: *ітеде* [302, с. 17], *Ел Ей* [302, с. 32], *кавеен* [302, с. 34], *убоп* [308, с. 20], *петеу* [309, с. 81], *елем* [310, с. 9], *есемеси* [302, с. 69], *енкаведе, емгебе* [301, с. 75].

3.1.6. Графічно-орфографічні іншомовності. Графічно-орфографічні іншомовності (ГОІ) – запозичені елементи, що абсолютно не адаптовані до фонетичної, лексичної та семантичної системи української мови, та побутують у тому вигляді, в якому існують у мові-першоджерелі і являють собою не лише цільні слова, словосполучення, але й речення, вислови та цілі частини тексту [30, с. 9]. Вони активно функціонують у мовленні і на сторінках художньої та публіцистичної літератури, але не представлені в словниках, довідниках, не були предметом аналізу в

лінгвістичній науковій літературі [там само]. Автор іноді вважає зручним або навіть потрібним запозичувати елементи з інших мов [277, с. 115]. Вони вже виконують не стільки функцію економії мови, скільки зворотну функцію: розширюють смислові, граматичні і власне текстові обрії [29, с. 118].

Таблиця 3.5

**Кількісна характеристика використання ГОІ
в американській та українській постмодерністській поезії.**

Засіб \ Автори	Американські			
	Едвард Каммінгс	Чарльз Буковські	Лоуренс Ферлінгетті	Деніз Леверт
ГОІ	36	0	30	1
Разом	36 (247*)	0 (160*)	30 (148*)	1 (57*)
Засіб \ Автори	Українські			
	Юрій Андрухович	Сергій Жадан	Олександр Ірванець	Віктор Неборак
ГОІ	36	20	23	5
Разом	36 (170*)	20 (169*)	23 (145*)	5 (49*)

*У дужках позначено загальну кількість опрацьованих віршів

Іноді в тексті трапляються приклади написання звичайних слів (повністю або частково) літерами іншої мови. Дослідниця взаємин між латиницею та кирилицею Т. М. Григор'єва пише, що лінгвістичні дослідження пострадянського періоду відзначають характерну для мови кінця ХХ – початку ХХІ ст. свободу її реалізацій; вказують на надактивне життя мови, характеризує цей період як період інтенсивної дії всіх її механізмів [104, с. 145]. Виявлені особливості життя мови відображені і в його писемності. Одним з проявів її вільного існування (поряд з параграфемікою і впровадженням елементів дореформеного письма у сучасний текст) виявилась латиниця, яка проникла у писемність міського середовища, періодичної преси, рекламні тексти і як наслідок – у художню

літературу [там само]. Продовжуючи наведені дослідження, С. В. Науменко доходить висновку, що “якщо повернення в текст елементів дореформеного письма усвідомлюється як відновлення зв’язку часів, що розпався за сімдесят з гаком років, то насичення кириличного тексту латиницею демонструє граничну відвертість нашого суспільства для міжнародних контактів, партнерства у світовому співтоваристві і залучення до досягнень науково-технічного прогресу” [152, с. 168-169].

Оскільки поетика постмодернізму стирає межі між елітарною та масовою літературою, у її мовленні починають проявлятися ознаки обох. Так, у сучасних текстах з’являються уривки, надруковані іноземними мовами, орієнтовані на освіченого читача. Написання іншою мовою (графічно-орфографічні іншомовності) або використання іншомовних літер у віршованому тексті можуть використовуватись:

а) для передання автентичності тексту:

*“Осторожно, там опять **этот** засел”, –
попередила бабця з козами,
киваючи на зарості з верболозу, –
так, ніби це була наша проблема.*

(I WANNA WOMAN, Ю. Андрухович [302, с. 25]);

б) як евфемістичний засіб:

i try if you are a gentleman not to sense something un poco putrido

(Young Woman of Cambridge, E. E. Cummings [325, с. 47]);

в) з іронічним ефектом, як іншомовне кліше, аналога якому в мові не існує: *буенос діас пако* [309, с. 104], *велкам ту бі готел харків* [309, с. 80], *ю мейк мі філ зо янг* [309, с. 126].

В українській поезиці найчастіше трапляються англійські ГОІ (*I can't give you anything but love* [302, с. 28], *The shadow of your smile* [310, с. 61]) та російські (*НЕ ЗАБУДЬТЕ ВЫКЛЮЧИТЬ ТЕЛЕВИЗОР* [302, с. 92], *журнал “Огонёк”* [310, с. 91]), а в американській натомість – грецькі (*ΠΑΡΘΕΝΩΝ* [325, с. 84], *ΜΕΓΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΝ ΥΠΝΟΥ* [325, с. 116]) та

французькі (*n'est-ce pas* [325, с. 243], *hors d'oeuvres* [325, с. 241], *la voix fragile* [325, с. 56]).

У сучасній українській поезії ГОІ поділяються на друковані латиницею (*Please make-up* [302, с. 29], *Starnberger See* [302, с. 49]) та кирилицею (*deddi* [310, с. 57], *фата моргана* [310, с. 131], *пушер* [310, с. 83]). Друковані кирилицею ГОІ відрізняються тим, що трохи наближують іншомовний текст до читача, органічно візуально зливаються із загальним текстом, а також мають дещо іронічний відтінок.

У текстах американських та українських поетів простежується тенденція до використання латинських висловів: *vox populi* [328, с. 27], *delirium tremens* [302, с. 88], *versus* [310, с. 61], *de gustibus non disputandum est* [325, с. 243]. Спільними також виявились ГОІ італійського походження: *signore gondola* [325, с. 254], *presto* [325, с. 210], *nel mezzo del cammin di nostra vita* [310, с. 49].

3.2. Композиційно-стилістичні графічні засоби

Структуру та графічну композицію тексту творять ГВЗ, які називають композиційно-стилістичними. Під композицією тексту Ю. М. Лотман розуміє “синтагматичну організованість сюжетних елементів” [132]. До композиційно-стилістичних графічних засобів відносять наступні засоби.

3.2.1. Види сегментації тексту. Сегментація тексту передбачає написання наступного слова або речення з нового рядка або абзацу. Термін “абзац” має два значення: відступ на початку рядка й відрізок тексту між двома такими відступами [204]. Так чи інакше, абзац – це прийом графічної делімітації написаного. Його семіотична роль полягає в поділі тексту на композиційно-змістові блоки, що утворюють деяке синтаксичне ціле з кількох (чи одного) речень, об’єднаних змістовою ідеєю і стилістичною

цілісністю [там само]. У тому разі, коли речення графічно оформлюється в абзац, його логічна та експресивна значущість підвищується [208, с. 64].

Виділення кожного вірша в окремий рядок та написання його з маленької літери В. С. Басєвський вважає найбільш виражальним графічним еквівалентом структурних пауз, який відсікає кожний вірш від попереднього та наступного. Ці структурні паузи додають віршу інтонаційну єдність, що у деяких випадках ускладнюється синтаксичними паузами всередині вірша [13].

Ті або інші конструкції тексту полегшують його сприйняття, підкреслюючи та виявляючи засобами графіки характер літературного матеріалу [105, с. 95]. У деяких випадках композиційна будова тексту виконує у художніх творах особливі зображальні функції [там само]. На відміну від рядка або вірша, сигналом завершення яких є рима, О. Л. Жовтіс використовує термін “графічний рядок”, розуміючи під ним виокремлену частину віршованого ряду [84, с. 142]. Оскільки кожне слово, яке стоїть у графічному рядку, стає мовленнєвим тактом, виразнішими стають і алітерація, і перекличка слів, оформлених граматично [84, с. 159]. Іншими словами, зв’язки між рядками, які при класичній побудові не були б настільки помітними, стають зв’язками, що представлені графічно і в такий спосіб підкреслені фонетично [там само].

Засобами сегментації тексту є:

а) поділ тексту на абзаци або рядки для “свідомо шуканої ритміки вірша” [105, с. 95]:

прокрадаюся в її сни, дякую

дякуючи

за нагоду снитися,

нагоду відлунювати,

пульсувати

і дякувати.

(GIRL YOU WILL BE A WOMAN SOON, Ю. Андрухович [302, с. 59]);

б) виділення слова, висловлювання або його частини в окремий рядок як засіб привертання уваги та/або інтенсифікації за смислом:

and she was right: it's better to be happy if you

can

but my father continued to beat her and me several times a week

(a smile to remember, Ch. Bukowski [323, с. 9]);

в) виділення слова, висловлювання або його частини в окремий фінальний рядок як узагальнення сказаного вище, розв'язки або своєрідного постскриптуму:

і така довга ніч, і така самота під стелею,

і така цілковита незаплямованість,

що з'явилися непогані шанси

на потрапляння в небо.

Але там не кохаються.

(WITHOUT YOU-2, Ю. Андрухович [302, с. 57]).

До засобів сегментації тексту належить також *інтерліньяж*. Це міжрядковий інтервал, який може відігравати важливу композиційну роль у віршованому тексті. На погляд відомого художника книги Яна Чіхольда [238], інтерліньяж підкреслює лінійність рядків і таким чином деякою мірою зменшує строкатість набору [292]. В постмодерністській поезиці, навпаки, гра інтерліньяжем у поєднанні із сегментацією тексту найчастіше ускладнює читабельність, концентрує увагу, графічно підказує паузи та важливі моменти і у такий спосіб підвищує емоційність тексту.

У наступному прикладі подано три строфи, всередині яких є візуальні розриви, пробіли між рядками:

*of evident invisibles
exquisite the hovering*

at the dark portals

of hurt girl eyes

sincere with wonder

*a poise a wounding
a beautiful suppression*

the accurate boy mouth

now droops the faun head

now the intimate flower dreams

*of parted lips
dim upon the syrinx*

(of evident invisibles, E. E. Cummings [325, c. 75]).

Поет використовує таку схему. У першому вірші: 2 рядки з одинарним пробілом + 1 з полуторним + 1 з полуторним; у другому вірші: 1 рядок з полуторним пробілом + 2 з одинарним + 1 з полуторним; у третьому вірші: 1 рядок з полуторним пробілом + 1 з полуторним + 2 з одинарним.

Використання інтерліньяжу як графічного засобу є притаманним американській поезії, зокрема текстам американського поета Е. Е. Каммінгса.

Один з видів сегментації тексту – *презентація (членування) слова*, якої досягають за допомогою дефісації, переносу частини слова на інший рядок та іншими способами. Презентацію слова можна поділити на:

а) написання декількох слів разом, що виражає поєднання загальною ідеєю – неподільне на сегменти у свідомості автора поняття: *yellowsonofabitch* та *firstclassprivates* (i sing of Olaf glad and big, E. E. Cummings [325, c. 13]) або швидке вимовляння, як при рахуванні, *onetwothreefourfive* (Buffalo Bill, E. E. Cummings [325, c. 6]);

б) утворення okazionalizmів – графічна презентація висловлювання таким чином, що з'являється нове поняття, напр. *everyanything* або

everanything (if everything happens that can't be done, E. E. Cummings [325, с. 15]), ніби поетові бракує слів, щоб виразити свої відчуття;

в) “шматування” слова на склади та літери як прийом графічної образності. Ускладнюючи прочитання, такий засіб робить текст більш емоційним та дійсно поетичним порівняно з його звичайним, прозовим написанням.

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

(l(a..., E. E. Cummings [325, с. 673]);

Членування слова у наступному прикладі відображує як поступово, спокійно, безупинно спливає час:

наче в клепсидрі в кожному з нас

пере-

сипається

час

(З циклу “Midlife Crisis”, О. Ірванець [310, с. 54]).

Розташування тексту також відіграє свою роль у сприйнятті віршованого тексту. Діагональне розташування тексту на площині (яке технічно може мати вид похилої строки або “дробинки”) має декілька різних асоціацій: у випадку діагонального розташування від лівого нижнього кута

до правого верхнього це ідеї руху та стрімкості або недбалості та довільності, або рішучості (“діагональ резолюції”); у випадку розміщення тексту по діагоналі від лівого верхнього кута до правого нижнього простежується і нерідко реалізується ідея вибору (“діагональ меню”) [164].

Незвичне розташування тексту використовується передусім для привертання уваги. Американський поет Е. Е. Каммінгс використовує вертикальне розташування тексту, коли пише вірш про “очі його життя”. Асоціативним значенням цього ГЗ є натяк на те, що поет пригадує, як дивився в ці “очі лежачі”, тому лінія обрису стає не горизонтальною, а вертикальною:

*life hurl my
 yes, crumbles hand(ful released conarefetti)ev eryflitter, inga. where
 mil(lions of afflick)f litter ing brightmillion ofS hurl; edindog:ing
 whom areEyes shy-dodge is bright cruMbshandful, quick-hurl edinwho
 Is flittercrumbs, fluttercrumbs are floatfallin, g; allwhere:
 a: crimbflitteringish is arefloatsis ingfallall!mil, shy milbrightlions
 my(hurl flicker handful
 in)dodging are shybrigHteyes is crum bs (all)if, ey Es*

(life hurl my, E. E. Cummings [325, c. 263]).

Частим графічним засобом у сучасній поезії стало написання “дробинкою”, винайдене В. Маяковським передусім як “чіткіше оформлення

ритму вірша, оскільки традиційні знаки пунктуації недостатньо для цього пристосовані” [143]:

Кохана!

Ім'я твоє деркотливе

вирипує сніг під ногами.

Його деренчливе вітрило намету

тріпоче в ургу урагану.

З розпоротої на прапори, порепаної Європи

я мріяв давно утекти до

Тебе,

незаймана, біла, цютлива моя Антарктидо!

(Роберт Фолкон Скотт, О. Ірванець [310, с. 38]).

І. М. Борисова виділяє деякі загальні функції “дробинки” [28]. По-перше, “дробинка” є зоровим дратівником, коли на фоні звичайних віршових рядків спадає на очі рядок з графічним розломом [там само]. По-друге, поет впливає на читача не тільки за допомогою заголовків, епіграфів, ліричних відступів і т. ін., але й за допомогою введення у текст “дробинки” як одного із засобів відображення течії думки, інтонування [там само]. Американський поет Л. Ферлінгетті вміло використовує “дробинку”, функцію якої виконує абзац у прозі. Починаючи “дробинку” він починає нову думку, наступні “сходинки” якої є продовженням ідеї автора. Нова “дробинка” сигналізує закінчення попередньої думки та початок наступної:

The population explodes

and the sun wears shades

and clouds have trousers

And the Third World War

will be the war against the Third World

As homeless hordes sweep the earth

and the sun the sun

is carried away in a cloud

(The population explodes..., L. Ferlinghetti [328, с. 113]).

Розташування тексту тісно пов'язане із сегментацією тексту та відповідно з його інтонацією. У наступному прикладі розташування тексту пірамідою, де кожний рядок-сходина є трохи довший за попередній, автор відображає наростання емоції, тиск на читача:

*А ти
як би ти
зіграв роль
свідка страти
невинної людини?*

(Актор, В. Неборак [315, с. 74]).

Сегментація тексту є однаково поширеним графічним засобом в американських та українських поетичних текстах. Водночас продовжує використовуватись модерністська “дробинка”, проте її функції розширюються, а значення набувають нових відтінків. Особливості презентації слова та незвичне розташування тексту є більш притаманними американській поезії.

3.2.2. Типи набору та шрифту. Типи набору та шрифту творять структуру тексту і тому є композиційно-стилістичними засобами. Останнім часом у технічній літературі помітно тенденцію до ототожнення понять “гарнітура шрифту” та “шрифт”. В. Б. Валуєнко називає два основних завдання, розв'язання яких можливе за допомогою виражальних засобів набору. Це функціональне завдання, суть якого полягає в тому, щоб “облегшити користування книгою, пошук, засвоєння та запам'ятовування інформації, підвищити коефіцієнт корисної дії книги, удосконалити, тобто пристосувати, її для читання”, та художня інтерпретація – “виявлення нюансів ... змісту й форми, художнього “прочитання” засобами набору” [40, с. 30]. У психолінгвістичному аспекті на рівні сприйняття мовленнєвого

висловлювання досліджує гарнітуру шрифту С. П. Нестеренко, розглядаючи її як фактор регуляції сприйняття тексту [156, с. 59].

Проаналізувавши численні приклади, А. Капр показав, яку інформацію можуть нести шрифти [101]. Особливу увагу зосередив на випадках, які можна класифікувати як пряму ілюстрацію змісту (тобто коли у графічних ознаках шрифту відображуються семантичні характеристики слова), а також шрифтових ознаках, що діють на основі сприйняття символів [там само]. Подібних ефектів досягають в результаті варіювання шрифту однієї гарнітури за накресленням та розміром [108].

Часто використовуваним у текстах є *курсив*. Курсив – похилий шрифт, подібний до рукописного [50]. Будучи не літерним засобом графіки, він виконує функцію виділення слів і фраз у тексті [там само]. Курсивом виділяються епіграфи, поетичні вставки, прозаїчний текст, цитати, слова іншої мови, назви згаданих творів і взагалі усе, що стосовно даного тексту є чужорідним або потребує незвичного посилення (емфатичний курсив) [8, с. 238]. За Х. Кафтанджиєвим, курсив дуже зручний для інтерпретації індивідуальних особливостей голосу, за яким ідентифікується особистість мовця, тому психологічно правильніше власну думку передавати курсивом [103]. Власний почерк допомагає створити атмосферу інтимності, чого не можна досягти друкованим шрифтом [там само].

Курсив у сучасній поезії використовується:

а) нормативно – для виділення епіграфів, поетичних вставок, прозового тексту, цитати, іншомовного слова, назви згаданого твору і всього, що є чужорідним для цього тексту [8, с. 238]. Проте навіть не емфатичне, а нормативне вживання курсиву може мати стилістичне навантаження, наприклад, з іронічним підтекстом [8, с. 239]:

*Повісивши на ручку дверей трикутник
з написом **Do not disturb please**,
готельний злодій
зачиняється в моїй кімнаті.*

(GUESS WHO WAS MY GUEST, Ю. Андрухович [302, с. 16]).

У наведеному уривку написання курсивом вводить іншомовний текст та замінює використання лапок. Курсив також вказує на гумористичність ситуації, коли злодій просить не турбувати його, поки він обкрадає людину;

б) для емпатичного стилістичного виокремлення [8, с. 238], логічного або емоційного посилення вислову [208, с. 57]:

*У міжнародному потязі Чернівці – Перемишль,
на перегоні між Франківськом і Львовом,
коломиєські заробітчани й заробітчанки
вголос підраховують
учорашні літаки над Америкою.*

(SEVEN – ELEVEN, Ю. Андрухович [302, с. 53])

У цьому прикладі автор помічає спільну назву потягу та торговельного центру, що став об'єктом терористичного акту (World Trade Centre – Міжнародний Торгівельний Центр). Водночас можлива конотація, що поет іронізує з приводу того, що поїзд між українським містом Чернівці та польським Перемишлем є міжнародним, хоча більшість людей, які проживають у цих містах, близько споріднені та розмовляють однією мовою або добре розуміють один одного.

В уривку з вірша Д. Левєртов “Зішестя Христа до Пекла” слово *them* необхідно читати з особливим інтонаційним натиском, на що вказує емпатичний курсив. Поетеса не може або не знає, як назвати тих людей з лімбу, проте для неї це не просто “вони” – вона їх жахається та глибоко їм співчуває, як співчуває Ісусові, якому тяжко бути серед них:

*to break from **them**
back into breath and heartbeat, and walk
the world again, closed into days and weeks again, <...>*

(Ikon: The Harrowing of Hell, D. Levertov [332, с. 16]).

Іноді автор підказує, з якою саме інтонацією необхідно вимовити курсивний текст, подаючи опис відразу після виділення (перекл.: так ніби я продався ворогові):

*“what?” they say, “you got a
computer?”*

*it’s like I have sold out to
the enemy.*

(my computer, Ch. Bukowski [323, с. 80]);

в) для інтерпретації індивідуальних особливостей голосу, за яким ідентифікується особистість мовця. Психологічно правильніше передавати особисту думку курсивом. Персональний почерк творить атмосферу інтимності [103, с. 31]:

*Тарас має рацію, коли пише
Нас не повинні зривати вранці будильники.
Ранок і без того пора сум’яття,
Суцільна туга, найгірше, що може трапитись*

(WELCOME TO MY FOOLISH DREAMLAND, Ю. Андрухович [302, с. 23]);

Особисту думку згадуваного Тараса поет Ю. Андрухович виділяє курсивом. Таким чином, він вводить пряму мову, не використовуючи лапок або інших засобів пунктуації, а також передає автентичність висловлювання. Аналогічно вводить особисту думку героя американський поет Ч. Буковський:

*Sometimes you climb out of bed in the morning and you think,
I’m not going to make it, but you laugh inside,
remembering all the times you’ve felt that way,*

(gamblers all, Ch. Bukowski [323, с. 46]);

г) курсивні та похилі поєднання у багатьох випадках виглядають більш динамічно, ніж прямі [40, с. 29]. У наступному випадку курсивне виділення відображає безупинне та жваве зростання грибів:

гриби Донбасу, нечутні химери ночі,

*виходячи з пустоти, виростаючи з кам'яного вугілля,
доки серця стоять, ніби ліфти в нічних будинках,
гриби Донбасу ростуть, ростуть, не даючи померти
від туги усім зневіреним і пропащим,
тому що, чувак, доки ми разом,
доти є кому переривати цю землю,
знаходячи в її теплих нутрощах
чорний колір смерті,
чорний колір життя.*

(Гриби Донбасу, С. Жадан [308, с. 42])

У наступному вірші Д. Левертів оформляє курсивом слова, які здаються більш предметними й конкретними порівняно з рештою висловлювання. Багаторазове курсивне виділення робить текст динамічнішим, а повторне *but* натякає на циклічність описуваного процесу:

*We stuffed our mouths full of it,
gorged on **but** and **if** and **how** and again
but, knowing no better.*

(Contraband, D. Levertov [332, с. 11]).

