

# Мовознавство

---

---

УДК 811.161.2:111.852:7.03:82-3

DOI: 10.31471/2304-7402-2019-2(54)-11-24

## МОВНО-ЕСТЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ НОВОСТИЛЮ В ПРОЗОВИХ ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИЦЬ

**В. І. Кононенко**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;  
кафедра загального та германського мовознавства;  
76015, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57.*

*У статті розглянуто особливості використання мовно-естетичних засобів новостилю в прозових текстах українських письменниць – представниць постмодерністського напрямку в художній літературі. В творчому доробку авторок (І. Роздобудько, І. Карпи, Тані Малярчук) знайшли відбиток типологічні риси оновленого ідіолекту, зафіксовано низку змінених норм у системі текстотворення й образотворення, відтворено інноваційні процеси в сучасному літературному мовленні. Для художнього дискурсу українських романісток характерне оновлення лексики, використання позанормативної й сленгової мовної практики, внесення деструкцій в організацію мововжитку. Тексти письменниць наближені між собою в мовностилістичному сенсі, водночас позначені індивідуально-авторські відмінності ідіостилю, пошуки своєрідної мовно-літературної манери письма.*

**Ключові слова:** *текст, дискурс, мовомислення, постмодернізм, новостиль, мовно-естетичний засіб, смисл, образ, метафора, символ.*

Мовно-естетичні особливості творчості українських письменниць минулих часів і сучасності неодноразово ставали об'єктом дослідження науковців; визначено специфічні риси письма, особливості “жіночого” мовомислення, тяжіння до використання своєрідних прийомів мовлення жінок [див.: 2, с. 187-200]. Водночас на небосхилі сучасної літератури голосно заявила себе група письменниць-постмодерністок, які вносять ідіолектні напрацювання в становлення новостилю сучасної прози, в оновлення системи текстотворення, переорієнтування лексики й синтаксису на розмовну й сленгову практику, суттєво змінюють традиційну стилістику за рахунок новаторських прийомів письма в проекції на взаємодію на шкалі “адресант-адресат”.

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

У прозових текстах популярних українських письменниць постмодерністського спрямування Ірен Роздобудько, Ірени Карпи та Тані Мальярчук відбилися риси новостилю, в яких, поряд із типізованими для цього напрямку мовно-естетичними параметрами, окреслились прикмети власне жіночого ідіолекту. Визначати межу між відтворенням прийнятих сучасними авторами модерної образності й мовного світобачення наших письменниць не завжди доцільно, оскільки ці відмінності здебільшого виявляють себе не стільки в наборі мовних засобів, скільки в супровідних конотаціях, у смисловій структурі тексту як сукупного художнього продукту. Розглянемо найбільш прикметні характеристики індивідуально-авторського письма близьких за мовностилістичними уподобаннями письменниць – носіїв новостилю [див.: 3; 4].

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

Водночас константною одиницею, що виявляє глибинно усвідомлене ставлення до гендерної проблеми, визначено поняття жіночої *самотності* як стрижневого пріоритету художнього мовомислення. За визначеннями самотньої жінки зазвичай вимальовується постать незадоволеної своїм становищем, психологічно самотньої особистості з її нездійсненими сподіваннями. Порівняйте, зокрема, напівжартівливі висловлення: “ – Знаєте, що страшніше за пораненого тигра? *Самотня жінка!*...”; “*Самотня жінка – то монстр, здатний на все*” (І. Роздобудько. “Ескорт у смерть”); пор. у контексті, позбавленому конотацій глузування: “Вона [Дана] ніби відчула потреби та вагання *прекрасних та самотніх жінок* світу від середньовічних маркіз, закутих у панцирі корсетів та комплексів, пов’язаних етикетом, – до своїх клієнток” (там само); пор. відтворення відчуття самотності як вселюдської трагедії: “І тоді

вона почала думати про велетенську *самотність*, яку час від часу відчуває кожна людина, навіть якщо живе в оточенні близьких їй людей” (І. Роздобудько. “Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних для життя”).

