

Боговик О. А.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри філології та перекладу

Українського державного університету науки і технологій

ТЕКСТОТВІРНІ ЗАСОБИ МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ У РОМАНІ МАРКУСА ЗУСАКА «ГЛИНЯНИЙ МІСТ»

Анотація. Для створення художнього тексту автори використовують різноманітні стилістичні засоби, які допомагають вилаштувати текстовий матеріал, вибудувати його каркас та змодельовати художній простір твору. Одним з текстотвірних засобів, який використовує Маркус Зусак у романі «Глиняний міст», визначаємо ризому, що розглядається як емблематична фігура художньої практики постмодернізму. Ризоматичність, як принцип художнього мислення, проявляється у таких властивостях сучасних текстів, як фрагментарність та імітація хаотичності композиції. Зазначені особливості суперечать унормованому уявленню про традиційне створення художнього твору і вбачаються як опозиція до цілісного тексту із визначеним центром. Художня трансформація кризь призму позаминулих, минулих, теперішніх та майбутніх через минулі події постає тією матрицею, на якій автор вибудовує художній простір роману «Глиняний міст».

Створення художнього простору, під яким у статті розуміється художній текст, потребує від автора застосування різних стилістичних засобів. Вагому роль у текстах художнього мовлення відіграють невербальні графічно-візуальні засоби: курсив, імітація друкарського шрифту, напівжирне виділення, підкреслення, великі літери, скетчі, відступи, математичні знаки та ін. Така графіка використовується для акценту на важливості наданої інформації. Серед графічно-візуальних засобів, які вміщено на сторінках роману, виокремлюємо загальнозживані та авторські.

Оцінюючи створюваний ним художній простір і час, автор співвідносить їх з об'єктивною дійсністю, яка виступає як суб'єктивна внутрішня модель світу, що склалася у його свідомості. Ця модель схильна до динамічних змін, пов'язаних з увиразненою у тексті художньою моделлю світу. Таким чином письменник не лише передає інформацію, але й втілює емоційні інтенції і, моделюючи ймовірні емоції адресата, інтерпретує текстову дійсність, викладену у художньому творі.

Ключові слова: стилістичні засоби, ризома, графічні засоби, візуальні засоби, постмодернізм, художній текст, емоції.

Постановка проблеми. Дослідження стилістичних засобів для створення тканини художнього тексту завжди перебуває у колі зацікавлень науковців. Окрім вивчення наміру щодо реалізації авторського впливу на читача, вживання таких засобів впливає на формування, а потім розпізнавання стилю автора. Дослідження розмаїття засобів створення художнього простору у тексті залишається актуальною проблемою сучасної гуманітаристики.

Аналіз останніх досліджень. Вивчення використання літературних прийомів як інструменту побудови художнього простору, відкриває шлях до більш повного розуміння творчої

індивідуальності письменника та закономірностей розуміння існування людини у літературному вимірі. Будь-який стилістичний засіб звернений насамперед на емоційне сприйняття читачем, адже тканину художнього тексту неможливо структурувати завдяки його динамічному характеру, але «можна змодельовати із урахуванням емоційного досвіду автора та його проєкції на читача» [1, с. 4]. Одним з засобів, який викликає низку емоцій у читача – від розгубленості, через неспроможність пов'язати сюжетні лінії, до літературного піднесення, яке виникає з усвідомлення, що всі окремі частини твору, які нагадують техніку зшивання тканини «печворк», наче пазли, займають задумане від початку автором місце – є стилістична фігура ризома.

Вперше поняття філософії постмодерну *ризома* було використане філософом Ж. Делезом і психотерапевтом Ф. Гваттарі, які вказали на існування двох культур: деревну і укорінену, де перша тяжіє до класичних зразків, а друга уособлює сучасний стиль створення текстів [2]. За твердження науковців, втіленням деревної культури є книга, яка допомагає перетворити «світовий хаос в естетичний космос» [2, с. 6].