У сучасній поезії трапляється такий незвичний тип набору, як *закреслений*. В. Біблер називає закреслене слово “негідним”, таким, що “існує не закреслено, а саме в якості негідного, неготового, відкинутого, але тим самим важливого для власне поетичної побудови вірша” [21, с. 50]. Сучасна поетеса Н. Іскренко, яка сама використовує такий графічний засіб, пише, що закреслені слова та фрази, ритмічні невідповідності та інші порушення структурної передбаченості народжуються, коли “конформне мислення дає збій, і його носій починає поводитись як звичайна людина, проте одразу опам'ятовується та намагається виправити мимовільну помилку” [97]. Український поет Ю. Андрухович також помічає, що “найкращий вірш – виправлений, переписаний і закреслений; найкраща поезія – недомовлена”

[3]. Метафорично закреслений текст є виражений сучасними поетами за допомогою такого графічного засобу, як закреслений шрифт.

Так, американський поет Е. Вільямс закреслює слово *violently*, немов це слово надруковано не ним, а машинкою, тому він з ним не згоден і нижче слово *violently* з'являється знову, проте тепер автор використовує інший графічний засіб – членування слова:

sometimes

the typewriter

thinks

for

me

and sometimes

i violently

i disagree

violent

ly

(typewriter, E. Williams [327]).

Український поет І. Іов написав вірш “Народження, можливо, геніального вірша” повністю закресливши весь текст так, що слів не можливо розібрати (Додаток Г). Читач бачить тільки закреслення тексту, тобто не лексичну, а саме графічну його частину. Так поет показує, як саме народжуються геніальні вірші, проте свій вірш геніальним не вважає, й тому закреслює його. Оскільки цей вірш є прикладом конкретної поезії, його необхідно осмислювати цілком, не поділяючи на окремі графічні засоби або прийоми.

Один з віршів українського поета О. Ірванця називається “Відкритий лист до прем'єр-міністра Канади Браяна Малруні та генерал-губернатора Романа Гнатишина від трудящих колгоспу ‘Шлях Ілліча’ (закреслено) ‘Шлях Ільковича’” [310, с. 59]. Замість графічного засобу закресленого шрифту поет

використовує лексичний опис того ж засобу, який гіпотетично може мати вигляд: ‘Шлях Ілляча Ільковича’. Цей графічний засіб запозичений з інтернет-форумів та соціальних мереж, де він використовується з гумористичним ефектом. Щоб виконати “закреслений текст” потрібно перед кожною буквою вибраного слова вставити & #822; без пробілу між & і #822; (крапка з комою вкінці обов’язкова).

Підкреслений тип набору не виявлено у сучасній поезії, оскільки вважається доречним замінювати його на курсив у всіх випадках, крім ситуації, коли підкреслення необхідне або дуже важливе, наприклад у наукових або математичних примітках [270, с. 165].

Розрядка – вид позашрифтового виділення тексту шляхом розбивки літер слова невеликими пробілами [113, с. 170]. Розрядка є нейтральним заміном курсивного, жирного або будь-якого іншого шрифтового виділення. Вона не виражає особливих конотацій, а її стилістичними функціями є привертання уваги, виділення та емпіза:

*А панство і челядь поснули,
і коні поснули,
і нам не ввійти в ці кімнати.
В о н и не покличуть.*

(Замок, Ю. Андрухович [301, с. 82]).

Курсив є найбільш використовуваним засобом шрифтового виділення як в американській, так і в українській поезії. Найчастіше в обох поетиках вживається для логічного або емоційного посилення вислову. В українській поезії, на відміну від американської, у тому ж значенні використовується розрядка. Крім емотивного використання курсив також має особливі асоціативні значення динамічності або довірчого тону.

3.2.3. Еквівалент тексту. Еквівалент тексту, тобто, за Ю. М. Тиняновим, значуща відсутність фрагменту тексту [221, с. 43], дозволяє читачеві робити здогадки і посилює виразність вірша [208, с. 66].

Еквівалентом поетичного тексту Ю. М. Тинянов називає “все, що так або інакше замінює його позасловесні елементи, передусім часткові пропуски його, потім часткову заміну його елементами графічними тощо” [221, с. 43]. Існують різні синоніми позначеного явища: “графічний ряд крапок”, “порожні знаки” [206, с. 327], “замість текстовий пробіл”, “пропущений текст”, “еквівалент письмово-друкованого тексту” [108, с. 93-98], “пропуск тексту” [45, с. 33; 91, с. 144], “графічний еквівалент тексту” [90, с. 17; 30, с. 32]. Значення еквіваленту тексту полягає не тільки у зовнішній фрагментарності, що уможлиблює здогад читача, але й в особливому ліричному замовчуванні, що надає віршу додаткової художньої виразності [289].

Еквівалентом тексту можуть слугувати:

а) крапки як опущення неважливих фрагментів тексту з ефектом затягнутої паузи:

during our return voyage, my pensive companion dimly remarked something about “stuffed

fauna” being “very interesting” ... we also discussed the possibility of rain...

(Young Woman of Cambridge, E. E. Cummings [325, с. 47]);

б) зірочки (флаббергастрікс або ступендапойнт) як засіб замовчування окремих слів: *with mother finally ****** (Howl, Ginsberg [330]). Аллен Гінзберг визнав, що видалив у цьому фрагменті лайливе слово, навмисне використавши еліпсис для того, щоб внести доречний елемент невизначеності [265, с. 131]. Пізніше, через багато років після того, як зміг відокремити себе від складної ситуації зі своєю матір'ю, він повернув його [там само];

в) відсутній текст, маркований рядками крапок:

*Вітчизни різні. І твоя,
на жаль, не з кращих. Все ж не я,
так інші цей сприймають край*

з утіхою. Та хоч тікай,
“любов к отчизні” в цих краях
Завжди була за кайф.

.....
.....
.....
.....

(Цитатник, С. Жадан [309, с. 39]);

г) пунктуаційні знаки (знак оклику, знак питання замість лексичного вираження здивування та обурення) для підвищення емоційності:

?
??
???
!
nix,kid

(the skinny voice, E. E. Cummings [325, с. 72]).

Аналіз прикладів еквівалентів тексту в сучасній американській та українській поезії показав, що набір засобів, за допомогою яких у поетичних текстах відображується текстовий еквівалент, розширився за рахунок пунктуаційних засобів, які, окрім своєї прямої функції, додають тексту емоційності.

В українській поезії, як і в американській, найбільш вживаними у якості еквіваленту тексту є крапки. В американській поезії спостережено більше засобів вираження еквіваленту тексту (зірочки, знаки питання та оклику).

Висновки до розділу 3

Дослідження графо-стилістичного формотворення постмодерністського поетичного тексту показало, що сучасні американська та українська поезики активно використовують різноманітні графічні засоби з метою абсолютизувати графічну форму. Використання графічних засобів стало стилістичною ознакою постмодерністської поезики.

Графічний засіб визначаємо як мінімальну одиницю графічного рівня, яка у віршованому тексті відмежована від інших одиниць або виділена на їх фоні, функціонуючи як автономно, так і у складі графічних прийомів. Графічні засоби постмодерністської поезики поділяються на моностилістичні (графон, пунктуація, капіталізація, знаки інших семіотичних систем, скорочення та аббревіатури, графічно-орфографічні іншомовності), які впливають на мову та стиль тексту, та композиційно-стилістичні (сегментація тексту, типи набору та шрифту, еквівалент тексту), що утворюють сруктуру та композицію поетичного тексту.

Графічні засоби в американських та українських постмодерністських текстах суттєво впливають на зміст текстів, утворюючи вторинний семантичний план та паралельний контекст (наприклад, сегментація тексту, графон, типи набору та шрифту).

Арсенал графічних засобів у постмодерністській поезиці істотно розширився, додавши до вже відомих, традиційно використовуваних графічних засобів (напр., крапки та пробіл як еквівалент тексту) нові засоби (напр., зірочки, знаки оклику та питання як еквівалент тексту). Розширилась також сфера використання графічних засобів. Якщо раніше деякі графічні засоби використовувались тільки у прозі, тепер вони використовуються і в поетичних текстах (напр., графон, цифри та інші знаки інших семіотичних систем).

При дослідженні постмодерністського тексту як метазнаку змістовим виявилось визначення асоціативного значення графічних засобів, оскільки сучасний поетичний текст сприймається одночасно візуально та лексично. Графічні засоби можуть корелювати з лексичними та візуально відображати їх смисл (пунктуаційні знаки, капіталізація, графон), або суперечити йому у таких графічних засобах, як сегментація тексту, графон, серед пунктуаційних засобів – дефісація. Графічні засоби постмодерністської поезики вочевидь домінують над іншими виражальними засобами (лексико-семантичними, синтаксичними, морфологічними), оскільки беруть участь в утворенні смислу тексту.

Основні положення розділу відображено у відповідних публікаціях автора [55; 59].

РОЗДІЛ 4

СИНТАГМАТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ МІЖ ГРАФІЧНИМИ ЗАСОБАМИ У СТРУКТУРІ ГРАФІЧНИХ ПРИЙОМІВ В АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ

4.1. Механізми творення графічних прийомів

Використання графічних прийомів у сучасних американській та українській поезиках має певні спільні тенденції. Вони зумовлені низкою чинників, зокрема загальною літературною течією (тобто літературний постмодернізм), впровадженням комп'ютерів та різноманітного програмного забезпечення у процес творіння та друкування тексту, можливістю обміну досвідом та міжкультурних контактів (наприклад, український поет Ю. Андрухович деякий час займався перекладами текстів американського поета Е. Е. Каммінгса, що не могло не мати впливу на подальшу самостійну творчість поета-перекладача) тощо. Водночас існують також розбіжності, які виникають у зв'язку з особливостями менталітету, мовною або національною специфікою, індивідуальним авторським стилем тощо. Західна поезика мала великий вплив на становлення форми української поезики. Американська постмодерністська поезика виникла раніше, ще за часів другої світової війни, а українська – значно пізніше, у вісімдесяті роки [174], а завершилося її становлення загалом після розпаду Радянського Союзу і виникнення незалежної української держави з її самобутністю, культурними цінностями, мовними особливостями, новою ментальністю, тощо.

Як зазначалось у теоретичному розділі, графічні прийоми складаються з одного або декількох графічних засобів. Сполучуваність графічних засобів у контексті віршованого тексту реалізує горизонтальні або синтагматичні відношення між графічними засобами. Поєднання, нашарування одного графічного засобу на інший породжує графічну синтагму та утворює графічний засіб.

У Додатку Г наведено таблицю, яка показує, які саме графічні прийоми використовуються в українській та американській поезиках і за допомогою яких графічних засобів вони утворені.

4.1.1. Специфічне оформлення заголовку як графічний прийом. Сприйняття поетичного тексту починається з першого швидкоплинного погляду на надрукований на аркуші текст. Традиційно читач звертає увагу спочатку на заголовок, який спеціально з цієї метою виокремлюється абзацом, вирівнюванням по центру, а також найчастіше великим шрифтом (або капіталізацією). Графічне оформлення заголовку у сучасній поезії стає особливим графічним прийомом, стилістичним значенням якого є привертання уваги як рекламного слогану, а також вираження ідеї конкретного тексту та особистого стилю автора. Для лінгвістів найбільший інтерес становлять такі аспекти заголовків: морфологічний, синтаксичний, стилістичний, одночасне використання знаків двох різних знакових систем, використання шрифтів та кольору, одночасне використання двох різних алфавітів [130, с. 75].

Аналіз заголовків українських віршованих текстів показав, що більшість з тих, де використовуються графічні прийоми, має іронічний ефект. Український поет В. Неборак назвав одну зі своїх поем “Luckyj”. У замітці “Замість коментаря” до неї автор пише, що “латинськими літерами прізвище “Луцький” пишеться “Luckyj” і візуально нагадує слово “lucky” – “щасливець”. Таким чином, назва поеми “Luckyj” натякає на стремління її героя, модерного українця, до щастя. А це тема, що її наша літературна традиція ще не встигла, з огляду на популярність інших тем, збаналізувати” [315, с. 69]. Так, поет іронізує з приводу сучасних цінностей пересічних українців за допомогою ГОІ (графічно-орфографічних іншомовностей) у складі графічного прийому оформлення заголовку.

Статистика використання специфічного оформлення заголовку показує, що в американських й українських поетичних текстах однаково частотно

вживаються ГОІ як іншомовне кліше, аналога до якого в мові не існує або якщо аналог має менше експресивне забарвлення, напр.: *MEMORABILIA* [325, с. 254], *ADHUC SUB JUDIS LIS* [325, с. 706], *chérie* [325, с. 959], *кантрі енд вестерн* [309, с. 107], *сепаратизм но пасаран!..* [309, с. 60], *GIRL YOU WILL BE A WOMAN SOON* [302, с. 58], *Donbass Independent* [309, с. 51]. Проте в українській поезиці є специфіка у тому, що ГОІ (більшість з яких англomовного походження) можуть вживатись як в аутентичному вигляді (*California Dreaming* [302, с. 32], *Back in USSR* [302, с. 34]), так і транслітеровані українською мовою (*кантрі енд вестерн* [309, с. 107], *ню-йорк – факін сіті* [309, с. 78]). На використання ГОІ в поетичних текстах істотно вплинула всесвітня глобалізація та мода на космополітизм. Знання декількох мов нібито підкреслює стирання кордонів між культурами та людьми різних національностей, між елітою та масою, що також є специфічною рисою постмодерністської поезики. У збірці українського поета Ю. Андруховича “Пісні для мертвого півня” усі заголовки текстів оформлені за допомогою ГОІ з додаванням деяких інших графічних виражальних засобів, що свідчить на користь цієї теорії.

Особливим для української поезики є також використання іншомовної гарнітури, тобто друкованих латиницею текстів. Наприклад, назва вірша “*FAMILIYA HRUZINA*” Ю. Андруховича налаштовує читача на вірш, у якому тема загибелі грузинського журналіста буде розкриватись з конотацією на російську мову [302, с. 68]. По-перше, тут використано російськомовне ГОІ “*Фамилия грузина*” (укр. прізвище грузина). Далі у контексті всієї збірки автор транслітерував цю назву латиницею і у такий спосіб завуалював російське слово. Унікальним прикладом паралельного використання двох гарнітур в одному заголовку є назва збірки українського поета С. Жадана “*Мері Крістмас, Джізус Крайст! (Veseloho Rizdva, Isuse!)*” [309, с. 144], де український текст набраний латиницею, а американський – кирилицею.

Призначення графону в заголовках американських й українських поетичних текстів – надавати довірчого тону та розмовного стилю. З одного боку, графон – це зниження стилю, що спрощує сприйняття інформації для пересічного читача, з іншого боку – ускладнення тексту, додаткове кодування, що інтригує досвідченого інтерпретатора, а також неодмінно додає іронії або сарказму. В українській поезиці у специфічному оформленні заголовку використовуються як англомовні графони, під впливом західної масової культури, “I WANNA WOMAN” [302, с. 25], так і суто українські – “Варіація на тему оголошень у київському метрі” [307, с. 63]. Заголовки американських поетичних текстів, у яких використовується графон, як правило, підготовлюють читача до сприйняття тексту, повністю написаного за допомогою графону, напр. *buncha hardboil guys frum duh A. C. fulla* [325, с. 333], *oil tel duh woil doil sez* [325, с. 312], *ygUDuh* [325, с. 547].

Використання у заголовках скорочень й абревіатур має на меті замовчувати інформацію, яка або неважлива для розуміння тексту, або, навпаки, розпалює цікавість читача прочитати й дізнатись, про що йдеться у тексті, напр. “Т. М.” [322, с. 53], “Т. А. М.” [325, с. 925], “Пам’яті В. К.” [309, с. 50].

Засоби пунктуації також додають особливих відтінків значення до лексичної частини заголовку. Достатньо часто знаки пунктуації вживаються в заголовках американських поетичних текстів, а саме – крапки у значенні розсіяності “ah...” [322, с. 218], двокрапка як натяк на наступне роз’яснення до лексичної частини заголовку “artists:” [322, с. 206], тире як пояснення, що все написане далі у тексті належить до лексичної частини заголовку “she came out of the bathroom and said –” [322, с. 178] або у значенні апозіопезиса “beds, toilets, you and me –” [322, с. 132], знака питання у значенні риторичного питання “how come you’re not unlisted?” [322, с. 152].

Серед знаків ІСС в заголовках українських поетичних текстів вживаються тільки цифри, арабські або латинські, виключно на позначення дат, року або сторіччя, напр. “Коломийський полк у Парижі. 1815” [301,

с. 66], “Ієронім Бош ХХ” [301, с. 38]. Заголовки американських поетичних текстів ширше та більш вільно використовують знаки ІСС, зокрема вони можуть бути використані як метафора “\$\$\$\$\$\$” [322, с. 245], “& sun &” [325, с. 830], “there are possibly 2 ½ or impossibly 3” [325, с. 514]. Також в оформленні заголовків американських текстів вживаються арабські цифри зі значеннями: телефонного номеру “462-0614” [322, с. 111], години “12:18 a.m.” [322, с. 148], відсотків (у даному випадку ймовірності) “99 to one” [322, с. 160], грошової суми “225 pounds” [322, с. 61] або градусів тепла “103 degrees” [322, с. 57], що за допомогою цифр читач сприймає жвавіше, динамічніше.

4.1.2. Графічна образність – це поділ тексту на абзаци або вірша на строфи, зазубреність рядків або фігурні вірші [8, с. 239]. За допомогою прийому графічної образності можна надати другий (фоновий, ілюстративно-символічний) план як тексту, так і окремому слову, окремому рядку [150, с. 529].

Графічна образність набагато ширше використовується в американських поетичних текстах порівняно з українськими. Особливо частотно цей прийом трапляється в текстах Е. Е. Каммінгса, який використовує різноманітні ГВЗ, зокрема спонтанну капіталізацію, що стала його авторською стилістичною ознакою:

mOOn Over tOwns mOOn

whisper

less creature huge grO

pingness

(mOOn Over tOwns, E. E. Cummings [325, с. 383]).

У наведеному прикладі виділення літери “О” викликає асоціації з повним місяцем, про який йдеться у вірші. Відсутність капіталізації й пунктуації в тексті створює розумовий потік, що корелює з плавним рухом місяця по небу.

У складі прийому графічної образності може використовуватись не тільки спонтанна, а й звичайна капіталізація, яка може вказувати на зростання або прагнення вгору:

I was wirled and tossed into delicious dancing

up

Up

with the pale important

stars and the Humorous

moon

(Amores, E. E. Cummings [325, с. 41]);

Український поет Ю. Андрухович утворює прийом графічної образності за допомогою таких ГВЗ, як капіталізація та ГОІ:

SIE KÖNNEN DEN COMPUTER JETZT AUSSCHALTEN.

НЕ ЗАБУДЬТЕ ВЫКЛЮЧИТЬ ТЕЛЕВИЗОР.

НА ДОБРАНІЧ, МАЛЯТА, НА ДОБРАНІЧ.

НА СЬОГОДНІ БІЛЬШЕ НОВИН НЕМАЄ.

(SIE KÖNNEN DEN COMPUTER JETZT AUSSCHALTEN,

Ю. Андрухович [302, с. 68])

Ці речення відображають потік свідомості автора. Перше можна побачити на моніторі наприкінці роботи звичайного персонального комп'ютера (проте на німецькій мові, що свідчить про країну походження комп'ютера або його програмного забезпечення), перед яким приходиться до тями автор на початку самого поетичного тексту. Друге – очевидно, відклалося в пам'яті ще з радянських часів, коли на телевізорі відображався напис російською мовою про вимкнення телевізора, якщо закінчувалась телетрансляція. Третім реченням, зазвичай, закінчуються дитячі вечірні телепрограми, а четвертим – вечірній випуск новин на національних телеканалах. Використання зазначених ГВЗ поєднує їх в єдине ціле, породжуючи семантичну сітку “завершення”, “закінчення”.