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

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

Обміркування позиції бути самотньою, бо в такому стані затишно, спокійно, має в підґрунті можливість з’ясувати глибинне, підсвідоме в психіці людини; філософічна тональність відбиває водночас претензії на винятковість, самодостатність героїні: “Я приїхала сюди, щоб втекти від *видимої самотності* у *самотність абсолютну*. Раніше, дуже давно, ще в попередньому житті, навколо мене було багато людей, так що незброєним оком важко було роздивитись *самотність*. Я залишила попереднє життя, бо мене дратує видимість (“Згори вниз”). Привертають увагу визначення *видима самотність* та *самотність абсолютна*, першу потрактовано як стан перебування серед людей, другу – як усамітнення людини в світі, але позбутися відчуття деякої надуманості, штучності відтвореної ситуації в душі екзистенційних екзерсисів авторці навряд чи вдається.

Мотив засудженої маскулинності реалізується в образах нікчемних вторинних персонажів; їхня поведінка і вчинки огидні; водночас

виявляє себе елемент гри, карнавалу. В тексті детективного роману І. Роздобудько “Ескорт у смерть” *біляві довговолосі красені* виглядають як маски, манекени, добровільні іграшки в руках заможних жінок; пор.: “*Котик* уже тричі супроводжував цю пані до різноманітних злачних місць, завжди отримував щедрі чайові, з’їдав чудову вечерю та куштував екзотичні напої” (прикметне прізвисько *Котик*); “... у глибині “Серйожиноного” ества прокинувся жорстокий *альфонс*, улесливий, послужливий, ласий до подарунків та грошей, із м’якою котячою ходою”; “Клятий білявий *бовдур* муляв їй очі, заважав спокійно жити та працювати”. Численні позначення цього типажу на кшталт *справжній денді, маленький Кен, хлопчик за викликом, золотоголовий янгол* (“Ескорт у смерть”) засвідчують свідому заангажованість авторської позиції; неприховану іронію, що не залишає місця для серйозного мисленневого аналізу.

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

У текстах наших авторок визначено конотативні параметри опису сексу та інтимних сцен: це водночас і вияв іронічного споглядання збоку, виклик смакам можливих читачів, і розміркування з претензією на не обмежену пристойністю відвертість. І. Карпа, наприклад, прагне з’ясувати своє ставлення до *сексу*, возводячи цей образ до рівня ледве не концептного поняття абсолюту: “*А я ненавиджу секс. Я ненавиджу? СЕКС?*” (“50 хвилин трави”), тобто не тільки ненавиджу, а й дуже вітаю); те саме твердження з ознаками грайливості повторено в ще більш категоричній формі: “Далі Етва: – *Ненавиджу секс*. Маркіян: – *Секс по-мер*”. І далі: “... *Треба вилучити зі свого кровообігу слово “секс” і подібні міркування* (там само). За цими обговореннями сором’язливої теми

постає образ насмішкуватої, іронічно налаштованої зрілої жінки-оповідачки.

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

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

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

У текстах І. Карпи символічним умістом сповнений образ *смітника* як утілення мерзотного в житті людини; символічне видовище смердючості подано як зачин роману “Перламутрове порно...” Зображення смітника поєднано з образом *велетенського розкішного мерседеса, блискучого і потужного*, який забирає це сміття (красномовне вираження поєднання гидкого й зовні привабливого як відтворення дійсності). Поступово образ смітника набирає нових смислів; скажімо, авторка висуває шокувальний постулат: “Порпання у смітті – це шлях ініціації”, маючи на увазі спробу змінити своє ество, перетворитися на іншого. У цей

контекст вписано образ бездомного, котрий щось витягає з *потаємних хронічних глибин смітника на світло свідомості*; цей персонаж був не ким іншим, як тим самим духом Рожевого Мерседеса. Саме цей чоловік зі смітника радить героїні взяти із собою себе, себе (сенс розгорнутої метафори постає як пізнання самої себе через відкидання в собі дрібного, смітничового).

У Тані Малярчук образ *гір* у тексті роману “Згори вниз” репрезентований як символ високості духу, усамітнення [див.: 5, с. 147-148], як вимір випробування, що тяжіє над людиною, притягує й відштовхує водночас, навіює думки про життя і смерть: “Гори завжди готують випробування. Не треба думати, що смерть – це кінець. В горах смерть – таке ж випробування, як і багато інших. В горах може забракнути води, може почати блискати, можна втратити стежку і не повернутись, можна скотитись у прірву, можна замерзнути”. Через образ утаємничених гір передано зіткнення різновекторних почуттів: “Стало темно, як на дні криниці. В горах таке порівняння раптом розсмішило мене і я голосно зареготала. Дуже голосно. Неправдоподібно і апокаліптично. Вітер підібрав мій *регім* і поніс його далі коридорами”. Попри відомі паралелі з текстів інших авторів, Таня Малярчук знаходить мовностилістичні засоби оновлення образу гір, їхнього олюднення, зближення їхнього існування з внутрішнім світорозумінням героїні: “Кожній *горі* я придумала ім’я та історію хвороби. Кожній визначила *стать*. Час від часу гори навіть *розмовляють* зі мною” (гори набувають рис живих істот, хворіють, мають *стать*, розмовляють).