Ризома, як поняття постмодерну, уособлює деконструкт, завдяки якому традиційний погляд на художній текст, як семантично центрований продукт, руйнується і провокує появу нової техніки написання, що полягає у «хаотичному» викладі подій. Влучна заувага науковців про те, що «світ втратив свій стрижень», штовхає їх до визнання необхідності використання «неточних виразів, щоб позначити щось точне» [2, с. 36]. Як концепція, ризома «має сенс лише тоді, коли застосовується до різноманітних експериментальних областей – філософії, мистецтва, науки, або навіть у повсякденному житті» [3, с. 15], а тому її вивчення на художньому матеріалі видається цілком виправданим.

Закони ризоми спричиняють виникнення нових правил створення тексту, де попередній сюжет стає початком наступного, існуючі сенси не піддаються фіксації, а лінійний виклад матеріалу перетворюється на впорядкований хаос. Зв'язок між різними частинами тексту варіюється від одного сюжету до іншого завдяки залученню нових концепцій і проблем, що досягається не «логічною послідовністю» повідомленої інформації, а швидше включенням «блоків», в яких концептуальні фрагменти розташовуються вздовж павутини їх взаємозв'язків [4, с. 21]. Нелінійний характер сюжетів, що переплітаються у художньому тексті, провокує реципієнта до здатності активно встановлювати зв'язки для формування нового розуміння [5]. Тобто прочитання тексту стає не просто розвагою, а вимагає сконцентрованості від читача, що у свою чергу провокує до більш критичного пошуку пов'язаних частин [6, с. 5–17].

Окрім зазначеної стилістичної фігури, наша увага звернена на використання автором роману «Глиняний міст» Маркусом Зусаком графічно-зображувальних засобів. Включення такого компоненту у художню книгу розуміється як простір для експерименту. Графічні засоби візуалізують написане, так само як і мова, яка тепер сприймається як матеріальне, а читач націлений не лише на пошук сенсу, закладеного у словах, а на їх зображення і розташування у художньому просторі, як вони пов'язані та які відчуття викликають [7, с. 50], адже художній нарратив впливає насамперед через емоції [8, с. 39].

Зв'язок між мовою і графікою відрізняється від зв'язку між мовою та об'єктами, оскільки графіка дуже близька до мови; вона є «межею між мовою і об'єктами, мовою і зображеннями, безповоротно перетворюючи мову на видимий, відчутний артефакт» [9, с. 47]. Автор створює художній простір за допомогою власної оцінки, але використовує суб'єктивну внутрішню модель світу, що склалася у його свідомості. Стилiстичні засоби, які застосовуються у художньому тексті, мають на меті спровокувати саме такий емоційний відгук читача, який замислювався автором. Тобто, «автор свідомо моделює емоційний відгук адресата, користуючись власним сприйняттям дійсності» [1, с. 2].

Незважаючи на значну кількість наукових розвідок присвячених стилістичним засобам, які сприяють створенню тексту, основна увага звернена на такі загальноживані, як метафора, метонімія, епітет, порівняння та ін. Поза пильною увагою дослідників, зокрема і вітчизняних, залишається відображення художньої дійсності за допомогою стилістичної фігури *ризоматично-зображувальних засобів*. Дослідження таких використань, як визначальних текстотвірних елементів для відображення «досконалого хаосу» у романі австралійського письменника постмодерніста Маркуса Зусака «Глиняний міст», визначило *мету наукової розвідки*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ризоматичний характер епічного роману. Протягом тринадцяти років Маркус Зусак створював свій *magnum opus*, який врешті побачив світ і знайшов своїх пошанувачів. Роман перевершив очікування, адже щоб зв'язати дрібні події у сюжеті, не загубивши жодної деталі, твір слід читати з початку і з кінця одночасно. Автор немов «змушує ходити мостом в обох напрямках, дізнаватися про майбутнє через минуле, коли майбутнє врешті-решт теж виявляється минулим» [10, с. 270]. Насправді, події, які розгортаються на сторінках епічного роману «Міст Клея» виглядають як ідеальний зразок досконалого хаосу, де «переплетіння подій та образів минулого і сучасного під звуки фортепіанної музики і метрономного звучання гомерівських «Іліади» і «Одисеї» змушують читача зануритися у текст роману, увімкнути уяву, перетворившись на глядача, перед очима якого розгортається картинка життя головних персонажів» [10, с. 270].