Особливої уваги заслуговують засоби презентації слова та сегментації тексту. Завдяки ним поет може як привертати увагу до окремих частин тексту, посилюючи необхідні висловлювання, так і утворювати графічні контури та форми. Вони спроможні породжувати специфічні образи, що відтінюють лексичну частину тексту або надають їй другий план.

У вірші американського поета Е. Е. Каммінгса форма тексту відображає його зміст, виражений лексично, за допомогою презентації слова й інтерліньяжу в поєднанні з капіталізацією:

n

OthI

n

g can

s

urPas

s

(Poem 42, E. E. Cummings) [325 , с. 814].

За допомогою членування слова поет робить графічні малюнки у тексті, схожі на паліндроми або графічний логогриф (слово-мереживо), виділяючи літери “n” у слові “nothing” та “s” у “surpass”. Дроблення слова на частини і літери, а також збільшений міжрядковий інтервал, які утворюють симетрію, сповільнюють прочитання тексту й наштовхують на роздуми ще до того, як читач натрапить на останнє слово “stillness” і усвідомить поетичний задум. Застиглі графічні форми говорять про “неперевершену містику нерухомості”.

Розташування тексту також може складати прийом графічної образності. Так, поєднання горизонтального та вертикального тексту зображує вертикальний рух дощової краплі по склу:

рух краплі

б

по той і скла

к

непідвладний дотику

моїх пальців

(Рух краплі, А. Крат [312]).

Поєднання капіталізації із засобами презентації слова (написання разом) у наступному випадку зображує блимання гіпопотама:

lugu-

bri ous

eyes

LOOPTHELOOP

as

bighandsbangrag

(ta, E. E. Cummings [325, с. 78]).

По-перше, виділення за допомогою капіталізації виокремлює фразу “loop the loop” з контексту. Чотири великих “О” нагадують петлі або кільця, з якими поет порівнює великі очі тварини. Хоча слово великий не вживається, поняття величини впливає з графічного образу. По-друге, написання висловлювання разом підкреслює тавтологію як авторський задум та виражає об’єднаність слів у фразі однією ідеєю, як і в останньому рядку – дія є повільною, постійною й безупинною. Таким чином, утворюється образ постійного блимання великих очей гіпопотама.

Сегментація тексту й розташування тексту можуть використовуватись для утворення фігурних віршів. У сучасній поезії графічний образ, виражений фігурним віршем, та лексичний образ поєднуються та підсилюють один одного, підвищуючи емоційність тексту. У наступному прикладі воєнна тематика продовжується у вигляді трикутного тексту, який нагадує обгорілий, обірваний лист з фронту:

lis
-ten

*you know what i mean when
the first guy drops you know
everybody feels sick or
when they throw in a few gas
and the oh baby shrapnel
or my feet getting dim freezing or
up to your you know what in water or
with the bugs crawling right all up
all everywhere over you all me everyone
that's been there knows what
i mean a god damned a lot of
people don't and never
never
will know
they don't want*

*to
no*

(lis, E. E. Cummings [325, с. 271]).

Розташування тексту може передавати певний смисл, відображений у тексті лексично. У даному вірші відцентрована форма й скорочення рядків зображують переміщення вниз та масштабування (zooming):

*In that hinternation
that stretches Westward from Manhattan
Autumn finds the natives restless*

*And we pan down
skimming the landscape*

*as in a low-flying plane
with camera-eye zooming in*

*Across the iron cities
cement plains and silted rivers*

Across Appalachia

*Across Ohio
(first western frontier)*

And down into it

(Number 8, L. Ferlinghetti [328, с. 9]).

Розташування тексту може додавати смисл паралельно лексичному змісту. Наприклад, американський поет Л. Ферлінгетті використовує паралельне розташування італійського та англійського тексту з однаковим значенням, ніби запрошуючи читача порівняти утворені тексти:

<i>Roma</i>	<i>Rome</i>
<i>La pioggia</i>	<i>rain</i>
<i>sul Tevere</i>	<i>on the Tiber</i>
<i>Le foglie</i>	<i>Leaves</i>
<i>cadono</i>	<i>fall</i>
<i>come</i>	<i>like</i>
<i>gocce</i>	<i>raindrops</i>

(Roma, L. Ferlinghetti [328, с. 77]).

Аналізуючи прийом графічної образності, необхідно звернути увагу на такий графічний засіб, як графопис (або графемопис) – такий спосіб презентації тексту, який не тільки описує деякий об’єкт або процес, але й зображує його [208, с. 68]. Наприклад, у вірші “grorrhessagr” Е. Е. Каммінгса спосіб презентації тексту нагадує стрибки коника, про який йдеться у самому вірші:

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a)s w(e loo)k

upnowgath

PPEGORHRASS

eringint(o-

aThe):l

eA

!p:

S

a

(r

rIvInG

.gRrEaPsPhOs)

to

rea(be)rran(com)gi(e)ngly

,grasshopper;

(*rpophessagr*, E. E. Cummings [325, с. 396]).

Для утворення графічного образу автор використовує такі ГВЗ, як дефісацію, сегментацію тексту, презентацію слова (написання разом, членування, перестановка літер), спонтанна капіталізацію і пунктуацію. Хоча каліграфи Е. Е. Каммінгса бідніші графічно за графічні форми Аполінера, сприймати їх важче, бо поет застосовує свій улюблений “прийом словесної деструкції : щоб збагнути вірш, слід озброїтись олівцем і записати його нормальними, не пошматованими словами і рядками” [163, с. 456]. Але це, звичайно, була б наруга над задумом автора, хоча і вигідна для лінивого читача [там само].

Прагнення реалізувати вертикальний і горизонтальний рівні прочитання у такому тексті, як можливість утворення альтернативного поетичного тексту, стоїть вже на грані заумі та візуальної поезії [109, с. 97]. З цієї причини П. О. Ковальов вважає графіку протиставленням до загальновідомого верлібру, називаючи її “структурою, що розмиває останню грань між віршем і прозою” або “своєрідною формою поетичної загадки-ребуса, що вимагає від читача знаходження правильної манери прочитання” [там само].

Таким чином, бачимо, що американська поетика широко та вільно використовує графічні засоби у складі прийому графічної образності. Українські поети частково використовують графічні засоби для утворення графічних образів, які слугують лише фоном для лексичного тексту. Основною спільною рисою у застосуванні прийому графічної образності для американської та української поезики є наявність капіталізації у складі ГВЗ, які становлять весь прийом. Найголовнішою відмінною рисою є утворення образів за допомогою графописі в американських поетичних текстах, а також презентація слова та сегментація тексту, що є незвичними ГВЗ у складі прийому графічної образності для української поезики. Тенденцією для сучасних українських текстів стало вживання ГОІ як самостійного ГВЗ і у складі графічних прийомів, що свідчить про суттєву орієнтацію на захід і моду на іншомовні меми поп-культури.

4.1.3. Графічний пастиш. Графічний пастиш був виділений на основі визначення лексичного стилістичного прийому пастишу, що є редуційованою формою пародії або само пародії [109, с. 158]. За словами Ф. Джеймісона, “пастиш, як і пародія, – це імітація одиничного або унікального стилю, носіння стилістичної маски, мовлення мертвою мовою”. “Проте це нейтральна мімікрія, без прихованого мотиву пародії, без сатиричного імпульсу, без сміху, без цього ще жевріючого десь у глибині почуття, що існує щось нормальне, порівнюючи з чим об’єкт наслідування

виглядає вельми комічно” [там само]. На перших етапах осмислення практики постмодернізму пастиш трактували або як специфічну форму пародії (італійський теоретик постмодернізму А. Гульєльмі), або як автопародію (американський критик Р. Пойрієр) [96, с. 158].

Приєм графічного пастишу являє собою центоноподібну форму, за П. О. Ковальовим [109, с. 154], тобто поетичний текст складається, як правило, з фрагментів відомих класичних поетичних творів з додаванням деяких графічних засобів, а іноді з лексичними змінами, що утворює новий смисл тексту й неодмінно надає іронічного відтінку. Українські поети практикують графічний пастиш у своїх поетичних експериментах за допомогою таких ГВЗ, як сегментація тексту+відсутність пунктуації+відсутність капіталізації:

*щене вмер лаукра іна
ніс лава ніво ля
щенам бра ттяу краї нці
ус міх неть сядо ля
духі ті ломі поло жсим
зана ше сво бо ду
іза ві льні гарніні сні наш ого на роду*

(З неопублікованого, С. Руденко [318, с. 6]);

Пастиш (у сенсі ігрової імітації) та шарж (у сенсі сатиричної імітації) базуються на непорушній ідеї, що [у тексті] присутня особистість, яку треба імітувати [266].

У наступному віршованому тексті прийом графічного пастишу реалізується за допомогою капіталізації, відсутності пунктуації та анаграми (перестановки літер у прізвищі “Кучма” таким чином, щоб утворювались інші слова, зокрема авторські неологізми):

*КУЧМА КУЧМА ТИ МАКУЧ
ТИ МАКУЧ І ТИ КАМУЧ
ТИ ПАЛАСІШ МОВ КУМАЧ*

ПАМ'ЯТАЄШ ПРО МУКАЧ

МИ Ж НАНЮХАЛИСЬ МАЧКУ

І НАСЛУХАЛИСЬ ЧАМКУ

КУМ-КУМ-КУМ І ЧА-ЧА-ЧА

ТИ НАМ ЧУМКА І КУМЧА

ВСІМ ПІДЛЕГЛИМ ТИ МАЧУК

ТА ПРИ ВЛАДІ ТИ ЧАМУК?

ЯКБИ ТИ НЕ БУВ МУЧАК

В КРИМ БИ З'ЇХАВ, ЯК ЧУМАК

(Віш-анаграма, якого не було в “5 копійках”, О. Ірванець [311, с. 47]).

Капіталізація тут підсилює емоційне навантаження, підкреслюючи, що це не просто поезія, а крик душі. Крім того, політична спрямованість тексту також може вважатися відображеною через капіталізацію, оскільки традиційно памфлети прийнято друкувати великими літерами, щоб вони впадали у вічі та їх легше було читати.

Дослідження графічного пастишу в сучасних американських та українських текстах показало, що використання ГВЗ є притаманним виключно українським поетичним текстам. Цей факт підтверджує народження постмодерністського “карнавалу” у літературі саме на Україні [2, с. 115-117].

4.1.4. Мовна гра як форма креативного мислення. Мовна гра – це певна модель комунікації або конституції тексту, у якій слова використовуються строго з певним значенням, що дозволяє будувати несуперечливий контекст [46]. Опис механізмів мовної гри кирилицею та латиницею запропонувала О. М. Вакулова. На її думку, постмодернізм як превалюючий тип мислення, одна з форм свідомості сучасної людини, не може не торкатися мови, а проникнення це багатопланове та різноманітне

[38, с. 463]. Характерними рисами мислення та існування людини епохи постмодернізму дослідниця вважає гру, жарт, травестування, осміювання, доведення до абсурду, розмиття меж між стилями й між нормативним та ненормативним (“у мовних іграх з графікою часто порушуються норми моралі”) [там само]. У наступному прикладі зміна у слові “гуманоїд” показує, як дівчина “підколює” свого хлопця:

*Мій коханий – гоміноїд
Зоряний-астральний,
Дав мені ковтнути контр-
ацептив оральний.*

(Українська пісня, О. Ірванець [310, с. 87]).

З погляду Т. О. Грідіної, мовна гра як форма лінгвокреативного мислення експлуатує механізми асоціативного перемикування узуального стереотипу сприйняття, творення й використання мовних одиниць, характеризується умовністю й інтенціональністю – установкою на творчість, експеримент над знаком на основі різних лінгвістичних прийомів його трансформації та інтерпретації [67]. Ефект мовної гри є зумовленим введенням знаку до нового асоціативного контексту, що забезпечує прогноз сприйняття мовних одиниць з розрахунком на певну реакцію адресата [159]. Так вживання ГОІ у тексті викликає певний ряд асоціацій, які можуть варіюватись залежно від читача-дескриптора. У наступному тексті під словом “Dog” мається на увазі собака з великої літери, “Великий Собака”, собачий бог, а також це слово є графічним дзеркальним відображенням англійського слова “God” (Бог):

*Сподіваюсь позовну заяву
прийме і не відхилить
Всемогутній
Господь
Dog.*

(Другий нежданий верлібр, О. Ірванець [310, с. 62]).

Прийом мовної гри на графічному та фонетичному рівнях описує К. О. Петрищева у статті “Афоризми в мові сучасної преси” [171, с. 60]. Дослідниця доходить висновку, що феномен мовної гри у мовотворчій діяльності мовця спостерігається: 1) при деякому навмисному використанні мовних засобів без порушення мовної норми; 2) при свідомому відступі від мовної норми; 3) при зверненні до прецедентних текстів, що супроводжуються апеляцією до літературних та культурологічних знань реципієнта [там само]. Прийом мовної гри постає за рахунок графічної трансформації узуального слова, в результаті якого з’являється okazionale слово з подвійним значенням, або супраграфема [228, с. 135]. *Супраграфема* творяться за допомогою зміни розміру букв, варіювання шрифту, написання іншою мовою тощо. Л. Г. Фещенко також виділяє сінграфеміку, або механізми пунктуаційного варіювання, та топографеміку – механізми варіювання у сфері площинної синтагматики тексту [там само]. Вивчаючи мовну гру в рекламному тексті, Н. І. Рябкова наводить її наступні три типи:

1) *графічна гра*, яка виражається за допомогою графічного контрасту (шрифтовиділення, гра з кольором), графічної контамінації (суміщення елементів кириличної та латинської графіки (графогібридизація), суміщення елементів сучасної та давньоруської графіки) та графічного запозичення;

2) *словотворча гра*, що використовує міжслівну контамінацію, словесно-цифрову контамінацію, словесно-графічну контамінацію (графодеривацію);

3) *орфографічна гра*, що твориться за допомогою розрядки, дефісації, відсутності пробілів, виправлень, використання знаків та символів (у тому числі апострофу) [190].

Прийом мовної гри на графічному рівні описується також через такі терміни, як графічні гібриди (В. Н. Костомаров), графічні варіанти слова (Г. О. Іванова), графічні деривати або графодеривати (Т. В. Попова), графічні метафори (В. П. Москвін), графічні okazionalізми (Т. Н. Сурікова), орфографічні okazionalізми (С. В. Ільсова), візуальні неологізми

(О. В. Марінова), кентаври (Л. П. Крисін), монстри (З. Н. Пономарьова), тощо. Графічна гібридизація (як графічна гра) – це поєднання різнопланових у графічному відношенні компонентів у єдине ціле [93, с. 465]. Таким чином, графічні гібриди включають до свого складу, поряд з буквами кириличного або латинського алфавіту, графічні знаки, цифри, символи або виділені графічно (шрифтом, іншим алфавітом) сегменти – слова чи частини слів [там само]. Під час дослідження американської та української поезики текстів з наявними графічними гібридами виявлено не було.

Для іронічного ефекту у структурі мовної гри може використовуватись гра абрєвіатурами на міжмовному рівні. Наприклад, у наведеному нижче прикладі автор іронізує над тим, що два такі різні транспортні засоби відрізняються всього лише однією останньою літерою в абрєвіатурі:

На BMW або й на БМП

Зима влетить по вимерзлій шосейці.

(На перехресті осені й зими, О. Ірванець [310, с. 75]).

Членування слова як елемент мовної гри не стільки привертає увагу, скільки графічно поділяє слово на два окремі сегменти, один (або обидва) з яких вносить новий смисл у висловлювання:

ти королева де

білів

температура плюс сорок

не приведи мій боже

в її гаряче ложе

(ти королева де, В. Неборак [314, с. 47]).

У цьому прикладі перенесення частини слова на інший рядок має не стільки емпатичний характер, як іронічний і “самознущальний”, адже, за словами В. Моренця [148, с. 36], “будь-який драстичний жест авангардного поетичного дійства, його стильова зухвалість і зневага до літературного етикету зумовлені тим чи іншим притупленням морального чуття всередині самої художньої практики” [там само].

Ще один прийом графічної мовної гри полягає у заміні графеми символом або малюнком, що відповідає змісту слова або тексту. Таку заміну В. П. Москвін вважає особливим випадком метафоризації і називає такі метафори графічними [150, с. 532]. До графічних метафор дослідник відносить і використання графеми як малюнка. У наступному прикладі прийом графічної метафори використовує знаки ІСС, зокрема арабські цифри та латинські літери:

5
derbies-with-men-in-them smoke Helmar
cigarettes 2
play backgamon, 3 watch

a *has gold*
teeth b *pink*
suspenders c
reads Atlantis

(5, E. E. Cummings [325, с. 82]).

Цифри, а також латинські літери а, b та с позначають у тексті об'єкти (відвідувачів бару), як в математичних формулах та задачах. Цифри показують кількість людей, а літери маркують об'єкти за місцем розташування як у геометрії. Таким чином автор репрезентує спосіб мислення людини, яка за ними спостерігає з боку.

Необхідно відмітити, що особливо широко прийом мовної гри, представлений різноманіттям графічних засобів, що надають тексту двоплановості та іронічного підтексту, використовується в українській постмодерністській поезиці.

4.1.5. Графічний логогриф як фонографічний засіб.
Графічний логогриф – графічний прийом, який за допомогою графічних засобів змінює семантику тексту, залишаючи незмінними вихідні діакритичні

знаки тексту. Лексичний логогриф нагадує мереживо, в якому графічні (за Л. І. Мацько, фонетичні й морфемні) редуції чи “протези” (усічення звуків, складів або додавання) спричинюють семантичну метаморфозу: слова набувають щораз іншого значення, створюючи пластичний свіжий образ [142, с. 34]. За словами Л. І. Мацько, гарні логогрифи засвідчують високу версифікаційну майстерність поетів, уміння створювати місткі синестезійні комплекси образів, чаруючи читача алітераціями та асонансами [там само]. Графічний логогриф творить не лексичний образ, він працює глибше, на рівні емоцій та почуттів, які не піддаються словесному опису. В утворенні логогрифу як графічного прийому беруть участь засоби членування слова та дефісація:

Я зупиняю механізм. Я касу замикаю.

Микаю-за. Ка-ю-ми-за. Бім-бом. І тра-ля-ля.

(Цирк “Вагабундо”, Ю. Андрухович [301, с. 43]).

Зрозуміло, у наведеному прикладі останній рядок, виражений за допомогою графічного логогрифу, не утворює лексичного образу, оскільки взагалі не має лексичного значення. Метою цього прийому є передражнювання і перекривдження реальності, перетворення її на циркову виставу, де все пародіюється, а пародія – одна з основних рис постмодерністського тексту.

Проте у повторному використанні фонографічного комплексу “ляда” можна окреслити лексичне значення утвореного висловлювання:

І зоря таємну має владу.

Ляда. Чоколяда. Коляда.

(Зоря, Ю. Андрухович [301, с. 32]).

За допомогою графічного логогрифа (з використанням таких ГВЗ, як презентація слова+дефісація+відсутність пунктуації+скорочення) В. Неборак утворює каламбури у “Пісеньці про Лялю-Бо”:

Ляля-Бо

вибирає любо

*проповідує любе
і кохає Лі Бо
люб о лю
болюболюбою
бо
голова в Лялі-Бо –
українська*

*Ляля-Бо
зранку йде на робо
дмухає у трубу
і веде за собо
юр-бу-бу
бубу-юр-бубу
юрбу
бо труба в Лялі-Бо –
українська*

(Пісенька про Лялю-Бо, В. Неборак [174]).

Прийом графічного логогрифа був виокремлений виключно в українській поезиці. Можливо, це зумовлено тим мовленнєвим фактором, що в англійській поезиці, на відміну від української, склалася традиція алітераційного вірша, який також використовує фонографічні можливості слів.

4.1.6. Транспозиція графічної моделі тексту. Транспозиція графічної моделі тексту – це використання моделі графічного і логічного оформлення тексту певного жанру, типу або стилю зі збереженням його зовнішніх, передусім графічних ознак: сегментації на параграфи, використання великих та маленьких літер, скорочення, системи посилань тощо – і одночасним видозміненням їх [208, с. 67]. Цей прийом

використовує сегментацію тексту, інтерліньяж і пунктуаційні засоби як маркери прямої мови, що утворюють прозові діалогічні вставки:

*“say, we hoid screamin’ down there!
is somebody getting’ killed?”*

“no, no, it’s all right.”

*“we gotta have **quite** in dis building!”*

(Christ in his manger, Ch. Bukowski [325, с. 49]).