Розкидані в текстах наших авторок порівняння часом настільки несподівані, що сприймаються як засоби виразної характеристики, розраховані на мовностилістичний ефект. Скажімо, І. Роздобудько порівнює поведінку вишуканої “леді” з властивостями *актинії*, *водорості*, в тенета якої затягнуто все живе: “Варто лише супротивнику доторкнутись до щупальців *актинії*, як він сам стає її *жертвою*” (“Ескорт у смерть”) (отож чоловіки – *жертва*). Порівняйте образні уподібнення на кшталт: “Він схожий на *сфінкса*. Чи на *троля*. Так чи так у нього прекрасне тіло. Зелено-сині неправильні очі. Посмішка *Мефістофеля*. Егоїзм *гарньої гімназистки*” (І. Карпа. “50 хвилин трави”) (тональність в’їдливо-саркастична, оцінка зневажлива).

Пов’язані між собою за смисловими асоціаціями образи можуть утворювати комплексні ряди образів-символів зі своїми внутрішніми залежностями і взаємодією між складниками; такі лінгвопоетичні фігури можуть ставати засобом сюжетотворення, який забезпечує сукупний концептний продукт. У цьому сенсі показове переплетення в романі “Ескорт у смерть” двох образів – *білявого волосся* чоловіків і *подушки* в спальні жінки; їхній зв’язок вимальовується поступово: оповідається, як у вбитих чоловіків було зрізано волосся, паралельно – як жінка користується подушкою, а наприкінці виявлено – не без іронії, – що саме в цьо-

му предметові зберігалося волосся тих “безсоромних” красенів; пор. в іронічно-сентиментальному контексті: “Тієї миті на її [Лани] коліна, просто перед його обличчям, як клубок змії, виповзло переплетене ключчя *білявого та рудуватого волосся* ... Вона вскочила на *подушечку*. – Не треба було її сіпати”; або: “ – Коли я всього цього досягла, зрозуміла, що настав час для *помсти*. Не тобі, звичайно, – таким, як ти... Усі ці вбивства – на твою честь, мій *золотоголовий янголе!*” Коло замкнулося, ефект прихованого посміховиська досягнуто. Сказано про жахи й убивства начебто серйозно, з надривом, а по суті граючи, – в такому підтекстовому рішенні яскраво виявляє себе постмодерністський стиль.

Вияви категорійних ознак мовної гри настільки органічні для прози наших авторок, що присутність цього прийому більшої або меншою мірою проймає всю дискурсивну площину кожного роману; елементи цього засобу можуть вербалізуватися часом “відкритим” текстом, часом опосередкованим посиленням, натяком, часом – і це особливо симптоматично – через конотації іронічності, глузливості, зовнішньої “несерйозності” викладу. Реалізація ігрового підходу до відтворення подій і фактів особливо помітна в разі опису безпосередньої карнавалізації дії, одягання на героїв тих чи тих промовистих масок. Прикметно, що оскільки оповідь у письменниць здебільшого здійснюється від імені першої особи (частіше героїні, зрідка героя), виявляє себе можливість відтворити ставлення наратора до дій персонажів-масок, зокрема й тоді, коли оповідач – теж маска.

Скажімо, І. Роздобудько вводить в текст роману “Ескорт у смерть” помітний мовно-естетичний компонент насмішкування, глузування, який нейтралізує відтворення детективних подій (одного за одним убивають молодих чоловіків-красенів). Порівняйте зображення сцени маскарраду, карнавального дійства: “Поряд із ним [Орестом] стояла руда *Лисиця* в лискучій темно-синій сукні”; “ – Треба вибрати *маску!* – низьким наказовим голосом промовила *Лисиця*”; “Можливо, думав Орест, це зовсім і не *маска*, а справжня *лисиця* у жіночій подобі ...”; “Дзвінок вирвав його зі сну, в якому він ще обіймав *жінку-Лисицю*”; “Вони зайшли до зали – *Арлекін* та *Лисиця*”; через образи-маски авторка натякає, що її герої живуть в оточенні людей-масок: “Орест повернувся до дійсності, яка також скидалась на *марення*: з різних кутів зали йому плескали *Олені* та *Ведмеді*, *Імператори* та *Куртизанки*, *Відьми*, *Мавки*, *Колібри...*” і т.д. (вочевидь, набір масок не випадковий, за кожним постає відмінна типізація).