Серед основних сюжетних ліній, які, почергово, то наближують, то віддаляють читача від героя і головної події, виокремлюємо наступні ризоматичні часові «коливання», які створюють художній простір роману: *позаминуле, минуле, теперішнє, майбутнє через минуле*. Саме таке сплетіння часів спостерігаємо у перших абзацах роману, де автор згадує про стару друкарську машинку, батька, бабцю, грецький епос, хлопчика, мертвих пса та змію. Кожен зі згаданих об'єктів втілюватиме певний символ, що поєднає героїв у часі і просторі.

Читач знайомиться з Метью Данбаром, який пише спогади про брата, сім'ю, дитинство, смерть матері та зраду батька. Він *тут і тепер*, щасливий з коханою дружиною, двома дочками та братами: “Glad. Glad is a stupid-seeming word, but I’m writing and telling you all of this purely and simply because that’s exactly how we are” [11, с. 9]. Майже відразу читач поринає у *минулі події*, які трапились одинадцять років до того часу, коли Метью вирішив розповісти історію. Це перше знайомство з батьком, якого сини називають Вбивцею: “Even in beginnings, though, someone needs to go first, and on that day it could only be the Murderer” [11, с. 13] і перша зустріч з Клеєм, ім'я якого метафорично втілюється у романі (англ. *Clay* – це ім'я хлопця і глина, яку він використовує для побудови мосту у *майбутньому*, яке вже відбулося, але ще не відоме читачу): “What was there to know when it came to Clayton, our brother? Questions had followed him for years now, like why did he smile but never laugh? Why did he fight but never to win? Why did he like it so much on our roof? Why did he run not for a satisfaction, but a discomfort – some sort of gateway to pain and suffering, and always putting up with it?” [11, с. 21], “What the hell was Clay Dunbar training for?” [11, с. 23]. Автор вибрав неперевершений спосіб познайомити з протагоністом: без патетики, лише за допомогою риторичних питань читач взнає головні риси героя. Наступної миті події знову переносяться у *минуле*, де на сторінках роману з'являється кохана дівчина Клея на ім'я Кері Новак: “She had good-green eyes and auburn hair – miles of it down her back – and she gave him a message, for Clay” [11, с. 27] і відразу стає «глядачем» змагань, які відбулися ще до повернення батька хлопців, Майкла Данбара, додому: “To him, there was no win at the end of this, or a loss, or a time, or the money” [11, с. 51]. Вже у наступному розділі читач поринає у *передминуле*, де знайомиться з матір'ю хлопців – Пенелопою, яка опинилася на іншому боці землі, далеко від її рідної, але такої холодної Польщі: “In her former country, in the Eastern Bloc, the sun had mostly been a toy, a gizmo” [11, с. 65–66]. Через спогади жінки заглиблюємось у *позаминулі часи*, коли, тепер вже покійна матір п'ятох синів, була маленькою дівчинкою напівсиротою, а єдиним вихователем і першим вчителем музики для дівча став її немолодий батько, який захоплювався міфами Греції: “... he loved the Greek mythologies. Whatever the reasons, he always came back to them ... *The Iliad. The Odyssey*” [11, с. 68].

Наступний сюжет повертає читача у *минуле*, у день зустрічі Майкла Данбара з синами. Він просить синів допомогти йому збудувати міст: “... I’m building a bridge. ... I’ll need help to build it, and I’m asking if any of you might –” [11, с. 85]. Єдиним, хто погоджується допомогти батькові, стає Клей Данбар.