В українській мові для написання діалогів традиційно використовують тире на початку речення замість лапок:

- *Хто ти?*
- *Я хочу тобі допомогти.*
- *Ти бог?*
- *Я твій антикризовий менеджер.*
- *Що це в тебе?*
- *Це бики Чікаго.*

(Chicago Bulls, С. Жадан [308, с. 28]).

Такі діалогічні вставки з короткими хемінгуеївськими репліками є стильовою ознакою українського поета С. Жадана. Така лексикографічна модель тексту наближує його до молодого сучасного читача. Жаданова література розрахована на підлітків, які зазвичай вважають себе “пупом землі”. Не випадково самого автора вважають “вічним підлітком” [214, с. 8].

У наступному прикладі графічна модель віршованого тексту відображає план захисту дисертації, проводячи паралель між життям та науковим дослідженням:

дисертація
(захист)
теза: життя і смерть
ототожнює
рух

- докази:*
- 1 рухаюся
в думках у батька
зверху донизу*
 - 2 рухаюся
у череві матері
по колу*
 - 3 рухаюся
в дитячій колисці
вперед і назад*
 - 4 рухаюся
від школи і вузу
до ЗАГСу*
 - 5 рухаюся
по службовій драбині
уверх*
 - 6 рухаюся
в персональному авто
швидко*
 - 7 рухаюся
в інвалідній колясці
повільно*
 - 8 рухаюся
в автобусі з чорною смугою
вперед і вниз*
 - 9 рухаюся
в утробі землі
рівномірно*

*висновок: життя і смерть
ототожнює
рух*

(Дисертація, А. Крат [312]).

На відміну від авторів “Стилістики англійської мови” (О. Н. Мороховський, О. П. Воробйова, Н. І. Ліхошерст), які вважають використання цього як гумористичного засобу прерогативою прозових текстів, бачимо, що він може використовуватись і у віршованих текстах зі зміною функції з гумористичної на інтимізовану або на відображення способу мислення скриптора.

Транспозиція графічної моделі тексту не є широко використовуваним прийомом у віршованих текстах. Американська поезика віддає перевагу

іншим графічним засобам та прийомам. В українській поезії цей прийом часто трапляється у формі діалогічних вставок, зокрема у творчості С. Жадана.

4.1.7. Симулякр як засіб фіксації трансгресивного досвіду. Симулякр використовується для позначення позাপонятійного засобу фіксації трансгресивного досвіду. Наочно симулякр визначає Ф. Джеймісон як “точну копію, оригіналу якої ніколи не існувало”. Як такий симулякр слугує особливим засобом спілкування, заснованим на реконструюванні у процесі комунікації вербальних партнерів суцільно конотативних смислів висловлювання. Постмодерністський соціум вважається суспільством симулякрів, і цей факт має суттєвий вплив на сучасну поезію.

Метонімія, виражена у тексті капіталізацією, може слугувати прикладом реалізації суто постмодерністського прийому симулякру, коли афоризм приписується певній, нібито всесвітньо відомій людині, проте вона ніколи не існувала або вона не всесвітньо відома. Поет називає Класиком з великої літери будь-кого з представників класичної літератури або навіть самого себе – за принципом, що не важливо, кого вважати автором наведених слів:

(як повідав би Класик:

О, багато я дав би за те,

аби тільки побачити,

що відбувається з номером,

котрий я навіки покинув!)

(JUST IN BETWEEN, Ю. Андрухович [302, с. 66]);

Американський поет Ч. Буковські використовує ГВЗ пунктуації та графону для утворення симулякру, коли пише про нібито звернені до нього прохання та оголошення за місцем проживання:

I didn't have to hear them complain:

“de owners say you can’t pick the flowers!”
“no shoppin’ carts allowed on de property!”
or read their signs:
“brake up cartons before putting in trash!”
“do not step in gardens!”
“no parking! cars will be hauled away!”
“do not pick flowers!”

(Christ in his manger, Ch. Bukowski [325, с. 50-51]).

Написаний Ю. Андруховичем вірш THE VERY BEST OF TABLOIDS майже повністю виділений за допомогою капіталізації. Окрім даного графічного засобу, увесь текст сформовано з кличних речень, які нагадують заголовки газетних статей, що відповідає назві самого вірша. У такий спосіб поет використовує постмодерністські прийоми компіляції та колажу і підтверджує своє бачення літературного постмодернізму (див. с. 9):

ПОЖЕЖНИКИ ЯК ЗАВЖДИ НЕ ВСТИГЛИ!
БЕНЗИН ЩЕ ПОДОРОЖЧАЄ, ЗАТЕ ГРИВНЯ ПОЇДЕ ВНИЗ!
СІМНАДЦЯТИЛІТНЯ ВНУЧКА ЗАКОЛОЛА НОЖЕМ ВЕТЕРАНА
ВІЙНИ І ПРАЦІ!
САМОГОННА ТРАГЕДІЯ НЕ НАВЧИЛА НІЧОГО!
ПРИБУЛЬЦІ ЗАБРАЛИ В КОСМОС НЕ ТІЛЬКИ
РОДИНУ БАРАНЮКІВ!

(THE VERY BEST OF TABLOIDS, Ю. Андрухович [302, с. 31]).

Виражений графічно симулякр в американській та українській постмодерністській поезиці вживається у формі кличних речень, що відображають асоціації автора з певними подіями.

Віршовані тексти постмодерністської поезики тяжіють до метонімічних асоціацій між образами й ідеями, поєднаннями, що базуються на випадкових рисах близькості, суміжності та послідовності [271, с. 560]. Акуратне стримування поступилося непокірним незграбним побудовам з довгими рядками й диким асоціативним інвентарем [там само].

4.2. Графічні форми та види поезії

Досліджуючи графічну складову постмодерністського віршованого тексту, необхідно звернути увагу на графічні форми, які не поділяються на окремі мовностилістичні або композиційно-стилістичні графічні засоби. Такі форми виконують спільну з графічними прийомами смислотворчу та спільну з графічними засобами стилетворчу функції, проте не мають синтагматичних відношень між елементами у своїй структурі. До таких монолітних форм, суміжних з поняттям графічного прийому, належать паліндроми, вірші-відлуння, фігурні вірші, заумні побудови та конкретна поезія.

У передмові до циклу “Ізопи” О. Вознесенський розшифровує цей новий термін як зображальну поезію (рос. изобразительную поэзию) й вказує причину звернення до візуальної форми: “Поет мислить образами. Ще не оформлюючись у слова, у свідомості з’являються образи вірша...” [47, с. 156-157]. Так поетові уперше захотілося “перетворити словесну метафору у графічно зриму” [там само].

Інтерес сучасних майстрів-візуалістів до форм барокової поезії певною мірою стимулюється їхніми науковими дослідженнями : чимало зоропоетів не лише створюють оригінальні композиції, але й друкують есеї чи наукові розвідки з історії та поетики жанру [177, с. 54]. Крім барокової спадщини, поети-візуалісти радо звертаються до доробку українського авангарду початку ХХ століття, демонструючи при тому не стільки структурну та концептуальну модифікацію форми, скільки інтертекстуальна стосунки в межах візуальної стилізації або техніки пастиш, чи навіть зорової пародії [там само].

4.2.1 Паліндром як віршувальний прийом. Паліндром – віршова форма, в якій певне слово (тут, потоп тощо) або віршовий рядок можна читати зліва направо і навпаки, зберігаючи зміст. Використання

паліндрому сучасними авторами здебільшого є результатом суто ігрових практик постмодерністської поетики:

*А та – хихата,
А та – пихата,
А та – тупата...
І зараза на заразі.
Діваха лаха від
Умовим в Ероти (літо – ревнивому)
До од
Тореадорів – ерами марев. Ірод? А, Ерот! –
От хіті хто
Має... Ам!
...Ум за громом оргазму
І розум за громом оргазму зорі.*

(А та – пихата..., І. Лучук [313]).

Особливістю постмодерністської поетики, як зазначалось раніше, є іронічність висловлювання. Так, використання паліндрому як графічної форми має гумористичний ефект:

І що сало? Ласощі...

(Український паліндром, О. Ірванець [310, с. 92]).

Різновидом паліндромного вірша вважають так званий *літеральний рак*. Це поетичний текст, який однаково читається з обох боків [42]. Прикладом такої графічної форми можна назвати поетичний текст І. Лучука “Епос і нині сопе” (див. Додаток А), навіть заголовок якого виконаний у формі паліндрому.

Очевидно, самоціллю такого тексту є сам прийом паліндрому, оскільки лексичне значення є вельми другорядним і вираженим тільки в окремих частинах тексту. Особливо необхідно відмітити значення пунктуаційних засобів, зокрема використання тире для позначення опущених дієслів (напр., *стріл – фанам, молитві – лук*), в оціночних реченнях (напр., *курва – мент*)

або з метою чіткості та однозначності (напр., *надибала бджола віск, а не жере, – білки дикі*), вплив яких значною мірою спряєю розумінню основного змісту і додаткових відтінків. Відсутність капіталізації на початку речення є також поширеним аберативним засобом поезики І. Лучука, проте виділення капіталізацією літери К у слові “рубака” сигналізує про середину тексту і відповідно точку з’єднання паліндрому.

В американській сучасній поезиці теж поширені приклади використання паліндромів й літеральних раків:

*One “me”,
man –
O not mood nor event;
I, awed, AM;
emit DNA edition...
no “I”,
tide-and-time-made;
wait never
on doom
to no-name me,
no!*

(Self-defined, D. Blehert [321]).

Лексичний смисл американського паліндромічного віршованого тексту деякою мірою поступається місцем щодо важливості. Графічна форма тут теж домінує як ціль і творчий задум. Значно більше використано графічних виражальних засобів, зокрема засобів пунктуації: до спільних з українською поезикою крапок, знаку оклику, коми, крапки з комою і тире додаються лапки; до того ж у тексті вжито дефісацію й використано аббревіатури.

Крім того, в американській поезиці трапляються випадки часткового використання паліндромів у тексті. Наприклад, у вірші про паліндром вжито паліндромічні уривки, виділені автором за допомогою курсиву:

Hence the mystery of palindromes: These are the moments when our two opposite worlds become dimly comprehensible to each other, blips upon each other's radar in time's darkness: When I say "When I say", my counterpart says "yas I nehw" or perhaps, "Ya, sin ehw". If meaning lurks – that touch of sin, eh? – I can make but little of it. But when I say, "Star!", he (or eh) says "Rats!" – and THAT I can make sense of, and when I say "Able was I ere I saw Elba" – MIRACLE OF MIRACLES! – he says "Able was I ere I saw Elba" – Ah! Able was I ere I saw Elba – Ha! Oho! Mon Frere! Mon Semblable!

(When In Palindrome, Do As The Palindromans Do, D. Blehert [321]).

Іронізуючи над своїми колегами, які схильні до паліндромічних форм, автор наводить варіанти утворення паліндромів, де фраза "When I say" перетворюється або на "yas I nehw", що нагадує написаний графоном "Yes, I knew", або на "Ya, sin ehw", що може бути "Yeah, sin you". Окрім різного лексичного значення, автор так показує, що паліндроми можуть утворюватись зі збереженням форми, або зі змінами місць пробілів й додаванням або заміною пунктуаційних засобів. До того ж у поданому тексті застосовано такі ГВЗ, як капіталізацію, часте вживання знаків оклику і ГОІ (Mon Frere! Mon Semblable!).

4.2.2. Вірш-відлуння як продовження барокових традицій. Вірш-відлуння – віршова форма, здебільшого двовірш, другий, вкорочений рядок якого складається зі слова (рими), яке повторює ціле прикінцеве слово (або його частину) попереднього рядка, надаючи нових смислових відтінків.

Ніч холодна і невблаганна.

Погляд припнутий до вікна.

*Хочеш вимовити, кохана
і ламаєш уста: хана...*

*Почалася лиха ловитва,
але-знають рідню слова —
хочеш вимовити: молитва
і зривається з уст: Литва...*

(Ніч холодна, І. Римарук [317]).

Важливо відмітити прагнення поетів-постмодерністів до надлишкового використання окремих засобів та прийомів. Розширення одного конкретного засобу, зокрема використання форми вірша-відлуння, щодо обсягу усього тексту спостережено в українського поета О. Ірванця:

*Стодола, рів...
Сто доларів...*

(Вірш з ідеальною римою на аграрну тематику, О. Ірванець [310, с. 92]).

Паралельно з графічною формою вірша-відлуння, поет використовує крапки як пунктуаційний знак на позначення апосіопесіса, який нівелює необхідність введення лексичної частини для з'єднання двох частин-рядків тексту. Крапки також уповільнюють розповідь, додаючи відтінок роздумів та суму. Проте, очевидно, даний текст з його формою та графічними засобами слід трактувати і з відтінком іронії. Авторіві смішно й сумно, що все маю свою ціну, все продається й купується.

Особливістю американського вірша-відлуння є те, що частина-відлуння, зазвичай, не повністю графічно збігається з оригіналом. Це можна пояснити особливістю англійської мови, в якій поєднання літер читаються по-іншому, ніж окремі літери. Тому таку форму можна назвати фонографічною, наприклад:

*What stands 'tween me and her that I adore?
A door.
I'll gain admittance, and, by Jove, once in...*

One sin!
Her husband was an unexpected guest;
Ted guessed!
And suddenly free love has lost its gilt.
It's guilt!

(Echo poem, M. Allan [320]).

Крім традиційного вірша-відлуння, що ґрунтується на фонографічній схожості частин тексту, в американській поезиці є популярною навчально-ігровою вправою вірш-відлуння так званого лексичного типу. Відлуння в такому ігровому вірші, за Т. Деаух [253], утворюється зі звуків, рими або, зазвичай, певним чином перевертаючи чи змінюючи кінець попереднього рядка. Такий вірш-відлуння не є графічною формою сучасної поезики.

4.2.3. Фігурний вірш як графічна форма поезії. Фігурний (курйозний) вірш – вірш, у якому синтезовано властивості звукових та візуальних мистецтв, втілені у винахідливій, переважно графічній формі. Графічна форма в такому тексті є допоміжною і у разі її вилучення лексичний зміст твору не зміниться, проте зміниться його поетичне значення.

Графічна форма віршованого тексту може підкреслювати такий тонкий поетичний прийом, як іронія. Американська поетка М. Свенсон написала вірш у формі рухливого п'єдесталу, натякаючи (не без сарказму) якими повинні бути жінки, щоб сподобатися чоловікам. Фігурність тексту разом зі змістом утворюють елемент перебільшення, що викликає внутрішню відмову бути такою й робити так, і це у свою чергу змушує читача (або скоріше читачку) іронізувати над цією темою.

<p>Women should be pedestals moving pedestals moving to the</p>	<p>Or they should be little horses those wooden sweet oldfashioned painted</p>
---	--

а там
п
е
хрестя
е

(Перехрестя, А. Крат [312]).

Сучасна поетика продовжує давню традицію використання фігурних віршів у поезії для дітей, оскільки графічна форма сприяє більш глибокому або більш швидкому розумінню. Аналізуючи візуальну виразність у літературі для дітей, Д. Суховей зазначає, що у взаємопереплетенні структурних і смислових рядів виникає відчуття гри, важливе для зацікавлення, а також виховання і навчання дитини [211].

I LOVE YOU MORE THAN
DR WHO AND THE CYBERMAN MORE
THAN A SQUIRT-YOU IN-THE-FACE FUNNY
FOUNTAIN PEN I LOVE YOU MORE THAN HOT
CHOCOLATE TOPPED WITH MARSHMALLOWS
I LOVE YOU MORE THAN PLAYING COWBOYS
AND INDIANS WITH REAL ARROWS I LOVE
YOU MORE THAN WATCHING SPORT ON
TELEVISION MORE THAN PICKING
THE FLUFF OUT OF MY TUMMY
BUTTON I LOVE YOU MORE
THAN MY IPOD MY XBOX
MY Wii IN FACT I LOVE
YOU ALMOST AS
MUCH AS
I LOVE
ME

ME
ME
ME
ME
ME

(Valentine poem, P. Curtis [326]).

До фігурного оформлення тексту автор може додавати деякі графічні засоби (капіталізацію, дефісацію, відсутність пунктуації) й елементи WordArt, які використовують у будь-якому сучасному текстовому редакторі Microsoft Word. У вірші американського поета П. Кертиса згадані графічні засоби допомагають лексичному тексту натякнути на те, що його “автор” – дитина 8-9 років [326]. До того ж графічний об’єкт WordArt вводить

гумористичний елемент, показуючи, кого насправді любить більш за все на світі ця дитина, звісно себе.

Подібна традиція використання фігурних віршів у поезії для дітей існує і в українській сучасній поезії, оскільки графічну форму краще сприймають діти завдяки своїй наочності й привабливості. Наприклад, А. Крат написав вірш про писанку у формі яйця:

*Я
З-за
столу
не вставала,
на яєчку малювала
роду нашого святиню –
українську березиню.
Гарна писанка у мене,
Бо вона для тебе,
Н е н е !*

(Писанка, А. Крат [312]).

Значно розширені порівняно з минулим (50 і більше років тому, коли тексти переважно набирались на друкарській машинці) можливості набору тексту на комп'ютері дозволяють утворювати дійсно витончені графічні форми, наприклад, вірш у формі лебедя і його відображення у воді, написаний американським поетом Дж. Холландером. Візуалізація такого тексту не тільки анонсує про зміст, але й додає емоційності тексту. Оскільки автор описує лебедя й намагається утворити неясний образ птаха і його тіні й відображення у воді, така графічна форма надовго карбується у пам'яті, змушуючи читача знову й знову пригадувати текст.

організації, які не мають акустичних еквівалентів [211]. Приклади графічного невимовного “клавійатурного” зауму почали з’являтися з машинописних часів [там само]. Заумні побудови іноді поєднуються з елементами поезики абсурду, оскільки деякі поняття виражаються не знаковими еквівалентами слів, а словесними еквівалентами знаку або зображення [там само].

Американські дослідники зауму, серед яких G. Janesek, відмічають, що заум є одним з трьох типів словоутворення, з яких два інших – “доцільний” та “довільний” [263]. Американські поети дещо по-іншому, ніж українські використовують принцип заумних побудов. В американській поезиці заум – це більше лексичний засіб, заснований на розширенні нормативної валентності слів та складних семантичних утворюваннях. Спорадично в американських заумних текстах використовуються графічні засоби, зокрема членування слова:

shimmers ec

ho as if we

are the mirr

ors in a fun house

and he the light

(Prey, P. LaBerge [334, с. 13]).

Досвід своїх російських попередників використовують сучасні українські поети літературних угруповувань “Бу-Ба-Бу”, “ЛуГоСад”, “Пропала грамота” та ін., поєднуючи заум із граматичними формами, як, наприклад, Н. Гончар:

’чулення:

роз-о-зне-

розпука пуп’янка п’янка?

яка різниця? –

чи світ – в’язниця?

чи в'язання пісень?

'е?

(чулення, Н. Гончар [305]).

У наведеному прикладі заумна побудова приховує невисловлене автором альтернативне питання: розчулення або знечулення? Заумні побудови використовуються також як засіб ритмизації та римування:

Духи...Гріхи...

Верхи...Міхи...

І що я чую?

Кахи...Кахи...

(Духи..., В. Простопчук [316]).

На цей вірш В. Простопчука молодий український поет Г. Голка написав пародію, яку виклав у мережі інтернет:

Верхи... Міхи...

Паси... Баси...

Низи... Шизи...

Сади...Лади...

Тари...Бари...

Гулі... Люлі...

Тюті... Муті...

Сюсі...Пусі...

Ціці...Піці...

Каки...Маки...

Духи... Гріхи...

Я віршик чую?

Хихи... Хихи...

(Духи...Хихи..., Г. Голка [304, с. 6]).

Графічні засоби необхідні заумній поезії для утворення розгалуженого змісту, що впливає з візуального контексту. На відміну від російського

зауму, український та американський варіанти можливі для прочитання вголос, а не тільки для візуального спостереження.

4.2.5. Конкретна поезія (зорова поезія, візуальна поезія, visual, concrete, pattern or size poetry) – синтетичний вид мистецтва, який надає текстовому символу (літері, слову, знаку, реченню) візуальне трактування через специфічне його розміщення у зображенні або об'єкті [174]. На відміну від футуристичного зауму, конкретна поезія при всієї своєї графічності передбачає можливість читання вголос [213, с 234]. Термін “конкретна поезія” наразі використовують для вираження такого різноманіття інновацій та експериментів, що з'явилися після Другої Світової війни та зробили глобальний переворот у мистецтві вірша, а також збільшили свої можливості вираження і комунікації [274]. В українській теорії літератури конкретну або візуальну поезію з часів творчої діяльності Михайля Семенка прийнято називати поезомалярством.