У тексті роману І. Роздобудько “Дванадцять...” подано історію оповідей психічно хворих осіб; а на закінчення відтворено майже казкову ситуацію: героїні купують острів у теплих краях, куди вона збирається вивезти всіх дванадцять своїх пацієнтів: “Квитків має бути дванадцять” (чом не гірка посмішка?). Прикметна мовностилістична деталь: герої “Ескорту у смерть” не *говорять*, а здебільшого *посміхаються*, їхні

дії супроводжує *smix, regim* (сміховий компонент теж складає елемент ігрової ситуації).

На тлі засобів карнавалізації виявляє себе тенденція до використання позначень таємничого, містичного, трансцендентного; авторки вводять у тексти зображення фантазмагорійних ситуацій, засвідчують відхід від реалістичних традицій. На ґрунті звернення до надприродного побудована, наприклад, мовна картина наближення подоби й поведінки героїв до стереотипів звірячого життя. В тексті роману Тані Мальярчук “Згори вниз” смисл підзаголовку “Книга страхів” розкрито через картини зіткнення з *вовками*; лінія розвитку цього мотиву пролягає через відтворення появи вовка (“вночі під вікном завивав вовк”), зустрічі з вовками на полонині (“у вовків дуже мудрі, хоч і хижі, очі *відлюдника*”), усвідомлення близькості до вовків (“ці вовки – мої найкращі друзі”), зображення перетворення героїв на вовків: “За мить він [Іван] вже біг не на двох ногах, а на чотирьох. Тіло покрилось сірим хутром. Очі зробились круглі блискучо-сірі – справжні очі *відлюдника*” (прикметне позначення *відлюдник* ‘той, хто тримається або живе осторонь від інших людей’. СУМ, 1970, т. 1, с. 603).

У текстову тканину романів входять оповіді про сни, в яких здійснюється перетворення звірів на людей, чоловіків на жінок, отож набуття нових масок (“я була не собою, а кимось і навіть чимось іншим”. “Згори вниз”). Невипадковим є спостереження Ю. Андруховича над художнім світовідчуттям, “коли до тебе раптово доходить, що найтяжчим із проклять може стати вічний напівсон – не сон і не ява, не життя і не смерть, вічне “напів” і “поміж”[1, с. 11]. У тому ж таки романі через сцени снів відтворено розмови котів із героїнею; пор. сповнену символізмом картину гонитви за *щуром*: “– Ми женемо його [щура] просто до тебе, – кричали мені *коти*, – дивись, не дай йому проскочити”. Порівняйте образне перевтілення чоловіка в жінку уві снах із “50 хвилин ...” І. Карпи: “Я був жінкою. Блудницею, як і більшість тих, що носять золото й коштовне каміння у кучерях. Ні, я не був відьмою...” і т. д. (показано відворотне ставлення чоловіка до жіночої статі). У текстах наших авторок постають образи чортів, відьом, відьмаків тощо, що відповідає народнопоетичній традиції відтворення чортівні: “Якась *чортівня* навколо, – я заплакала” (“Згори вниз”).

Типологізована прикмета постмодерністських текстів – усвідомлене поєднання на одній мовній площині різностильових лексичних шарів – від слів високого звучання, власне інтелектуального мововжитку, наукових позначень до просторічних і сленгових елементів, діалектизмів, численних англіцизмів, беззастережного введення вульгарного висловлення. Таке змішування слів і висловів різного стилістичного призначення відбиває прагнення постмодерністів, з одного боку, наблизитися до побутового, розкутого мовлення, властивого молоді, з другого



боку, відтворити особливості “внутрішнього мовлення”, розмови “про себе”, що у вигляді монологів від першої особи є провідним прийомом текстової організації. Порівняйте жартівливу відповідь на звинувачення у зловживанні ненормативною лексикою: “... як сказав герой одного комедійного фільму, коли тобі на ногу падає цеглина, ти навряд чи станеш підшуковувати слово для вигуку” (І. Роздобудько. “Одного разу...”).