Для того, щоб детальніше схарактеризувати Пенелопу, Маркус Зусак знову відправляє читача у *позаминуле*, де описує дівчину, що опинилася у таборі біженців: “Austria was essentially a holding ground, and in most cases, it took twenty-four hours to be processed and sent to a hostel. There you would wait for approval from another embassy” [11, с. 92]. У наступному епізоді, який стосується *минулого*, Клей вирушає на допомогу батьку, хоча має сумніви, що у нього вистачить сил, але напевне знає одне – він має спробувати: “He was caught somewhere, in the current – of destroying everything he had, to become all he needed to be – and the past, ever closer, upon him” [11, с. 101]. Саме тоді він прощається з дівчиною і приймає рішення докласти усіх зусиль, щоб збудувати міст. У *позаминулому* описуються події ще до народження

дітей Пенелопи. Жінка знайомиться з Майклом Данбаром, який стає її коханим чоловіком, а після смерті Пені втрачає жагу до життя, забувши про синів і перетворившись на Вбивцю їхнього дитинства: “At opposite corners of the rolling instrument were Penelope Lesciuszko and Michael Dunbar – and Penelope could have no idea. ... she couldn't possibly know that here was a tide to the rest-of-her-life, and a final name” [11, с. 133–134]. Лише після того як читач дізнається історію народження і дорослішання Пенелопи, Маркус Зусак повідомляє *позаминулу* історію Майкла: “Like Penelope, he also came from far away, but it was a place in *this* place, where the streets were hot and wide, and the land was yellow and dry” [11, с. 148]. Цікаво, що автор створює історію дитинства Майкла Данбара паралельну історії Пенелопи: дитинство, дорослішання з одним з батьків, розчарування, біль, переїзд у далеку чужу країну. Виглядає так, ніби ця пара – дзеркальне відображення, адже те, чого бракувало в одному, з надлишком було в іншому: “As you can see, in many ways, he was almost the perfect other half of Penelope; they were identical and opposite, like designed or destined symmetry” [11, с. 150]. Подружжя органічно доповнюють одне одного, а коли дружина помирає чоловік стає схожим на “a wasteland in a suit” [11, с. 13]. Опис дитинства Майкла раз у раз переривається *майбутньою* історією щодо минулих подій: переїзд Клея до батька, вибір дизайну та намір побудови мосту; а потім знову повертає до *позаминулих* подій з життя батька, коли він, молодий юнак, закохується у свою першу дружину, яку знав ще малим дівчам – Еббі Хенлі: “He loved her with lines and color” [11, с. 170], а потім розлучається з нею.

У наступних розділах події змінюються наче у калейдоскопі часу, де *минуле* змішується з *майбутнім* і «зшивається» *теперішнім*: будова мосту, зближення Клея з батьком; весілля та сімейне життя Пенелопи і Майкла, виховання синів; улюблена робота, поступове згасання хворої на рак жінки та її смерть. Події змінюють одна одну, як кадри кіноплівки: “It's actually quite scary how similar our lives were to that movie” [11, с. 317], яка для Клея перетворюється на стоп кадр у мить, коли він дізнається про загибель Кері: “Carey, of course, went to trackwork, where in the dawn, the old stager, War of the Roses, returned from the inside training track – but returned without his rider. She'd fallen on the back straight” [11, с. 436]. Пенелопа і Кері ще не раз «оживають» на сторінках роману, аж до поки Клей, побудувавши міст, не залишає місто свого дитинства.

Графічні зображення – кадри застигли на сторінках. Художні твори це не просто «банк» лексичних одиниць, пов'язаних між собою законами семантики, граматики, логіки та ін., адже передусім такі тексти репрезентують думки та почуття автора, виражені у мові. Текстова функція мови полягає у тому, щоб «зробити її зрозумілою для адресата саме як текст, що містить сенс всередині і в контексті свого виникнення» [12, с. 22]. Включені в текст графічні елементи, як і лексичні репрезентанти, додають емоційності і сприяють візуалізації написаного, створюючи неповторний художній простір літературного твору.

До графічних засобів належать курсив, похилий або прямий шрифти, які можуть бути підсилені напівжирним виділенням, підкреслення лексичних одиниць та використання великих літер, які відіграють важливу роль у художніх текстах [1, с. 4].