Конкретна поезія знаходиться на межі між традиційним, лексично вираженим текстом і креолізованим. Відеовербальний, складений, полікодовий або креолізований текст утворюється “комбінацією елементів різних знакових систем за умови їх однакової вагомості” [51]. Таким чином, у процесі креолізації може брати участь “іконічна, візуальна, звукова, атрибутивна та інші знакові системи” [там само]. У текстах конкретної поезії використовується єдина знакова система, тобто мова. Отже, графіка тут обмежена мовними засобами і технічними способами їх презентації.

Зазвичай, візуалізація тексту відбувається завдяки особливому розташуванню словосполучень, слів або навіть окремих літер. Так, оформлення речень, словосполучень та слів у формі квітки, де одні пелюстки довші, інші коротші, а деякі вже взагалі відірвані, разом із семантичним значенням “Вона мене кохає” або “Вона мене не кохає” нагадує любовне ворожіння на квітці:

EMMETT WILLIAMS (1925--)

She Loves Me

she loves me
she loves me not
she loves
she loves me
she
she loves
she

(She loves me, E. Williams [327]).

Американський поет Е. Вільямс утворює такі конкретні тексти, які вимагають виключно зорового сприйняття, не маючи лексичної частини взагалі, що робить навіть прочитання неможливим (Додатки Е та Є). У першому конкретному вірші Meditation №1 поет утворює ромб з літер англійського алфавіту з кінцевою літерою Z усередені. У наступних своїх “медитаціях” Е. Вільямс створює квадрат з літер англійського алфавіту з початковою літерою A усередені, а потім повністю вивертає текст так, щоб всередині малюнка (тобто наприкінці вірша) була остання літера Z. Таким чином поет намагається показати хід думок або спосіб мислення людини, коли після певних роздумів одна думка може повністю перетворитись на протилежну.

У конкретній поезії графічна форма необхідна лексичній частині, оскільки завдяки першій може бути осмислена остання. Наприклад, двічі вертикально надруковане слово “стіна” у вірші А. Крата, розміщене між верхнім і нижнім рядками так, щоб утворити квадрат, нагадує мур:

я кинувся вліво
с с
т т
і і
н н
а а
я кинувся вправо

шарпнувся вперед
с с
т т
і і
н н
а а
й назад відступив

чорний квадрат
Малевича

геометрія
моєї
долі

(Чорний квадрат, А. Крат [312]).

Більш графічною, візуалізованою є поетика українського автора Р. Садловського в його збірці “Два вікна”, де текст буквально “говорить” графікою. Проте, як пише М. Сухотін, “чим більше він говорить [графікою], тим слово німіє у ньому все більше й більше” [213, с. 233]. Як слушно відзначає В. М. Березін, “ілюстрація наразі все ширше стає елементом текстотворення. Рівень інтегрованості всіх зображальних засобів, як і інших знакових утворень, в єдиний текстуальний простір друкованих і електронних видань доволі високий” [19, с. 162]. Вся збірка Р. Садловського складається з поетичних текстів, виконаних у формі конкретної поезії.



(Два вікна, Р. Садловський [319, с. 12]).

Порівнюючи тексти конкретної поетики різних мов, М. Сухотін доходить висновку, що це “область більше мовленнєвої, ніж зображальної поезії, яка перебуває на межі будь-яких мов” [213, с. 232]. Тобто межа між поезією та малярством проходить саме по візуальній поезії, яку, услід за М. Семенком, називають поезомалярством.

Необхідною рисою української конкретної поезії постмодернізму є іронізація над сучасністю. Українські поети намагаються виразити це за допомогою графіки у поєднанні з лексикою. Так М. Король у праці “Майже за Маяковським” вставляє у текст копію свого паспорта, у якому після розпаду СРСР внесено відповідні корективи щодо громадянства поета (Дадаток Ж). Після чого подано текст-пастиш, де замість слів “Радянського Союзу” вставлено “України”, показуючи, що зміни у паспорті (як і у країні та

наприклад вірші І. Іова, М. Короля та В. Мельника (зліва направо). Відрізняє ці вірші й лексична частина, вписана у форму, й сама графічна форма, що відображує уявлення й спосіб зображення поетів того самого предмету.

Насправді питання розмеження фігурних віршів, конкретної поезії і графічної образності є дуже делікатним. Засадничою категорією нашої роботи для диференціації графічних, візуальних текстів було приблизне співвідношення лексичної і графічної складової, тобто кількість осмислених, вимовних (читабельних), неповторюваних слів, віднесених до графічних засобів, прийомів або форм. Наприклад, до фігурної поезії варто віднести поетичні тексти з яскраво вираженою поетичною семантикою, вписані у певну графічну форму. Таке трактування може здатись вельми суб'єктивним, проте будь-яке тлумачення графіки само по собі лежить у площині особистих асоціацій, які можуть збігатися в декількох читачів або ні. Таким чином, доходимо висновку, що віднесення сучасних візуалізованих поетичних текстів до конкретної поезії, фігурних віршів або графічної образності є досить довільним і залежить від особистих інтерпретацій читача.

Висновки до розділу 4

В американській та українській поезиці постмодернізму активно використовуються графічні прийоми та графічні поетичні форми й візуалізовані види поезії.

Графічний прийом становить складне утворення графічних засобів на основі синтагматичних відношень, виконуючи стиле- та смислоутворювальну функції в постмодерністських віршованих текстах. З одного боку, графічний прийом породжує синтагматичні відношення між графічними засобами у своїй структурі, а з іншого – встановлює парадигматичні відношення з іншими графічними прийомами та автономними графічними засобами у контексті постмодерністського віршованого тексту.

В американській поезії використовується вузьке коло графічних засобів для утворення графічних прийомів, проте їх функції вельми різноманітні, а використання дуже поширене. Найчастіше серед графічних засобів в сучасній американській поезії використовуються капіталізація, знаки ІСС та цифри. В українській поезії задіяно набагато більше графічних засобів, які становлять ті самі або різні графічні прийоми. Найпоширеніші серед них капіталізація, сегментація тексту й членування слова, ГОІ та графон. Таким чином, спільним для обох поетик є частотне використання капіталізації, проте різниця полягає лише у її типі: звичайної, повної і спонтанної. Американські поетичні тексти відрізняються вживанням графічних прийомів, створених такими ГВЗ, як графопис (графемопис) або презентація слова. Виключно в українській поезії трапляються графічні прийоми, створені за допомогою іншомовної гарнітури, графічного логотипу, дефісації і курсиву.

Незважаючи на те, що графічні прийоми належать до мовленнєвого рівня, аналіз їх використання показав, що застосування того або іншого графічного засобу чи прийому залежить також від мовних особливостей тексту, тобто до якого типу належить мова: аналітичного (англійська) або синтетичного (українська). Американська поезика багата на приклади графічних прийомів образності (графічні засоби розташування тексту), тоді як в українській поезії більшу увагу поети приділяють графічним приемам привертання уваги й зміни конотації (графічні засоби виділення).

До спільних графічних прийомів в американській і українській постмодерністській поезії належать: специфічне оформлення заголовку, графічна образність, мовна гра, транспозиція графічної моделі й графічний симулякр.

У таких візуалізованих видах поезії, як фігурні вірші та конкретна поезія, найбільшу увагу приділяють розташуванню тексту або його окремих елементів. Різниця між фігурним віршем та конкретною поезією полягає в ступені синкретичності лексичної і графічної частини тексту, а також у

кількісному відношенні графічних об'єктів щодо лексичної частини. У конкретній поезії графічні об'єкти трапляються частіше і є невід'ємні від вербального тексту. Графічні форми та види поезії є окремою складовою системи графічних засобів та прийомів постмодерністської поетики. Вони належать до суміжних з графічними прийомами понять, оскільки виконують спільну з графічними прийомами смислотворчу та спільну з графічними засобами стилетворчу функції, проте є неподільними та не мають синтагматичних відношень між елементами у своїй структурі.

Основні положення розділу відображено у відповідних публікаціях автора [61].

ВИСНОВКИ

Когнітивно-семіологічні засади дисертації базуються на таких положеннях. Для постмодерністської поезики характерні риси, які виокремлюють її від інших літературних течій, – це експерименти з мовою, цитування, іронізування та гра у дискурсі. Такі особливості мали суттєвий вплив на форму та структуру поетичного тексту й зумовили виникнення нових засобів і прийомів (метабола, пастиш, симулякр тощо) та особливого використання графіки тексту. Постмодерністський віршований текст є складним знаком (метазнаком), план вираження якого закладений у графічних засобах і прийомах, які утворюють ацентровану систему своєрідних відношень.

Ацентрована система графічних засобів і прийомів постмодерністської поезики організована за принципом ризоми (кореневища) з множинними аструктурними зв'язками (відношеннями). Елементами цієї системи є графічні засоби, між якими встановлено два типи відношень: парадигматичні та синтагматичні.

Вивчення графічних засобів та прийомів було розпочато з аналізу відомих трактувань і, як наслідок, зумовило вироблення декількох підходів до їх визначення, а також допомогло з'ясувати їх співвідношення. Опрацювання трактувань даних понять на основі визначень загальностилістичних понять *виражальний засіб* та *стилістичний прийом* дало змогу виробити підходи до їх визначення: дифузний, недиференційний та синтетичний. Під час дослідження трактувань цих термінів було виявлено, що графічні засоби використовуються як окремо, так і входять до складу графічних прийомів, утворюючи різні типи зв'язків (відношень) між собою.

Графічний засіб визначаємо як мінімальну одиницю графічного рівня, яка у віршованому тексті відмежована від інших одиниць або виділена на їх фоні, функціонуючи як автономно, так і у складі графічних прийомів. Між графічними засобами, що автономно використовуються у

постмодерністському віршованому тексті, виявлено парадигматичні відношення, які виконують стилетворчу функцію. У той же час між графічними засобами у структурі графічних прийомів як компонентів системи наявні синтагматичні відношення, які сприяють породженню нового смислу в постмодерністському віршованому тексті, а тому теж виконують смислотворчу функцію. Графічний прийом, виконуючи стиле- та смислотворювальну функції в постмодерністських віршованих текстах, становить складне утворення графічних засобів на основі синтагматичних відношень. Парадигматичні відношення також встановлено між графічними засобами та графічними прийомами як компонентами системи.

Розроблена комплексна методика зіставлення американських та українських постмодерністських віршованих текстів виявилась ефективною при визначенні закономірностей і відмінностей в організації ацентрованої системи графічних засобів і прийомів за принципом ризоми. *Зіставно-типологічний метод* дав змогу виявити спільні й відмінні типи графічних засобів і прийомів в американській та українській постмодерністській поезії. За допомогою *контекстуально-інтерпретаційного* методу визначено характер впливу графічних засобів і прийомів на стиле- та смислотворення американських і українських віршованих текстів. *Структурний метод* з його методиками – *дистрибутивним аналізом і трансформаційним*, а також *аналізом за безпосередніми складниками* – сприяв встановленню системних відношень в організації графічних засобів і прийомів у ризоматичній структурі американських та українських віршованих текстів, зокрема класифікації графічних засобів на основі парадигматичних відношень та графічних прийомів – за характером синтагматичних відношень між графічними засобами у їх складі та особливостями дистрибуції у контексті. Застосована *процедура кількісних підрахунків* забезпечила достовірність здобутих результатів дослідження.

Графічні засоби американської та української постмодерністської поезики поділяються на мовностилістичні й композиційно-стилістичні.

Спільними мовностилістичними засобами в американських та українських віршованих текстах є графон, пунктуація (пунктуаційні знаки, надмірне її вживання), капіталізація, знаки інших семіотичних систем (діакритичні та цифри), скорочення й аббревіатури, графічно-орфографічні іншомовності. Американській поезиці притаманні такі мовностилістичні засоби, як нерегламентована пунктуація, спонтанна капіталізація, музичні та грошові знаки. В українській поезиці наявні транслітеровані графічно-орфографічні іншомовності. До композиційно-стилістичних належать такі графічні засоби: сегментація тексту (розташування тексту, презентація слова, інтерліньяж), типи набору та шрифту (курсив), еквівалент тексту. Лише в американських постмодерністських віршах наявний закреслений тип набору, а також зірочки, крапки та пунктуаційні знаки як еквіваленти тексту. В українських – виявлено розрядку, пробіл, відсутній текст та маркований рядками пропуск як еквівалент тексту.

Мовностилістичні та композиційно-стилістичні графічні засоби на основі синтагматичних відношень утворюють графічні прийоми, що встановлюють нові парадигматичні відношення з іншими графічними засобами віршованого тексту, які не входять до їх складу. У досліджуваних текстах виявлено як традиційні графічні прийоми (специфічне оформлення заголовку, графічну образність, логогриф, транспозицію графічної моделі тексту), так і нові, зумовлені технікою постмодерністського письма, що стали його основною стильовою ознакою (пастиш, симулякр, мовна гра). До спільних графічних прийомів в американській і українській постмодерністській поезиці відносимо: специфічне оформлення заголовку, графічну образність, мовну гру, транспозицію графічної моделі й графічний симулякр. Проте графічні засоби, з яких вони сформовані, є різними. Так, графон і пунктуація характерні для симулякра в американських віршованих текстах, тоді як капіталізація й курсив притаманні тому ж прийому в українських віршованих текстах. Лише для українських постмодерністських

віршованих текстів є характерними такі графічні прийоми, як виражений графічно пастиш та графічний логогриф.

У результаті дослідження встановлено, що для американської постмодерністської поезики характерними є здебільшого графічні засоби (пунктуаційні знаки, сегментація тексту, графон та ін.), тоді як українські поети переважно вдаються до творення графічних прийомів (мовної гри, специфічного оформлення заголовку, графічного симулякру та ін.). Це пояснюється структурно-типологічними особливостями англійської мови, яка є аналітичною і традиційно використовує засоби лексичного і граматичного рівнів для вираження змісту за межами слова. В українській поезиці простежується тенденція виразити зміст усередині одного слова або висловлення, поєднуючи декілька графічних засобів, а відтак, утворюючи графічний прийом. З огляду на ці особливості в американському постмодерністському віршованому тексті між графічними засобами домінують парадигматичні відношення, тоді як в українському – синтагматичні, що виникають між графічними засобами у структурі графічних прийомів.

Крім безпосереднього привнесення до поетичного тексту певного обсягу зорової інформації, письмова форма тексту також послуговує джерелом додаткової інформації, яка є закладеною у її вербальному наповненні. Особливо чітко це помітно під час аналізу графічних форм та видів поезії, прирівняних за функціями до графічних прийомів. До суміжних з графічними прийомами понять відносимо паліндром, вірш-відлуння, фігурний вірш, заум та конкретну поезію. Американська постмодерністська поезика активно використовує графічні форми (паліндром і літеральний рак, вірш-відлуння, фігурний або курйозний вірш) як розвиток модерністських ідей. В українській постмодерністській поезиці також наявні ці форми, проте вже як продовження українського бароко. Ці графічні форми відрізняються від “поезії для очей” (конкретної поезії) особливостями сприйняття та

функціонування. Така візуальна поезія розраховує більш на цілісне візуальне сприйняття, ніж на читання вголос.

Під час аналізу постмодерністського віршованого тексту виявлено загальні асоціативні значення графічних засобів та прийомів, типові як для американської, так і для української постмодерністської поезики: а) наочність та візуалізація (графічна образність, знаки інших семіотичних систем, сегментація тексту та ін.); б) гумористичний ефект, іронія та сарказм (графічний пастиш, графічний симулякр, мовна гра, графічно-орфографічні іншомовності та ін.); в) мовна аберація (капіталізація, пунктуація, сегментація тексту, логогриф та ін.).

Перспективами подальших досліджень є зіставлення графічних засобів і прийомів в інших типах постмодерністських текстів і на матеріалі інших мов.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алиева Г. Н. Что скрывают аббревиатуры? / Г. Н. Алиева // Русская речь. – М. – 2003. – № 5. – С. 69–70.
2. Андрухович Ю. І. Час і місце, або Моя остання територія / Ю. І. Андрухович // Дезорієнтація на місцевості. – Івано-Франківськ : Лілея, 1999. – С. 115–117.
3. Андрухович Ю. І. Як риби у воді. 29 річкових пісень [Електронний ресурс] / Юрій Ігоревич Андрухович. – Режим доступу : <http://andruhovych.info/yak-ribi-u-vodi-29-richkovix-pisen/comment-page-1/#comment-1119>
4. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) / Елена Евгеньевна Анисимова. – М. : Академия, 2003. – 128 с.
5. Анохіна Т. О. Поліфункціональність та поліаспектність графічних знаків / Т. О. Анохіна // Вісник Сумського держ. ун-ту. Сер. : “Філологічні науки”. – Суми : СумДУ, 2004. – № 3 (62) . – С. 9–14.
6. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – Л. : Академия, 1972. – 120 с.
7. Арістотель. Поетика / Арістотель. – К. : Мистецтво, 1967. – 134 с.
8. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка / Ирина Владимировна Арнольд. – М. : Просвещение, 1990. – 304с.
9. Афанасьєва К. О. Плагіат у діяльності засобів масової інформації / К. О. Афанасьєва // Інтелектуальна власність. – 2004. – № 3. – С. 16–19.
10. Бабелюк О. А. Лінгвокультурні коди пастішу в американському постмодерністському стилі письма / О. А. Бабелюк // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Сер. № 9 : “Сучасні тенденції розвитку мов”. – Вип. 3. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – С. 208–211.
11. Бабелюк О. А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : [монографія] / Оксана Андріївна Бабелюк. – Дрогобич : ТЗОВ “Вимір”, 2009. – 296 с.

12. Бадаев А. Ф. Функциональные типы поэтической графики : на материале русской поэзии XVII – XXI вв. : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Бадаев Алексей Феликсович. – Екатеринбург, 2005. – 227 с.

13. Баевский В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы / Вадим Соломонович Баевский. – М. : Языки славянских культур, 2001. – 336 с.

14. Баранов А. Н., Паршин П. Б. Воздействующий потенциал варьирования в сфере метаграфематики / А. Н. Баранов, П. Б. Паршин // Проблемы эффективности речевой коммуникации. – М. : Изд-во АН СССР, 1989. – С. 41–115.

15. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

16. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.

17. Белехова Л. И. Новообразы в современной американской поэзии (лингво-когнитивный взгляд на природу образа) / Л. И. Белехова // Вісник Київського лінгвістичного університету. Сер. : “Філологія”. – 1998. – Т. 1. – № 1. – С. 50–57.

18. Белый А. Ритм как диалектика и “Медный всадник” / Андрей Белый. – М. : Федерация, 1929. – 280 с.

19. Березин В. М. Массовая коммуникация : сущность, каналы, действия / Валерий Матвеевич Березин. – М. : Изд-во РИП-Холдинг, 2003. – 174 с.

20. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії : лінгвокогнітивний аспект : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.04 / Белехова Лариса Іванівна. – К., 2002. – 476 с.

21. Библер В. С. Поэтика Всеволода Некрасова (или ещё раз о “загадках слова”) / В. С. Библер // Полилог : [электронный научный журнал]. – 2010. – № 3. – С. 46–54.

22. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура / Владимир Соломонович Библер. – М. : Прогресс, 1991. – 176 с.
23. Богданова О. В. Постмодернизм и современный литературный процесс : дисс. ... доктора филол. наук : 10.01.01 / Богданова Ольга Владимировна. – СПб., 2003. – 481 с.
24. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр. – М. : Рудомино, 2001. – 222 с.
25. Болецький В. Лови на постмодерністів [Електронний ресурс] / В. Болецький ; [пер. з польської І. Старовойт] // КРИТИКА. – 2001. – № 7–8. – Режим доступу : <http://www.kritiki.net/2001/08/23/lovi-na-postmodernistiv-1>
26. Бондар О. І. Сучасна українська мова : Фонетика. Фонологія. Орфоепія. Графіка. Орфографія. Лексикологія. Лексикографія : [навч. посібник] / О. І. Бондар, О. Ю. Карпенко, М. Л. Микитин-Дружинець. – К. : Академія, 2006. – 367 с.
27. Бондарев Ю. Стиль и слово / Юрий Бондарев. – М. : Советская Россия, 1965. – 64 с.
28. Борисова И. М. К вопросу о графическом эквиваленте текста в русской поэзии / И. М. Борисова // Вестник ОГУ № 11 (117). Теория литературы. Текстология. – Оренбург, 2010. – С. 32–37.
29. Бороденко Л. Проблема запозичень у сучасній українській мові / Л. Бороденко // Лінгвістичні студії. Сер. Функціональна семантика лексичних і фразеологічних одиниць. – Донецьк : ДонНУ, 2009. – Вип. 19. – С. 115–119.
30. Бороденко Л. Структурні типи графічно-орфографічних іншомовностей-англіцизмів (на матеріалі творів сучасних письменників) / Л. Бороденко // Донецький вісник Наукового товариства імені Тараса Шевченка. Мовознавство. – Т. 22. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2008. – С. 6–14.
31. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс / Маргарита Петровна Брандес. – М. : Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. – 416 с.