Введення численних вульгаризмів (особливо багато їх у текстах романів І. Карпи, причому як у мовних партіях персонажів, так і у власне авторському переказі) можна пояснити прагненням відмовитися від солодкого “словоблуддя”, максимально відобразити живе мовлення адресатів. Особливого пікантного присмаку набувають брутальні слова, наведені в оповіді зазвичай більш стриманих у їхньому вживанні представниць жіночої статі. Прикметне паралельне включення в текст добірних слів, що засвідчують інтелектуальний рівень авторок, на кшталт *деструкція, архетипи, парадигми, парансихологія, реценція, перформанс, реципієнт, метафізика* і под. (І. Карпа), що ще більшою мірою увиразнює можливості “вільного” стилю оповіді.

Близьке за мовностилістичним забарвленням відтворення сцен здійснення фізіологічних актів, відправ людського організму, смердючих запахів тощо; створюється враження, що авторки свідомо вдаються до подібних зображень, аби задирливо роздратувати, викликати почуття незадоволення у вимогливого читача. Скажімо, в тексті Тані Малярчук описано, як “рештки мого внутрішнього травлення швидко скочуються в долину” (“Згори вниз”); не менш огидно сприймати опис дій дядька в маршрутці, “який усю дорогу колупався у вухах” і далі з деталями його поведінки (І. Роздобудько. “Одного разу...”). Виклик громадській етиці запрограмований засадами постмодернізму з властивим йому “синтезом “високого” і “вульгарного” [6, с. 501].

У наборі мовно-естетичних позначень фігурує чимало позначень історико-культурологічних фактів, прізвищ митців, назв модного одягу й косметики, видів розваг і т.д., що, з одного боку, засвідчує віднесеність авторок до міської культури, з другого, – їхню освіченість, належність авторок до кіл інтелектуалів. На тлі сленгових висловів, богемної риторики, вульгарної лексики такі словесні вкраплення на диво органічно входять у мережу новостилію, забезпечуючи створення образу представників тієї генерації інтелігентів, котрі не дотримуються узвичаєних норм співжиття.

Прикметно, що в доборі найменувань культурологічного спрямування перевага віддається тим, які відповідають маркуванню “модно”, “престижно”, “вишукано”, тобто тим, які “на слуху”, що теж є показником іронічного ставлення до сучасних форм інтелігентського спілкування; пор., скажімо: “ – Але навіщо тобі *Фройд* – зараз це вже не модно. Візьми *Ніцце*. Це *Мефістофель* за плечима людства” (“Ескорт у смерть”); пор. “промовисту” в цьому сенсі назву роману І. Карпи

“Фройд би плакав”. Звернімо увагу на наведення фактів мистецького життя, що не супроводжуються коментарями, отож у розрахункові на елітного читача. Наприклад, підкреслено невідповідність поведінки героїні (Стефки) вчинкові французької жінки з її трагічним коханням до художника Модільяні: “Але піти НОВОЮ дорогою – доля обраних. Такою, можливо, була *Жанна Ебютерн* – її останній крок на короткому шляху був незвіданим ... Скажемо відверто, Стефка не була з їх числа” (“Зів’ялі квіти викидають”) (між іншим, доволі віддалена за характером паралель).

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

У текстах наших авторок із різним ступенем поширення вводиться англійський мовний матеріал; якщо, скажімо, в дискурсі Тані Мальярчук таке слововживання лише поодинокі, то в прозі І. Карпи англіцизми розміщуються поруч з українськими словами, включаються в один контекст, часом без стилістичної потреби. Для індивідуально-авторського мовлення І. Карпи англійська стихія настільки переплетена з українським текстом, що мимоволі створюється враження, з одного боку, її навмисності, запрограмованості, з другого, органічності для авторського мовомислення. Подані нерідко без перекладу, суцільні англійські тексти сприймаються як усвідомлений виклик “неосвіченим” читачам.

Прикметні, скажімо, повторювані рефреном слова пісні “Коли помре твоя краса”, сприйнятої як вираження жіночих страхів перед наближенням старшого віку; ці слова стали підзаголовком роману І. Карпи “50 хвилин трави”, вони відтворені на першій сторінці твору: “– *Коли помре твоя краса-а...* – озвалося в смердючих стінах. Ця клята пісенька переслідувала з усіх радіоефірів і поволі починала доводити до сказу”. Далі з’ясовано, що це англійська пісня, її повторено в тексті як українською, так і англійською мовами; таке слововживання, вочевидь, виправдано.