Дослідження функціонування включень графічних елементів у текст дозволяє більш детально проаналізувати авторські інтенції, що перетворюються на дороговкази для розуміння прихованих підтекстів та смислів.

Використання Маркусом Зусаком графічних засобів привертає увагу завдяки поєднанню загальноживаних та авторських способів їх відображення. До перших зараховуємо використання похилого шрифту, з метою привернути увагу читача до повідомлюваного, наголосити на важливості інформації: “The book she read was *The Quarryman*” [11, с. 30]. Це перша згадка про книгу – одного з головних символів епічної історії, тож автор провокує читача «зацепитися оком» за назву, яка буде неодноразово з'являтися у різних сюжетах у зв'язку з подіями, які розгортаються на сторінках роману. Використання великих літер змушує читача розгадувати інтенції письменника. Так, наприклад, Маркус Зусак використовує великі літери вперше згадуючи про одного з мешканців домашнього «зоопарку», який розгортають хлопці – акваріумну рибку: “AGAMEMNON” [11, с. 32]. Цікаво, що клички інших тварин надруковані звичайним шрифтом, що змушує висновувати про намір письменника загострити увагу читачів на першій згадці щодо незвичного найменування домашнього улюбленця серед низки подібних. Подекуди Маркус Зусак поєднує графічні елементи, наприклад, великі літери і курсив: “On top, in weighty handwriting, it said, *FOR THE MISTAKE MAKER, WHO PLAYS CHOPIN BEST OF ALL, THEN MOZART, AND BACH*” [11, с. 79]. Виглядає так, немов автор намагається відтворити дарчий напис на книзі, імітуючи написання від руки.

Ще однією особливістю роману є виокремлення великими літерами перших слів відкритого речення кожного розділу: “FOR THE MURDERER, it was an embarrassing consolation to find the rest of them in the lounge room...” [11, с. 32]. Таке використання не поодиноким у художній літературі, але здебільшого зустрічається в історичних романах та книжках для дітей. Проте, мусимо визнати, що постмодерністи взяли цей прийом на озброєння і застосовують на сторінках своїх творів доволі активно. Наприклад, Салман Рушді в своєму романі «Кішот» (2019) застосовує ту саму техніку.

Серед графічних елементів, які можна вважати такими, що створюють характерний стиль автора, відносимо такі:

- для назв розділів роману використовуються всі малі літери і шрифт, характерний для старої друкарської машинки: “the greeks got him” [11, с. 32];
- рематичні слова у назвах розділів підкреслюються прямою лінією та виокремлюються великими літерами: “part three cities + waters + CRIMINALS” [11, с. 143];
- чим далі розгортається оповідь, тим довгими стають назви розділів, а слова в них з'єднуються за допомогою математичного знаку +, пор.: “part four cities + waters + criminals + ARCHES” [11, с. 201] – “part five cities + waters + criminals + arches + STORIES” [11, с. 255];
- важлива інформація зазначається великими літерами та розташовується на сторінці посередині тексту із відступами в один рядок вгору і вниз, як назва книги, що зіграла важливу роль у житті персонажів роману: “THE QUARRYMAN” [11, с. 44]. До речі, кожний розділ роману складається з епізодів, які вміщують непов'язані сюжети і відокремлюються від наступного пустим рядком;

– використання скетчів, які нагадують схематичні примітивні малюнки для зображення написаного: “*Final Bridge Plan: First Sketch*” [11, 196];

– графічне зображення, де великі літери розділені вертикальними прямими, нагадує клавіші фортепіано: “She opened the lid and saw the words, on the keys, and they were lettered there simply, yet beautifully: P|E|N|E|L|O|P|E L|E|S|C|I|U|S|Z|K|O P|L|E|A|S|E M|A|R|R|Y M|E” [11, 225] – “She’d played the keys of Y|E|S|” [11, 226]. Такий унікальний спосіб пропозиції руки і серця було названо «стилем Зусака» [13, с. 17].