32. Бровко О. О. Сучасна проза крізь призму ризоматичної парадигми / О. О. Бровко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – № 17 (228). – 2011. – С. 48–56.

33. Брусниціна Е. В. Нерегламентована пунктуація в аспекті актуальних синтаксических процесів / Е. В. Брусниціна // Вестник Челябинского госуд. ун-та. Сер. : “Филология. Искусствоведение”. – 2010. – № 4 (185). – Вып. 40. – С. 38–42.

34. Буало Н. Мистецтво поетичне / Нікола Буало. – К. : Мистецтво, 1967. – 134 с.

35. Бутакова Л. О. Інтерпретація художественного тексту : поезика с “человеческим лицом”, “усредненным” сознанием или поезика “без лица” и “сознания”? / Л. О. Бутакова // Вопросы психолингвистики. – М., 2003. – № 1. – С. 57–64.

36. Бутакова Л. О. Принципы когнитивной поэтики / Л. О. Бутакова // Актуальные вопросы лингвистики : [сб. ст.]. – Тюмень, 2003. – С. 184–188.

37. Бухштаб Б. Я. Об основах и типах русского стиха / Б. Я. Бухштаб // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. – 1973. – № 16. – P. 110–111.

38. Вакулова Е. Н. Экспансия латиницы – языковая игра или нарушение языковой экологии? / Е. Н. Вакулова // IV Международный конгресс исследователей русского языка “Русский язык : исторические судьбы и современность”. Секция XII. Фонетика, графика, орфография русского языка. – М. : Изд-во МГУ имени М. В. Ломоносова, 2010. – С. 463–464.

39. Валгина Н. С. Теория текста : [учеб. пособие] / Нина Сергеевна Валгина. – М. : Логос, 2003. – 280 с.

40. Валуенко Б. В. Выразительные средства набора // Адамов Е. Б., Валуенко Б. В., Кузнецов Э. Д. Книга как художественный предмет. Часть первая. Набор. Фактура. Ритм. – М. : Книга, 1988. – С. 23–176.

41. Вашунина И. В. Коммуникативно-функциональные особенности некодифицированных графических средств (на материале немецкого языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.14 / Вашунина Ирина Владимировна. – М., 1995. – 173 с.

42. Величковський І. Млеко, од овці пастору належне, або труди поетицькії, во честь преблагословенної діви Марії составленні [Електронний ресурс] / Іван Величковський. – Режим доступу : <http://www.ukrlit.vn.ua/lib/velichkovskiy/uqha3.html>

43. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 255 с.

44. Винокур Г. О. Филологические исследования : лингвистика и поэтика / Григорий Осипович Винокур. – М. : Наука, 1990. – 451 с.

45. Вискалина Г. Н. Пропуски текста у Н. А. Некрасова / Г. Н. Вискалина // Современное прочтение Н. А. Некрасова. V Некрасовские чтения : [тезисы выступлений]. – Ярославль, 1990. – С. 33–34.

46. Витгенштейн Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн // Философские работы. – М. : Гнозис, 1994. – Ч. 1. – С. 80–130.

47. Вознесенский А. А. Тень звука / Андрей Андреевич Вознесенский. – М. : Молодая гвардия, 1970. – 264 с.

48. Волкова В. Н. Теория систем / В. Н. Волкова, А. А. Денисов. – М. : Высшая школа, 2006. – 511 с.

49. Воробйова О. П. Когнітивна поетика : здобутки і перспективи / О. П. Воробйова // Вісник Харківського нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. – 2004. – № 635. – С. 18–22.

50. Воронина Н. А., Егорова Т. В. Что мы знаем о нашей письменности? [Электронный ресурс] / Н. А. Воронина, Т. В. Егорова // Русский язык. – Ульяновск, 2005. – № 11. – Режим доступа : <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200501105>

51. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: аспекты изучения / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – Екатеринбург, 2006. – Вып. 20. – С. 180–189.

52. Вялікова О. О. Графічний засіб та графема у сучасній лінгвістиці / О. О. Вялікова // Проблеми зіставної семантики : у 2-х ч. : [зб. наук. пр.] / [відп. ред. А. В. Корольова]. – Вип. 10. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2011. – Ч. II. – С. 141–143.

53. Вялікова О. О. Класичні й нові техніки письма в сучасній поезиці / О. О. Вялікова // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Сер. № 9 : “Сучасні тенденції розвитку мов” : [зб. наук. пр.] / [за ред. А. В. Корольової]. – Вип. 4. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – С. 16–20.

54. Вялікова О. О. Концептуальний зміст феномену поезика постмодернізму у контексті розвитку поезики як науки / О. О. Вялікова // Наукові записки. – Вип. 81 (3). – Сер. : “Філологічні науки (мовознавство)” : у 4-х ч. – Кіровоград : РВВ КДПУ імені Володимира Винниченка, 2009. – С. 237–241.

55. Вялікова О. О. Пунктуація у сучасній американській та українській поезиці / О. О. Вялікова // Актуальні проблеми філології та перекладознавства : [зб. наук. пр.]. – Вип. 7. – Хмельницький : ХНУ, 2012. – С. 57–65.

56. Вялікова О. О. Психолінгвістично-асоціативна основа плану вираження графічних засобів поезики постмодернізму / О. О. Вялікова // Сучасні дослідження з іноземної філології : [зб. наук. пр.] / [відп. ред. М. П. Фабіан]. – Вип. 8. – Ужгород : “ТІМРАНИ”, 2010. – С. 71–75.

57. Вялікова О. О. Специфіка плану вираження тексту як складного знаку / О. О. Вялікова // Вісник студентського наукового товариства Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов : [матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених “Мовна комунікація і сучасні

технології у форматі різнорівневих систем”]. – Горлівка : Вид-во ГДПШМ, 2010. – Вип. 25. – С. 43–47.

58. Вялікова О. О. Специфічне оформлення заголовку як графічний прийом / О. О. Вялікова // Сучасні напрямки лінгвістичних досліджень міжкультурної комунікації та методики викладання іноземних мов : [зб. наук. пр.] / [за заг. ред. В. В. Жуковської, О. А. Черниш]. – Житомир : Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2012. – С. 79–82.

59. Вялікова О. О. Сучасне віршоване мовлення / О. О. Вялікова // Тези доповідей X міжнародної наукової конференції “Каразінські читання. Людина. Мова. Комунікація”. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. – С. 50–52.

60. Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. Теорія літератури / [за наук. ред. О. А. Галича]. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.

61. Гаспаров М. Л. Очерки истории европейского стиха / Михаил Леонович Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.

62. Гиршман М. М. Архитектоника бытия – общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии / М. М. Гиршман // Анализ одного стихотворения. “О чем ты воешь, ветер ночной?..” : [сб. науч. тр.]. – Тверь : Тверской госуд. ун-т, 2001. – С. 20–27.

63. Гончаров Б. П. Стихотворная речь : Методология изучения. Становление. Художественная функция / Борис Прокопьевич Гончаров. – М. : Наследие, 1999. – 344 с.

64. Горбань О. М. Основи теорії систем і системного аналізу / О. М. Горбань, В. Є. Бахрушин. – Запоріжжя : ГУ “Зідму”, 2004. – 204 с.

65. Гофман Ю. М. Шрифт в системі письма / Юлий Маркович Гофман. – Благовещенск : Изд-во АмГУ, 2006. – 331 с.

66. Григорьев В. П. Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики / Виктор Петрович Григорьев. – М. : Наука, 1993. – 176 с.

67. Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество / Татьяна Александровна Гридина. – Екатеринбург : УрГПУ, 1996. – 214 с.

68. Гром'як Р. Т. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації / Р. Т. Гром'як, Л. Б. Бабич, Н. Р. Грицак та ін. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 285 с.

69. Губин В. Д. История мировой философии / В. Д. Губин, А. И. Алешин, К. В. Бандуровский. – М. : АСТ : Астрель ; Хранитель, 2008. – 495 с.

70. Гюбеннет И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста / Ирина Владимировна Гюбеннет. – М. : Изд-во НГУ, 1981. – 110 с.

71. Дегтярьова Т. О. Мовні засоби вираження імпресіонізму в художньому тексті (на матеріалі творчості О. С. Гріна) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.02 "Російська мова"/ Т. О. Дегтярьова. – К., 2002. – 17 с.

72. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – СПб. : Алетейя, 1998. – 287 с.

73. Делез Ж. Различное и повторение / Жиль Делез. – СПб. : Петрополис, 1998. – 358 с.

74. Денисова Т. Феномен постмодернізму : контури й орієнтири / Т. Денисова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 67–78.

75. Деррида Ж. Письмо и различие / Жак Деррида ; [пер. с франц. В. Лапицкий]. – СПб. : Академический проект, 2000. – 428 с.

76. Джеймісон Ф. Постмодернізм і суспільство споживання [Електронний ресурс] / Ф. Джеймісон. – 1982. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n19texts/jameson.htm>

77. Дзюбишина Н. Я. Про вживання аббревіатур / Н. Я. Дзюбишина-Мельник, Н. С. Дужик, С. Я. Єрмоленко та ін. // Культура мови на щодень. – К. : Довіра, 2000. – 169 с.

78. Доля Я. Поэзия постмодернизма : кризис сознания или общества? [Электронный ресурс] / Я. Доля // Честное слово. – Режим доступа : <http://www.chslovo.com/index.php?idst=2063>

79. Дугин А. Г. Дух постмодерна и новый финансовый порядок / А. Г. Дугин // Философия хозяйства. – 1999. – № 1. – С. 94–104.

80. Ельмслев Л. Метод структурного анализа в лингвистике / Л. Ельмслев // Звегинцев В. А. История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях. – М. : Учпедгиз, 1960. – Ч. 2. – С. 47–56.

81. Емельянова Л. Л. Типы и функции графона в английской художественной речи : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / Л. Л. Емельянова. – Одесса, 1977. – 24 с.

82. Ефросинин С. Ультрафикшн в эпоху искусства избытка / С. Ефросинин // Знамя : [ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал]. – 2006. – № 11. – С. 212–214.

83. Ешкилев В. Л. Идентификация и самоидентификация русской идеи на Украине в контексте ситуации постмодернизма [Электронный ресурс] / В. Л. Ешкилев. – Режим доступа : http://www.niurr.gov.ua/ru/conference/kniga_conf/yeshkilev.htm

84. Жовтис А. Л. Стихи нужны... Статьи / Александр Лазаревич Жовтис. – Алма-Ата : Жазуши, 1968. – 270 с.

85. Журтова О. А. Роль авторской графики в просодической реализации информационной структуры художественного текста : на материале англоязычной художественной прозы второй половины XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Журтова Ольга Александровна. – М., 2005. – 185 с.

86. Загнітко А. П. Лінгвістика тексту : Теорія і практикум : [науково-навчальний посібник] / Анатолій Панасович Загнітко. – Донецьк : ТОВ “Юго-Восток, Лтд”, 2007. – 313 с.

87. Залевская А. А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст : [Избранные труды] / Александра Александровна Залевская. – М. : Гнозис, 2005. – 543 с.

88. Зализняк А. А. О понятии графемы / А. А. Зализняк // “Русское именное словоизменение” с приложением избранных работ по современному русскому языку и общему языкознанию. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – С. 559–576.

89. Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века / Дмитрий Владимирович Затонский. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.

90. Зейферт Е. И. Жанр отрывка в русской поэзии первой трети XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Зейферт Елена Ивановна. – Алматы, 1999. – 204 с.

91. Зейферт Е. И. Строфика жанра отрывка в русской поэзии первой трети XIX века (научно-методический образец анализа строфической формы) / Е. И. Зейферт // Філософія освіти. Наукові праці ЧДУ імені Петра Могили. – Т. 20. – Миколаїв : 2002. – Вип. 7. – С. 141–146.

92. Зотова Е. Двенадцать ступеней к вершине стиха [Электронный ресурс] / Е. Зотова. – Режим доступа : <http://www.izdat-luch.ru/?23>

93. Иванова Г. А. Графические гибриды : к проблеме языкового статуса / Г. А. Иванова // IV Международный конгресс исследователей русского языка “Русский язык : исторические судьбы и современность”. Секция XII. Фонетика, графика, орфография русского языка. – М. : Изд-во МГУ имени М. В. Ломоносова, 2010. – С. 465–466.

94. Изер В. Процесс чтения : феноменологический поход / В. Изер // Современная литературная теория. Антология / [сост. И. В. Кабакова]. – М. : Флинта, 2004. – С. 201–224.

95. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / Илья Петрович Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.

96. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Петрович Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 256 с.
97. Искренко Н. Гости : [собрание сочинений] / Нина Искренко. – М. : АРГО-РИСК ; Тверь : KOLONNA Publications, 2001. – Т. 19. – 28 с.
98. Издрик Ю. Мовна аберация [Электронный ресурс] / Ю. Издрик // Глосарійний корпус. Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. – 1998. – Вип. 3. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-av.htm>
99. Ільницький О. Трансплантація постмодернізму : сумніви одного читача / О. Ільницький // Сучасність. – 1995. – № 10. – С. 111–115.
100. Каллер Дж. Теория литературы / Джонатан Каллер. – М. : АСТ : Астрель, 2006. – 159 с.
101. Капр А. Эстетика искусства шрифта / Альберт Капр. – М. : Книга, 1979. – 123 с.
102. Карат О. В. Діахронічні універсалії та проблеми методології їх дослідження [Електронний ресурс] / О. В. Карат. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vdpu/Movozn/2009_15/article/18.pdf
103. Кафтанджиев Х. Тексты печатной рекламы / Христо Кафтанджиев ; [пер. с болг. под ред. М. Дымшица]. – М. : Смысл, 1995. – 134 с.
104. Кириллица-латиница-гражданица : [коллективная монография] / [отв. ред. Т. В. Шмелёва]. – Великий Новгород : НовГУ имени Ярослава Мудрого, 2009. – 340 с.
105. Кисин Б. М. Графическое оформление книги / Борис Моисеевич Кисин. – М. : Гизлегпром, 1946. – 409 с.
106. Ківільша О. Є. До лінгвостилістичного аналізу експресивної графіки / О. Є. Ківільша // Культура слова. – 1985. – Вип. 28. – С. 67–71.
107. Кларк Р. П. Прием письма № 35 : Пунктуация [Электронный ресурс] / Р. П. Кларк. – Режим доступу : <http://www.editor.ru/155/>

108. Клюканов И. Э. Структура и функционирование параграфемных элементов текста : дис. ...канд. филол. наук : 10.02.19 / Клюканов Игорь Энгелевич. – Калинин, 1983. – 150 с.
109. Ковалев П. А. Техника стиха и техника в стихе : поэзия русского постмодернизма / Петр Александрович Ковалев. – Орёл : Изд-во ГОУ ВПО “Орловский госуд. ун-т”, 2008. – 162 с.
110. Коваленко Є. Структурна організація рекламного тексту в аспекті його лінгвістичного аналізу / Є. Коваленко // Лінгвістичні студії : Р. VI. Проблеми лінгвістики тексту, дискурсології, дискурс-аналізу. – Донецьк : ДонНУ, 2009. – Вип. 18. – С. 173–178.
111. Ковбасенко Ю. І. Література постмодернізму : по той бік різних боків / Ю. І. Ковбасенко // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. – № 5. – С. 2–12.
112. Кожина М. Н. Стилистика русского языка / Маргарита Николаевна Кожина. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
113. Колесников Н. П. Стилистика и литературное редактирование / Николай Павлович Колесников. – Ростов-на-Дону : МарТ, 2003. – 192 с.
114. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну / Надія Георгіївна Колошук. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту імені Лесі Українки, 2006. – 500 с.
115. Конюхова Т. В. Системообразующая роль синергетики в прочтении текста и интерпретации смысла / Т. В. Конюхова // Известия Томского политехнического ун-та. – 2008. – Т. 13 – № 6. – С. 101–104.
116. Костецкий А. Г. Содержательные функции поэтической графики : автореф. дис... канд. фил. наук / А. Г. Костецкий. – К., 1975. – 24 с.
117. Костюк Г. С. О психологии понимания / Г. С. Костюк // Научные записки института психологии УССР. – Т. 2. – К., 1950. – С. 7–57.
118. Кочерган М. П. Загальне мовознавство / Михайло Петрович Кочерган. – К. : Академия, 2003. – 364 с.

119. Кравець Л. Явище підтексту та засоби його вираження в художньому творі [Електронний ресурс] / Л. Кравець // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 1. – Режим доступу: <http://www.ukr-in-school.edu-ua.net/id/131>

120. Кремнёв Д. Конец периода постмодерна и начало нового этапа развития российской поэзии [Электронный ресурс] / Д. Кремнев. – Режим доступа : <http://www.anti-glob.ru/list/liter/krempost.htm>

121. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Юлия Кристева ; [пер. с франц. Г. Косикова, Б. Наумова] – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 656 с.

122. Крюкова Н. Ф. Метафорическая динамика графики текста : [воздействие на рецепцию читателя звучания и графического изображения] / Н. Ф. Крюкова // Языковые подсистемы : стабильность и движение. – Тверь, 2002. – С. 52–57.

123. Кузьменко Д. Літературна реконструкція як художній прийом / Д. Кузьменко // Літературознавчі студії. – Вип. 23. – Ч. 1. – К. : Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка ; Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. – С. 253–257.

124. Куликова Е. В. Графические средства как стилистические приемы художественного текста / Е. В. Куликова // Культура народов Причерноморья. – 2001. – № 23. – С. 221–228.

125. Куликова М. Н. Фонографическая стилизация речи (на материале перевода англоязычной литературы на русский язык) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / Марина Николаевна Куликова. – СПб., 2011. – 20 с.

126. Культура русской речи / [под ред. Л. К. Граудиной, Е. Н. Ширяева]. – М. : НОРМА-ИНФА, 1999. – 560 с.

127. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / Валерия Андреевна Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.

128. Кухаренко В. А. Практикум з стилістики англійської мови / Валерія Андріївна Кухаренко. – Вінниця : Нова книга, 2000. – 160 с.
129. Кушнерик В. І. Фоносемантизм : гіпотези і факти : [монографія] / Володимир Іванович Кушнерик. – Чернівці : Книги-XXI, 2008. – 420 с.
130. Леви Ю. Э. Вербальные и невербальные средства воздейственности рекламного текста : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Леви Юлия Эдуардовна. – М., 2003. – 256 с.
131. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар. – СПб. : Алетейя ; М. : Ин-т экспериментальной социологии, 1998. – 230 с.
132. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Юрий Михайлович Лотман. – Л. : Просвещение, 1988. – 192 с.
133. Лотман Ю. М. Семиосфера / Юрий Михайлович Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
134. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
135. Макарова Р. В. Основные вопросы графики современного русского языка (алфавит и пунктуация) : дис. ... канд. филол. наук / Р. В. Макарова. – М., 1965. – 220 с.
136. Маклакова Т. Г. Постмодернизм / Т. Г. Маклакова // Архитектура двадцатого века. – М. : Изд-во АСВ, 2001. – 200 с.
137. Малиновская Н. В. Постмодерн и его влияние на понимание права / Н. В. Малиновская // Вестник ВГУ. Сер. : “Право”, 2009. – № 2. – С. 78–90.
138. Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм / Н. Б. Маньковская // Коллаж-2. – М. : ИФ РАН, 1999. – С. 18–25.
139. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
140. Мартинова С. В. Поетоними у мові творів Олександра Ірванця / С. В. Мартинова // Лінгвістичні дослідження : [зб. наук. пр.]. – Харків, 2009.

- Вип. 27. – Режим доступу :
http://www.nbuuv.gov.ua/portal/soc_gum/znpkhnpu_lingv/2009_27/4.html
141. Маслов Ю. С. Введение в языкознание / Юрий Сергеевич Маслов. – М. : Высшая школа, 1987. – 272 с.
142. Мацько Л. І. Стилїстика української мови / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; [за ред. Л. І. Мацько]. – К. : Вища школа, 2003. – 463 с.
143. Маяковский В. В. Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений : в 13-ти т. – М. : Худож. лит., 1959. – Т. 12. – С. 81–117.
144. Мельничук О. С. Мова як суспільне явище і як предмет сучасного мовознавства / О. С. Мельничук // Мовознавство. – 1997. – № 2/3. – С. 27.
145. Мечковская Н. Б. Общее языкознание. Структурная и социальная типология языков / Нина Борисовна Мечковская. – Полтава : Довкілля-К, 2008. – 712 с.
146. Мигунов А. С. Анти-эстетика / А. С. Мигунов // Вопросы философии. – 1994. – № 7–8. – С. 82–88.
147. Мищенко Н. В. Графон как стилистический приём в современных печатных текстах / Н. В. Мищенко // Вестник КрасГУ “Речевое общение” (Теоретические и прикладные аспекты речевого общения). – Красноярск, 2006. – Вып. 8–9 (16–17). – С. 211–216.
148. Моренець В. Поетичний авангард: його природа й сучасні вияви / В. Моренець // Стилєві тенденції української літератури ХХ століття. – К. : ПЦ Фоліант, 2004. – 282 с.
149. Моррис Ч. У. Основания теории знаков / Ч. У. Моррис // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 37–90.
150. Москвин В. П. Стилїстика русского языка. Теоретический курс / Василий Павлович Москвин. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. – 630 с.
151. Мучник В. С. Человек и текст: Основы культуры письменной речи / Вениамин Семенович Мучник. – М. : Книга, 1985. – 252 с.