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

Організація мовного матеріалу в текстах наших авторок виразно виявляє риси постмодерністського новостилу, її основне призначення – багатьма засобами порушити звичну послідовність, завершеність і логічність викладу, внести інноваційні зміни в розміщення словесних висловлень, строфічне оформлення. Ознакою такого подання тексту є “поєднання непеєднуваного”, переривання оповіді вставленими елементами, прямою мовою, однотипними побудовами, в ширшому вимірі – застосування принципу “нанизування” нових і нових одиниць вираження і т.д. Часом складається враження штучності, запрограмованості порушення синтаксичних норм задля досягнення зовнішнього ефекту (Н.В. Кондратенко позначає цю систему викладу як деструктивний синтаксис [3]). Водночас мовнолітературна практика письменниць відбила ознаки відмінного авторського відтворення новостильової системи текстотворення.

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

“І ти думаєш – що це з тобою сталося? Чого ти живеш в ілюзіях? Чого ти заінтриговано торкаєшся своїх рук? Що ти хочеш ними відчувати?”

Його нема ані в тобі, ні поза тобою.

Так, ніби він умер.  
 Так, ніби вмерла я.  
 Так, ніби хтось із нас умер, а хтось залишився жити.  
 Минає багато часу...”

Єдність оповіді досягається завдяки відтворенню інтонації самовираженням, багатозначущості мовомислення, добірному лексикону.

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

“Просто, вигадуючи, *долучалась* до  
 великої  
 лісової  
 духовної  
 галюцинативної  
 (автентичної? Гротескної?), (Боже, перегруз!)  
 е-лев-since-КОІ  
 містерії, ім’я Якій ... .. (“50 хвилин трави”).

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

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

Ідіостильові риси художнього дискурсу письменниць "нової генерації", з одного боку, засвідчують можливості опрацювання спільного мовно-естетичного продукту, орієнтованого на засади постмодерністського письма, з другого боку, в окремих мовно-стилістичних параметрах демонструють особливості індивідуально-авторського мововжитку. Спостереження над мовостилем авторок оновленого дискурсу дають змогу зафіксувати поступове поширення явищ нового сучасного письма, яке знаходить відбиток у творчих пошуках передовсім молоді зміни українського письменства.

### *Література*

1. Андрухович Ю. Переломні модельки світосприйняття // І. Карпа. Перламутрове порно (Супермаркет самотності). Київ, 2005. С. 5-12.
2. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури: монографія Київ, 2009. 305 с.
3. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського дискурсу: монографія. Київ, 2012. 328 с.
4. Кононенко В. І. Лінгвопоетичні етюди: монографія. Київ - Івано-Франківськ, 2018. 305 с.
5. Кононенко В. І. Символи української мови: монографія. 2-ге вид., доп. і перероб. Київ - Івано-Франківськ, 2013. 439 с.
6. Філософський енциклопедичний словник; гол. редкол. В. І. Шинкарук. Київ, 2002. 742 с.

### *Словники*

СУМ – Словник української мови; гол. редкол. І.К. Білодід. Т. 1. Київ, 1970. 799 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 21.10.2018 р.  
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Аркушиним Г.Л.*

---

**THE LANGUAGE AND AESTHETIC PARAMETERS OF A NEW  
STYLE IN UKRAINIAN FEMALE WRITERS' PROSE TEXTS****V. I. Kononenko**

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;  
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenka St., 57; tel. +380 (342) 59-60-08*

*The article deals with the features of the use of language aesthetic means of novostyl' in the prose texts of the Ukrainian writers, representatives of postmodernism in fiction. In the creative work of the authors (I. Rozdobudko, I. Karpa, Tanya Maliarchuk) the typological features of the renewed idiolect were reflected, a number of changed norms in the system of text creation and image creation were recorded, and innovational processes in modern literary speech were reproduced. The following features are characteristic for their artistic discourse: the updating of the lexicon, the use of non-normative and slang language practices, and the destruction in the organization of the language use.*

*The writers' texts are in close connections, in the language-stylistic sense, while denoting the individual-authorial differences of the idiostyle, the search for peculiar language-literary manners of writing.*

**Key words:** *text; discourse; linguothinking; postmodernism; idiolect; novostyl'; linguistic aesthetic means; meaning; image; metaphor.*