152. Науменко С. В. Кириллица & латиница (структурные группы варваризмов в современной орфографической практике) / С. В. Науменко // Лингвистический ежегодник Сибири. – Красноярск, 2003. – Вып. 4–5. – С. 166–169.

153. Неборак В. Про термінологічну плутанину, постмодернізм і стиль бубабу [Электронный ресурс] / В. Неборак. – Режим доступа : <http://andruhovych.info/bubabistskij-xronopis-viktora-neboraka-shhe-odna-intriga-z-privodu-suchasnoji-ukrajinskoji-literaturi/>

154. Незнамова С. П. Проблема понимания художественного текста и произведения : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Незнамова Светлана Павловна. – Воронеж, 2005. – 164 с.

155. Некрасов В. Объяснительная записка / В. Некрасов // Литературное А-Я. – 1985. – № 6. – С. 48–50.

156. Нестеренко С. П. Гарнитура шрифта как фактор регуляции восприятия текста : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Нестеренко Светлана Петровна. – Барнаул, 2003. – 214 с.

157. Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу в поезиці Шекспіра / Віра Григорівна Ніконова. – Д. : ДУЕП, 2007. – 264 с.

158. Одинцов В. В. Стилистика текста / Виктор Васильевич Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 263 с.

159. Олейникова А. А. Фреймовый подход к анализу языковой игры [Электронный ресурс] / А. А. Олейникова // IV (XXXVI) Международная научно-практическая конференция студентов, аспирантов и молодых ученых “Образование, Наука, Инновации – вклад молодых исследователей”. – Кемерово, 2009. – Режим доступа : http://conference.kemsu.ru/conf/aprel2009/sect/index.htm?sec_id=1073

160. Орлова О. В. Компьютерный анализ поэтического текста и моделирование ассоциативно-смыслового поля ключевого концепта творчества автора [Электронный ресурс] / О. В. Орлова // Открытый междисциплинарный электронный журнал “Гуманитарная информатика”. –

Выпуск 1. – 2004. – Режим доступа : <http://huminf.tsu.ru/e-jurnal/magazine/1/orlova.htm>

161. Павленко Н. О. Збереження поетичного потенціалу епітетів при перекладних трансформаціях / Н. О. Павленко // Вісник Житомирського держ. ун-ту імені Івана Франка. – 2004. – № 16. – С. 123–125.

162. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 448 с.

163. Павличко С. Зарубіжна література / Соломія Павличко. – К. : Основи, 2001. – 559 с.

164. Паршин П. Б. Речевое воздействие : основные сферы и разновидности / П. Б. Паршин // Рекламный текст : семиотика и лингвистика. – М. : Изд. дом Гребенникова, 2000. – С. 55–75.

165. Пахаренко В. І. Українська поезика / Василь Іванович Пахаренко. – Черкаси : Відлуння-Плюс, 2009. – 416 с.

166. Пацеля Л. Б. Стилистика английского языка : практикум для студентов факультета лингвистики / Л. Б. Пацеля, О. В. Кудряшова. – Челябинск : Изд-ва ЮУрГУ, 2008. – 91 с.

167. Пелевина Н. Ф. Стилистический анализ художественного текста / Нина Федоровна Пелевина. – Л. : Просвещение, 1980. – 272 с.

168. Пентилюк М. І. Культура мови і стилістика / Марія Іванівна Пентилюк. – К. : Вежа, 1994. – 240 с.

169. Пентилюк М. І. Текст : лінгвостилістичний аспект / М. І. Пентилюк // Науковий вісник Херсонського держ. пед. ун-ту. Сер. : “Лінгвістика”. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2009. – С. 37–42.

170. Петриченко М. А. Вчера, сегодня, завтра знаков препинания / Мария Андреевна Петриченко. – Кривой Рог : Видавничий дім, 2006. – 78 с.

171. Петрищева Е. А. Афоризмы в языке современной прессы / Е. А. Петрищева // Гуманитарные исследования. Журнал гуманитарных и прикладных исследований. – Астрахань : Изд. дом “Астраханский университет”, 2008. – № 3 (27). – С. 55–60.

172. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения / Чарльз Сандерс Пирс. – М. : Логос, 2000. – 412 с.
173. Платон. Сочинения : в 3-х т. / Платон. – М. : Мысль, 1968. – Т. 1. – 623 с. ; 1970. – Т. 2. – 611 с.
174. Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії [Електронний ресурс]. – 1998. – № 3. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/zmist.htm>
175. Плотников Б. А. О форме и содержании в языке / Бронислав Александрович Плотников. – Минск : Высшая школа, 1989. – 252 с.
176. Подорога В. А. Театр без маски (Попытка философского комментария) [Электронный ресурс] / В. А. Подорога // Человек. – 1990. – № 1. – Режим доступа : <http://dironweb.com/klinamen/dist8.html>
177. Поезографія : сучасна зорова поезія українською мовою : антологія / [упоряд., ред., комент., біогр. довідки, вступ. ст., худож. оформ. Т. Назаренко]. – К. : Родовід, 2005. – 204 с.
178. Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники / Е. Д. Поливанов // Вопросы языкознания. – 1963. – № 1. – С. 99–112.
179. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови / Олександр Данилович Пономарів. – Тернопіль : Навчальна книга, 2000. – 248 с.
180. Постников Н. О. Графический дизайн в системе эстетического воспитания и художественного образования школьников среднего и старшего подросткового возраста на уроках изобразительного искусства : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Постников Николай Олегович. – М., 1995. – 244 с.
181. Потєбня А. А. Теоретическая поэтика / Александр Афанасьевич Потєбня. – М. : Высшая школа, 1990. – 324 с.
182. Психолінгвістическа і лінгвістическа природа тексту і особенности его восприятия / Ю. А. Жлуктенко, А. А. Леонтєв, Л. Ю. Кулиш и др. – К. : Вища школа, 1979. – 248 с.

183. Рева Н. Засоби графічного оформлення тексту / Н. Рева // Наукові записки. Сер. : “Філологічні науки (мовознавство)”. – Кіровоград : РВВ КДПУ імені Володимира Винниченка, 2010. – Вип. 89 (5). – С. 88–92.
184. Реконвальд Н. В. Англомовний чат як різновид комп’ютерно-опосередкованої комунікації (прагмалінгвістичне дослідження) : автореф. дис. ... канд. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Н. В. Реконвальд. – Одеса, 2008. – 20 с.
185. Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика / Александр Александрович Реформатский ; [сост. Виноградов В. А. ; отв. ред. Степанов Г. В.]. – М. : Наука, 1987. – 264 с.
186. Реформатский А. А. Техническая редакция книги / Александр Александрович Реформатский ; [при участии М. М. Каушанского]. – М. ; Л. – 1933. – 415 с.
187. Рудалев А. Что нам стоит дом построить / А. Рудалев // Вопросы литературы : [журнал критики и литературоведения] / [гл. ред. Л. И. Лазарев]. – М. : Фонд Литературная критика, 2008. – № 5. – С. 109–119.
188. Русский модернизм. Проблемы текстологии : [сб. ст.] / О. А. Кузнецова. – СПб. : Алетейя, 2001. – 384 с.
189. Русский язык и культура речи : учеб. для вузов / А . И. Дунев, М. Я. Дымарский, В. А. Евремов и др.. ; [под. ред В. Д. Черняк]. – 3 изд., стер. – М. : Высшая школа, 2009. – 496 с.
190. Рябкова Н. И. Языковая игра в рекламном тексте / Н. И. Рябкова // Культура и сервис : взаимодействие, инновации, подготовка кадров : [материалы 1 межрегиональной научно-практ. конф.]. – СПб. : Изд-во СПб ГУСЭ, 2009. – С. 137–140.
191. Рязанцева Л. В. Культура XX века : от модерна к постмодерну / Людмила Васильевна Рязанцева. – Х. : Госуд. аэрокосмический ун-т, Харьковский авиационный институт, 1999. – 75 с.
192. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2008. – 712 с.

193. Сизенко А. С. Функціональні характеристики некодифікованих графічних утворень у сучасному французькому письмі : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : спец. 10.02.05 “Романські мови” / А. С. Сизенко. – К., 2008. – 20 с.
194. Сковородников А. П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского языка / Александр Петрович Сковородников. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1981. – 255 с.
195. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература / Ирина Степановна Скоропанова. – М. : Флинта : Наука, 2001. – 608 с.
196. Скребнев Ю. М. Основы стилистики английского языка / Юрий Максимович Скребнев. – М. : АСТ : Астрель, 2003. – 224 с.
197. Смирная Ю. И. Графема: текст или сообщение? / Ю. И. Смирная // Культурная жизнь Юга России ; Краснодарский госуд. ун-т культуры и искусств. – 2008. – № 4 (29). – С. 135–136.
198. Соболева І. О. Знижені (позалітературні) мовні засоби в сучасному публіцистичному дискурсі 2002 год : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.02 “Російська мова” / І. О. Соболева. – Сімферополь, 2002. – 19 с.
199. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации / Александр Васильевич Соколов. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 461 с.
200. Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика / Григорий Яковлевич Солганик. – М. : URSS : ЛКИ, 2007. – 228 с.
201. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 1977. – С. 31–273.
202. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Ф. де Сосюр. – К. : Основи, 1998. – 324 с.
203. Социолінгвістика / В. И. Беликов, Л. П. Крысин. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 439 с.

204. Станіслав О. В. Функціональні характеристики нелітерних знаків французької орфографії : автореф. дис.... канд. філол. наук : спец. 10.02.05 “Романські мови” / О. В. Станіслав. – К., 2005. – 20 с.
205. Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста / Г. В. Степанов // Известия АН СССР. Серия литература и язык. – 1980. – Т. 39. – № 3. – С. 198–204.
206. Степанов Ю. С. Французская стилистика / Юрий Сергеевич Степанов. – М. : Высшая школа, 1965. – 695 с.
207. Степанян К. Постмодернизм – боль и забота наша / К. Степанян // Вопросы литературы. – 1998. – Вып. 5. – С. 36–37.
208. Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко. – К. : Вища школа, 1991. – 272 с.
209. Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко. – К. : Вища школа, 1984. – 248 с.
210. Сухачев Н. Л. О семиотике Ч. С. Пирса. Тройственный знак в универсуме репрезентаций / Николай Леонидович Сухачев. – М. : Наука, 2003. – 108 с.
211. Суховой Д. А. Графика современной русской поэзии : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Суховой Дарья Алексеевна. – СПб, 2008. – 271 с.
212. Сухомлин В. В. Пунктуаційні знаки як виразники суб’єктивної модальності / В. В. Сухомлин // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки [зб. наук. пр.]. – Вип. 5. – Луцьк, 2009. – С. 65–70.
213. Сухотин М. О двух склонностях написанных слов [Электронный ресурс] / М. Сухотин // НЛО. – 1995. – № 16. – Режим доступа : http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOTIN/Statji/o_dvyx.html

214. Сучасний літературний процес : імена та тенденції : аналітично-інформаційне видання / [підгот. : С. Сагайдак, Г. Кашуба] ; Сум. обл. універс. наук. б-ка ім. Н. Крупської. – Суми, 2008. – 34 с.

215. Тарасов Е. Ф. Вопросы описания и интерпретации функциональных стилей (на материале публицистического подстиля “экономическая реклама” современного немецкого языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Евгений Федорович Тарасов. – М., 1964. – 314 с.

216. Тарасова И. А. Когнитивная поэтика футуристического текста [Электронный ресурс] / И. А. Тарасова. – Режим доступа : http://www.cogsci.ru/cogsci06/docs/vol2_for%20inet2.pdf

217. Текст / Г. К. Косиков // Современная западная философия : [энциклопедический словарь]. – М. : Культурная революция, 2009. – С. 188.

218. Томашевский Б. В. Стих и язык : Филологические очерки / Борис Викторович Томашевский. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1959. – 471 с.

219. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Борис Викторович Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

220. Тропы / В. Н. Топоров // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 520–521.

221. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи / Юрий Николаевич Тынянов. – М. : Сов. писатель, 1965. – 301 с.

222. Уваров М. С. Смерть смерти : постмодернистический проект / М. С. Уваров // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков : [материалы междунар. конф. СПб., 28–29 октября 1997 г.] / [отв ред. М. С. Уваров]. – СПб. : Санкт-Петербургское отделение Института человека РАН, 1997. – С. 21–27.

223. Ульянова М. Постскрипум к постмодернизму [Электронный ресурс] / М. Ульянова // Интернет-журнал Пролог. – Режим доступа : <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=00209500078>

224. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен ; [пер. с англ.]. – М. : Прогресс, 1978. – 324 с.

225. Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики / Александр Викторович Федоров. – М. : Филология Три, 1971. – 315 с.
226. Федь В. Ризома та симулякр у сучасних культуротворчих процесах / В. Федь // Аналітично-інформаційний журнал Схід. – Серія “Філософія”. – № 4 (111). – 2011. – С. 141–145.
227. Феллер М. Д. Текст і зображення як модель комунікативного акту / М. Д. Феллер // Київський національний ун-т імені Тараса Шевченка. Інститут журналістики, центр вільної преси. – К., 1998. – 123 с.
228. Фещенко Л. Г. Структура рекламного текста : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.10 / Фещенко Лариса Георгиевна. – СПб. , 2002. – 224 с.
229. Филиппов К. А. Лингвистика текста : [курс лекцій] / Константин Анатольевич Филиппов. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2003. – 336 с.
230. Фрумкина Р. М. Психолінгвістика / Ревекка Марковна Фрумкина. – М. : Академия, 2001. – 315 с.
231. Фуко М. Что такое автор? / М. Фуко // Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.
232. Хазагеров Т. Г., Ширина Л. С. Общая риторика : [курс лекцій] ; [словарь риторических фигур] / Т. Г. Хазагеров, Л. С. Ширина. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. – 133 с.
233. Хархур Т. Я вижу слово или Методы визуализации художественного текста [Электронный ресурс] / Т. Хархур // ЛИМБ. – 2002. – № 12. – Режим доступа : <http://limb.dat.ru/No12/essay/harhur3.shtml>
234. Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение / Владислав Евгеньевич Холшевников. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1972. – 168 с.
235. Чамина О. Г. К проблеме графической выразительности текста / О. Г. Чамина // Языковая личность в современном мире : [материалы межвузовской научно-практ. конф.]. – Назрань : Пилигрим, 2009. – С. 114–115.

236. Чейф У. Значение и структура языка / Уоллес Чейф. – М. : Прогресс, 1975. – 432 с.
237. Чепурных В. И. Прагматические и стилистические функции графических средств в художественном тексте / В. И. Чепурных // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. – Л. : ЛГПИ имени А. И. Герцена, 1986. – С. 124–132.
238. Чихольд Я. Облик книги / Ян Чихольд. – М. : Книга, 1980. – 238 с.
239. Шварцкопф Б. С. Современная русская пунктуация. Система и её функционирование / Борис Самойлович Шварцкопф. – М. : Наука, 1988. – 191 с.
240. Шубина Н. Л. Невербальная семиотика печатного текста как область лингвистического знания / Н. Л. Шубина // Известия Рос. госуд. пед. ун-та имени А. И. Герцена. – СПб. – 2009. – № 97. – С. 184–192.
241. Шубина Н. Л. Пунктуация современного русского языка / Наталья Леонидовна Шубина. – М. : Академия, 2006. – 256 с.
242. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория / Михаил Наумович Эпштейн. – М. : Изд-во Р. Элинина, 2000. – 367 с.
243. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе : учеб. пособие для студ. вузов / Михаил Наумович Эпштейн. – М. : Высшая школа, 2005. – 495 с.
244. Якобсон Р. О. Избранные работы / Роман Осипович Якобсон. – М. : Прогресс, 1985. – 455 с.
245. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Роман Осипович Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 460 с.
246. Barasa S., Mous M. The Oral & Written Interface in SMS : Technologically Mediated Communication in Kenya / S. Barasa, M. Mous // Craats, I. van der, Kurver J. Low-Educated Adult Second Language and Literacy Acquisition 4th Symposium. – Antwerp, 2008. – P. 234–242.

247. Beach Chr. The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry / Christopher Beach. – N. Y. : Cambridge University Press, 2003. – 232 p.
248. Bernstein Ch. Content's Dream : Essays 1975-1984 / Charles Bernstein. – L. A. : Sun and Moon Press, 1984. – 465 p.
249. Bertens H., Fokkema D. International Postmodernism : Theory and Literary Practice. Comparative History of Literatures in European Languages / H. Bertens, D. Fokkema. – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. – 581 p.
250. Best St., Kellner D. The Postmodern Turn / Steven Best, Douglas Kellner. – London; New York: MacMillan; Guilford Press, 1991. – 306 p.
251. Boje D. Theorizing After Postmodern : A Storytelling Organization Approach / D. Boje // Storytelling Organizations. – Режим доступа : <http://storytellingorganizations.blogspot.com/2008/10/theorizing-after-postmodern.html>
252. Clausen Chr. The Place of Poetry : Two centuries of the art in crisis / Christopher Clausen. – Lexington : University Press of Kentucky, 1981. – 160 p.
253. Deaux T. Echo Poems : The Return of the Weekly Tweak [Электронный ресурс] / T. Deaux // Mind Tweaks. – Режим доступа : <http://www.mindtweaks.com/wordpress/?p=1285>
254. Deleuze G. A thousand Plateaus : Capitalism and Schizophrenia / Gilles Deleuze, Felix Guattari ; [trans. H. R. Lane, R. Hurley]. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. – 688 p.
255. Derrida J. Of Grammatology / Jacques Derrida ; [trans. G. C. Spivak]. – Baltimore ; L. : John Hopkins University Press, 1976. – 361 p.
256. Evans V. Cognitive Linguistics. An Introduction / V. Evans, M. Green. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 830 p.
257. Gallman P. Graphische Elemente der geschriebenen Sprache / Paul Gallman. – Tübingen : Niemeyer, 1985. – 317 s.

258. Galperin I. R. Stylistics / Ilja Romanovich Galperin. – M. : Vysšaja Škola, 1981. – 336 p.
259. Habermas J. The Postnational Constellation / Jurgen Habermas. – Cambridge : The MIT Press, 2000. – 216 p.
260. Hassan I. From Postmodernism to Postmodernity : The Local/Global Contest [Електронний ресурс] / I. Hassan // Artspace Visual Center, Critical Issues Series. – № 3. – Sydney, 2001. – Режим доступу : <http://www.scienzepostmoderne.org/DiversiAutori/Hassan/HassanFromPostmodernismToPostmodernity.html>
261. Hoover P. Postmodern American Poetry : A Norton Anthology / Paul Hoover. – N. Y. : W.W. Norton & Co., 1994. – 744 p.
262. Huntsperger D. W. Procedural Form in the Postmodern American Poetry / David W. Huntsperger. – N. Y. : Pallgrave Macmillan, 2010. – 206 p.
263. Janecek G. Zaum : The Transrational Poetry of Russian Futurism / Gerald Janecek. – San Diego : San Diego State University Press ; Light and Dust, 1996. – 427 p.
264. Kukharenko V. A. Seminars in Style / Valeria Andreyevna Kukharenko. – M. : Vysšaja Škola, 1971. – 184 p.
265. Miles B. Howl : original draft facsimile, transcript & variant versions, fully annotated by author, with contemporaneous correspondence, account of first public reading, legal skirmishes, precursor texts & bibliography / A. Ginsberg, B. Miles, C. Solomon. – N. Y. : Harper & Row, 1986. – 194 p.
266. Morris T. Becoming Canonical in American Poetry / Timothy Morris. – Illinois : University of Illinois Press, 1995. – 172 p.
267. Murdoch I. The Fire and the Sun : Why Plato banished the artist / Iris Murdoch. – Oxford : Clarendon Press, 1977. – 89 p.
268. Nadler-Nir R. ToingToing! spkN d txtN lngwij [Електронний ресурс] / R. Nadler-Nir. – Режим доступу : <http://www.toingtoing.com/?p=81>
269. Plett H. F. Einfuhrung in die rhetorische Textanalyse / Heinrich F. Plett. – Hamburg : Buske, 1979. – 126 s.

270. Ritter R. M. The Oxford Guide to Style / Robert M. Ritter. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 642 p.
271. Roberts N. A Companion to Twentieth Century Poetry / Neil Roberts. – Malden : Blackwell Publishing Ltd., 2003. – 646 p.
272. Rozakis L. E. The Complete Idiot's Guide to Grammar and Style / Laurie E. Rozakis. – Alpha, 2003. – 432 p.
273. Shellenberg W. Schreiben, serten, überzeugen / W. Shellenberg // Sprachpflege. – 1974. – H. 11. – S. 227–230.
274. Solt M. E. Concrete poetry : A World View / Mary Ellen Solt. – Indiana University Press, 1970. – 311 p.
275. Stilman A. Grammatically Correct / Anne Stilman. – Cincinnati, Ohio : Writer's Digest Books, 1997. – 338 p.
276. Stockwell P. Cognitive Poetics : An Introduction / Peter Stockwell. – London : Routledge, 2002. – 208 p.
277. Strunk W. Jr. The Elements of Style / W. Strunk Jr., E. B. White. – N. Y. : The Penguin Press, 2005. – 153 p.
278. Sutherland J. Can u txt? John Sutherland asks what texting is doing to the English language – and finds it all a bit :- ([Электронный ресурс] / John Sutherland. – Режим доступа : <http://www.guardian.co.uk/technology/2002/nov/11/mobilephones2>
279. Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics / Reuven Tsur. – Amsterdam : Elsevier (North Holland) South publishers. 1992. – 683 p.
280. Walsh B. The Elephants of Style : A Trunkload of Tips for the Big Issues and Gray Areas of Contemporary American English / Bill Walsh. – Columbus : McGraw-Hill, 2004. – 304 p.

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

281. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / Ольга Сергеевна Ахманова. – М. : Сов. Энциклопедия, 1966. – 608 с.
282. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. Современная версия / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – М. : Эксмо, 2004. – 670 с.
283. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. ; Ірпінь : ВТФ Перун, 2005. – 1728 с.
284. Викисловарь. Многофункциональный многоязычный словарь и тезаурус [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wiktionary.org/wiki/приём>
285. Грицанов А. А. Можейко М. А. Постмодернизм. Энциклопедия / А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
286. Енциклопедія постмодернізму / [Ч. Е. Вінківіст, В. Е. Тейлор (ред.)] ; [пер. В. Шовкун ; О. Шевченко (наук. ред. пер.)]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
287. Єшкілев В. Л. Енциклопедія української літератури [Електронний ресурс] / Володимир Левович Єшкілев. – Режим доступу : <http://www.proza.com.ua/enc/index.php>
288. Ильин И. П. Постмодернизм : [словарь терминов] / Илья Петрович Ильин. – М. : Интрада, 2001. – 384 с.
289. Квятковский А. П. Поэтический словарь / [науч. ред. И. Роднянская]. – М. : Советская Энциклопедия, 1966. – 376 с.
290. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія. – Т. 2 : М (Маадай-Кара). – Я (я-форма). – 2007. – 622 с.

291. Літературознавчий словник-довідник / [редкол. : Р. Т. Гром'як та ін.]. – К. : Академія, 1997. – 748 с.
292. Мильчин А. Э. Издательский словарь-справочник / Аркадий Эммануилович Мильчин. – М. : ОЛМА-Пресс, 2003. – 559 с.
293. Ожегов С. И. Словарь русского языка / [под ред. докт. филол. наук, проф. Н. Ю. Шведовой]. – М. : Русский язык, 1983. – 816 с.
294. Словарь литературоведческих терминов / [ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев]. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
295. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець – К. : Радянська школа, 1965. – 432 с.
296. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / [под ред. М. Н. Кожинной; члены редкол. : Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сковородников]. – М. : Наука, 2006. – 696 с.
297. Толковый словарь русского языка / [ред. Д. Н. Ушаков]. – М. : Астрель, 2000. – Т. 4 : С-Ящурный. – 2000. – 1500 с.
298. Українська мова : Енциклопедія / [редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. – К. : Укр. енцикл., 2004. – 824 с.
299. Metzler Lexikon Sprache / hrsg. von Helmut Glück. – Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2000. – 817 s.
300. Webster's New World College Dictionary / [ed. M. E. Agnes]. – Cleveland : Wiley Publishing, Inc., 2008. – 1736 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

301. Андрухович Ю. І. Екзотичні птахи і рослини з додатком “Індія”. Колекція віршів / Юрій Ігоревич Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 112 с.
302. Андрухович Ю. І. Пісні для мертвого півня / Юрій Ігоревич Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 96 с.

303. Андрухович Ю. І. Середмістя [Електронний ресурс] / Юрій Ігоревич Андрухович. – К. : Рад. письм., 1989. – 101 с. – Режим доступу : <http://poetry.uazone.net/default/pages.phtml?place=andrukhovych&page=andr06>
304. Голка Г. Хроніка шостої палати : літературні пародії [Електронний ресурс] / Гнат Голка. – Режим доступу : – <http://natalyagurkina.usoz.ua/Parodii.doc>
305. Дивоовид : антологія української поезії ХХ століття / [упорядкув., передм. І. Лучука]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 784 с.
306. Жадан С. В. Ефіопія / Сергій Вікторович Жадан. – Харків : Фоліо, 2009. – 121 с.
307. Жадан С. В. Лілі Марлен : Книга нових та вибраних віршів / Сергій Вікторович Жадан. – Харків : Фоліо, 2009. – 186 с.
308. Жадан С. В. Марadona : Нова книга віршів / Сергій Вікторович Жадан. – Харків : Фоліо, 2007. – 169 с.
309. Жадан С. В. Цитатник / Сергій Вікторович Жадан. – Харків : Фоліо, 2008. – 215 с.
310. Ірванець О. В. Мій хрест / Олександр Васильович Ірванець. – Харків : Фоліо, 2010. – 122 с.
311. Ірванець О. В. Преамбули й тексти : [зб. поезій] / Олександр Васильович Ірванець. – К. : Факт, 2005. – 76 с.
312. Крат А. Очима трави [Електронний ресурс] / Анатолій Крат. – Режим доступу : <http://www.ukrlib.com.ua/sovr/printout.php?id=25&bookid=4>
313. Лучук І. А та – пихата...[Електронний ресурс] / Іван Лучук // Дотик словом. – Режим доступу : <http://www.dotyk.in.ua/palindrom.htm>
314. Неборак В. Ти королева де / Віктор Неборак // Літаюча голова. – К. : Генеза, 1990. – С. 47–48.
315. Неборак В. Повторення історій : [книга поезій] / Віктор Неборак. – К. : Факт, 2005. – 108 с.

316. Простопчук В. Рубаят / Василь Простопчук. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – 140 с.
317. Римарук І. Ніч холодна [Електронний ресурс] / Ігор Римарук // Поезія Бароко. – Режим доступу : <http://litbaroko.ho.ua/wi.html>
318. Руденко С. З неопублікованого / С. Руденко // Літературна Україна. – 1993. – 21 жовтня. – С. 6.
319. Садловський Р. І. Два вікна / Роман Іванович Садловський. – Львів : Астрон, 1999. – 24 с.
320. Allan M. Echo poem [Електронний ресурс] / М. Allan. – Режим доступу : <http://www.wolaver.org/Humor/echopoe.htm>
321. Blehert D. Light Verse Poems About Palindromes and Palindrome Poems [Електронний ресурс] / D. Blehert // Words and pictures, 2006. – Режим доступу : <http://www.blehert.com/poems/lightverse/palin1.html>
322. Bukowski Ch. Love is a Dog from Hell : Poems 1974 – 1977 / Charles Bukowski. – Ecco edition, 2002. – 312 p.
323. Bukowski C. Poems / Charles Bukowski // Classic Poetry Series. The World's Poetry Archive, 2004. – 176 p. – Режим доступу до збірки : http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/charles_bukowski_2004_9.pdf
324. Bukowski Ch. The Night Torn Mad with Footsteps / Charles Bukowski. – N. Y. : HarperCollins Publishers Inc., 2001. – 356 p.
325. Cummings E. E. Complete Poems, 1904-1962 / Edward Estlin Cummings ; [ed. G. J. Firmage]. – N. Y. : Liveright Publishing Corporation, 1991. – 1102 p.
326. Curtis P. Valentine Poem [Електронний ресурс] / Paul Curtis // Funny Valentine Poems for Kids. – Режим доступу : <http://www.funny-poems.co.uk/valentines/>
327. Dawidek-Gryglicka M. Emmett Williams – poezja konkretna [Електронний ресурс] / Małgorzata Dawidek-Gryglicka // Książka i co dalej. – 2001. – № 4. – Режим доступу : http://galeria-at.siteor.pl/ksiazka4?edit_mode=true

328. Ferlinghetti L. A Far Rockaway of the Heart / Lawrence Ferlinghetti. – N. Y. : New Directions, 1998. – 160 p.
329. Ferlinghetti L. Wild Dreams of a New Beginning / Lawrence Ferlinghetti. – N. Y. : New Directions, 1988. – 129 p.
330. Ginsberg A. Howl and Other Poems / Allen Ginsberg. – San Francisco : City Lights Publishers, 1956. – 57 p.
331. Hollander J. Swan and Shadow [Электронный ресурс] / Johan Hollander. – Режим доступа : <http://acreativemoment.com/wp-content/uploads/2008/08/swan2.pdf>
332. Levertov D. Poems [Электронный ресурс] / Denise Levertov // Classic Poetry Series. The World's Poetry Archive. – 2004. – 61 p. – Режим доступа : http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/denise_levertov_2004_9.pdf
333. Swenson M. Women [Электронный ресурс] / May Swenson. – Режим доступа : <http://www.poetryfoundation.org/poem/178001>
334. Zaum XS. The Literary Magazine of Sonoma State University [Электронный ресурс]. – Sonoma : Sonoma State University, 2011. – [Режим доступа : http://www.wix.com/zaumpress/zaum#!_zaum-xs](http://www.wix.com/zaumpress/zaum#!_zaum-xs)

ДОДАТКИ

Додаток А

Епос і нині сопе

відкіль німе тіл барокко? різне газеті дай – анти попит. жінок ори широко, дужо, глибоко. відун-віра – це навіки шал. Петро – та ренегатом?! – а став (срам!) і раз, і раз, і раз. важив Саваот: хабар, вирок, хосен і чеснота – з діл пива Гога-Магога. Яма манив, випив могорич, вив. гупа Покрови дар і сон вола: мене мене текел фарес. а рес демосу – віра, хандра, кокаїн. Ам-еврика – мрій арфа, урка Леду лебедем дана-дан аки Зевс. а башу морів зичмо гуцулам, жеби Пацифік скоро став нашим. о, мадам, раді цілунку вандала, кита мет аморів, і то ви? куман зарази – дистрофікам. зуб макарон коле, диваче Ламма Гудзак? о, паничу, сафарі-кафана – Спарта мускулів. тилом мана-флірт: стріл Фавна – кивом зори. катмав віна на Базавлуках. а мазі – Роману; жду, Рамоне, лаштунків магазин. рак, було, гукне: я сват світам. зебра кінна, кірна в... (кіру – кір) козак-кір, втіхо. Гутенберг (я і цар ума): дам однократ ратау папірус. сім аж літ санскрит шпетьте пшиком. діві ножі віч ароматів додали, Ладі-піхві – лак. а Шумер тигра веде недолуго. попущаху кати Марті; віщо мило мали, мали подарок, а буде – ніщо. мен маруд – на баян, на то коренище ревниве. я лева – ніяк, вибухом мус. лакмус-віц: волів іти к бісові наразі, а ні – до дів. акві з Аквіну рече Томас: катамаран. шірке-рага-пірке: ручками ЛСД агресиви мокрі, гілка суха ж, мила. квадрат Шіви – ломак чотири види, каретна прілок жара. тип-сумрак – він гумус? маси діб – тепера норів: віки дикі, збережена ксіва лож дбала би: дан абонемент не мавру, курдуплів режиму кумиру. Ксерксові – буквар. тобі, Ліліт, раю: ах, на шинок лабуха – дзвін. а жалка баба біла – в аркан, на гопанки; в очі – солі пуд. збити дурам окіт, сукам kota напитати. все – тіла роми, спецтіло – блага задарма; тانه скоро порок сану. дівко чала, бар “Пиво Марра” – мода. шора Ноя – ребаласті. зіву дай віскі, на рот – сервіс. кіч-текст: но, покруч, а не Мук й орбіти плянет. сиро, ба, було; годі монаху – табу діб, вир кутів. сала

максимум, ой! репете, ще, ще! сала не видко. паразит пир т. с. (то: так само) відмучив, як і Платон. диво-пута Захер-Мазоху – вічні вади-ребуси, сонетне снів жало, квазі-рана та. смажив Овідієві сармат-савромат ситне, вдале, зокрема зарожевіле: шашлик. акин – діра ордяча, гупало світу, аксакал, рубаКа, бурлака. скаутів сола – пугач; ядро арідника; кил шашелів. е, Жора замер, – козел, адвентист. амор вас там расі в'є, і дівовижам. сатана різав колаж; Вінсенте, носи су, бери да Вінчі вухо. замре хаза тупо: видно тал, пік яви чум. діво-маска – тот стриптиз арапок дивен. а ласе – ще! ще! тепер йому миска мала. світ уквив біду Бату-ханом, і до голуба: Бористен, Альпи, Тібр, Ойкумена. чурко, понт – скетч іксів, ресторан іксів яду. візит Сала, Бера, Йона, Роша до Марра, мови прабалачок відуна. скоро порок сенатам – рада: загал-болітце, пси мораліте, свита типа. на Токмаку стіко марудити б здупіло: січовик – на поган. накрив Алі Баба баклажанів. з даху – балкони Шанхаю, артілі Лі Бо. травку б – і воскрес, курим. у куми жер віл пудру. курва – мент, не мен. оба! – надібала бджола віск, а не жере, – бзіки дикі. в ворона репет біди, сам суму гнів. карму спита раж. колір пантер аки (диви!) Риточка. молив Іштар, дав калім. жах, у саклі гірко: ми, Ви сер, гад, слимак, чурек, ріпа. гаре Крішна, Рама так само. тече руні вказівка від Одіна. і зарані в осіб китів і ловців сум-кал, сум-мох. убив Каїн Авеля Евин; верещи: не рокотання, а бандура. мне мощі не дуб, а кора. допила, мила, – моли мощі. вітрами так у хашу попогуло, де-не-де варги трем у шакалів. хіпі дали лад одвітам орачів і жоні – відмоки. шпетьте: пштирк – снасті лжа: Міссурі, Папуа, Тартар. кондом Адаму – рація. гребне туго хіт, в рік казок. рік у рік в Анрі – Канн. Ікар без матів стався Енку; голуб карниза. гам вік, нут – шалено маруджу. на морі – замах акул. ваза бананів – вам таки. розмови канва – флірт. стріл – фанам, молитві – лук. Суматра – пса на факіра: фас! учи! напоказ дугам – малеча. виделок нора – камбуз, макі форт. сиди зараз нам у кивоті, віро. математика: лад навук – нулі ці. дарма, дамо ми шан ват сорок. скіфи – цапи беж. малу цугом чи звіром у шабас вези. Канада надме дебелу. Делакруа-фраїр маки рве; манія кокард; на харі – вусо-мед: сера, сера, флек. е, те не

мене мало в носі. радив Орко: папуг вивчи. рогом випив вина Мамай. а Гога-
Магога виплід – затон сечі – не сох. корив раба хто? а вас вижав (зарі! зарі!
зарі!) мар сват. самота – генератор тепла, шик. Іване, царівну діво-кобил гожу
докори широконіж. ти попит наяді – теза. ген зірок кораблі: темінь – лік дів.

І. Лучук

Додаток Б

Кількісна характеристика використання пунктуаційних знаків в американській та українській постмодерністській поезії

Автор	Едвард Каммінгс	Чарльз Буковські	Лоуренс Ферлінгетті	Деніз Левєртов
Засіб				
Знак оклику	19	70	23	14
Знак питання	98	128	12	21
Лапки	37	393(+1***)	58 (+3***)	38 (+1***)
Дужки	152(+13**)	15	52	12
Крапки	85	47	8	24
Двокрапка	72	98	2	36
Крапка з комою	71	35	-	4
Тире	97	91	15	64
Дефис	343	73	87	43
Нерегламентов. пунктуація	45	1	0	0
Відсутність пунк.	182	72	139	0
Надмірне вживання пункт.	3	0	0	0
Разом	1217 (247*)	1024(160*)	319 (148*)	257 (57*)
Автор	Юрій Андрухович	Сергій Жадан	Олександр Ірванець	Віктор Неборак
Засіб				
Знак оклику	245	17	157	166
Знак питання	151	63	134	136
Лапки	76	29 (+1***)	104 (+1***)	76
Дужки	98	3	26	18
Крапки	103	19	86	39
Двокрапка	144	52	58	36
Крапка з комою	5	26	5	14
Тире	323	356	301	399
Дефис	13	24	42	35
Нерегламентов. пунктуація	0	0	0	0
Відсутність пунк.	38	31	6	1
Надмірне вживання пункт.	1	2	2	1
Разом	1197 (170*)	(169*)	921 (145*)	921 (49*)

*У дужках позначено кількість опрацьованих віршів

**У дужках позначено кількість незакритих дужок

***У дужках позначено кількість подвійних лапок (цитата у прямій мові)

Додаток В



Додаток Г

Сполучуваність графічних засобів у складі графічних прийомів

Поетика Прийоми	Американська поетика	Українська поетика
Специфічне оформлення заголовку	Chérie (ГОІ), buncha hardboil guys frum duh A. C. Fulla (графон, абрєвіатура), ygUDuh (графон, капіталізація), T. M. (абрєвіатура), beds, toilets, you and me – (пунктуація), \$\$\$\$\$ (ICC), there are possibly 2 ½ or impossibly 3 (цифри)	GIRL YOU WILL BE A WOMAN SOON (ГОІ, капіталізація), Back in USSR (ГОІ, абрєвіатура), Варіація на тему оголошень у київському <u>метрі</u> (графон), Ієронім Бош XX (цифри)
Графічна образність	mOOOn Over tOowns mOOOn (капіталізація), n// OthI// n/// g can///s // urPas// s (членування слова, інтерліньяж, капіталізація), eyes/LOORTHELOOP (презентація слова, капіталізація)	SIE KÖNNEN DEN COMPUTER JETZT AUSSCHALTEN./ НЕ ЗАБУДЬТЕ ВЫКЛЮЧИТЬ ТЕЛЕВИЗОР./ НА ДОБРАНІЧ, МАЛЯТА, НА ДОБРАНІЧ. (ГОІ, капіталізація), рух краплі/ по той (б)і(к) скла (розташування тексту)
Графічний пастиш	_____	щене вмер лаукра їна (презентація слова, відсутність пунктуації та капіталізації), КУЧМА КУЧМА ТИ МАКУЧ (анаграма, капіталізація, відсутність пунктуації)
Мовна гра	<u>5</u> derbies-with-men-in-them smoke Helmar cigarettes <u>2</u> play backgamon, <u>3</u> watch (розташування тексту, знаки ICC)	Всемогутній/ Господь/ Dog (сегментація тексту, ГОІ, капіталізація), На BMW або й на БМП (абрєвіація)

Графічний логотип	_____	Я касу замикаю. Микаю-за. Ка-ю-ми-за. (дефісація, презентація слова), Ляда. Чоколяда. Коляда. (повтор), Ляля-Бо/ вибирає любо/ проповідує любе/ і кохає Лі Бо (скорочення, дефісації, відсутність, пунктуації)
Транспозиція графічної моделі тексту	<p>“no, no, it’s all right.”</p> <p>“we gotta have <i>quite</i> in dis building!”</p> <p>(пунктуація, сегментація тексту, інтерліньяж)</p>	<p>дисертація</p> <p>(захист)</p> <p>теза: життя і смерть ототожнює рух</p> <p>(розташування тексту, пунктуація)</p>
Графічний симулякр	<p>I didn’t have to hear them complain:</p> <p>“de owners say you can’t pick the flowers!”</p> <p>“no shoppin’ carts allowed on de property!”</p> <p>(графон, пунктуація)</p>	<p>ПОЖЕЖНИКИ ЯК ЗАВЖДИ НЕ ВСТИГЛИ! БЕНЗИН ЩЕ ПОДОРОЖЧАС, ЗАТЕ ГРИВНЯ ПОЇДЕ ВНИЗ!</p> <p>(капіталізація, пунктуація)</p>

Додаток Ж



...ЧИТАЙТЕ,

ЗАВИДУЙТЕ,

Я –

ГРАЖДАНИН

УКРАЇНИ!