Використання Маркусом Зусаком загальноживаних та авторських графічних засобів фокусує читача не лише на процесі нарації, але й на візуалізації текстового матеріалу й численних відсиланнях до інших часових просторів.

Висновки та перспектива майбутніх досліджень. Автор створює художній простір, щоб передовсім відобразити свої думки та емоції й спровокувати читача на такі само переживання. Одним з головних способів досягнення мети слугує використання текстотвірних засобів, які добираються письменником індивідуально, залежно від його стилю й образу мислення і незалежно від існуючих трендів.

Використання стилістичного засобу ризому вимагає від автора повного занурення у текстовий матеріал художнього твору, а від читача – зосередженого прочитання. На сторінках роману Маркуса Зусака сюжетні лінії перетинаються у часі та просторі, створюючи «ідеальний хаос» у *позаминулому, минулому, теперішньому та майбутньому через минулий часі*.

Графічні засоби, як спосіб наголосити на важливій інформації, зазвичай використовується авторами різних художніх стилів. Вживання авторських способів їх відображення автором роману «Глиняний міст» змушує застосовувати віртуальні рецептори, де поєднання тексту та зображення підкреслює вербальну та візуальну сфери, що створює ефект присутності читача у вирі подій.

Маркус Зусак чітко виокремлює протагоніста роману, зазначивши його ім’я у назві і створивши головну метафору твору, але кожний епізод включає персонажа, якого можна визначити головним у короткому сюжеті. Вивчення стилістичних засобів, за допомогою яких автор створює кожний окремий образ роману «Глиняний міст», вважаємо перспективним для подальшого дослідження.

Література:

1. Bezrukov A., Bohovyk, O. Creating communicative space and textual reality via emotiogenic means in fictional discourse. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2021. № 13 (1). P. 1–14. <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v13n1.21>
2. Deleuze G., Guattari F. *Rhizome*. Editions de Minuit, Paris, 1979. 74 p.
3. Colombat A.P. A thousand trails to work with Deleuze. *SubStance*. 1991. № 20 (3), Issue 66. P. 10–23.
4. Rajchman J. *The Deleuze Connections*. MIT Press : Cambridge, 2001. 176 p.
5. Kinchin I.M., Winstone N.E., Medland E. Considering the concept of recipience in student learning from a modified Bernsteinian perspective. *Studies in Higher Education*. 2020. № 46 (11). P. 2296–2308.
6. Tillmanns T., Holland C., Lorenzi F., McDough P. Interplay of rhizome and education for sustainable development. *Journal of Teacher Education for Sustainability*. 2014. Vol. 16. № 2. P. 5–17.
7. Cardoso T. The book and the rhizome: The implications of and alternatives to linear logic, with special reference to artist books. 2015. 83 p.
8. Oatley K. Emotions and the story worlds of fiction. In M.C. Green, J.J. Strange, & T.C. Brock (Eds.), *Narrative impact: Social and cognitive foundations*. 2013. P. 39–70.
9. Lupton E.A. Post-mortem on Deconstruction? *Journal of Graphic Design*. 1994. № 12 (2). P. 45–47.
10. Bohovyk O., Bezrukov A. Symbols of a Perfect Chaos in Markus Zusak’s *Bridge of Clay*: Through Traumatic Past to Better Future. *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*. 2022. Vol. 32. No. 1. Pp. 267–294.
11. Zusak M. *Bridge of Clay*. London, UK: Black Swan, 2019. 582 p.
12. Galasinski D. Men and the language of emotions. Palgrave Macmillan, 2004. 181 p. <https://doi.org/10.1057/9780230510128>
13. Bezrukov A., Bohovyk O. Emotion Concepts for Representing the Vicissitudes of Fate in Markus Zusak’s *Bridge of Clay*. *Synopsis: Text, Context, Media*. 2022. Vol. 28. No 1. P. 14–20. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.1.3>

Bohovyk O. Textual means of creating literary space in Markus Zusak’s *Bridge of Clay*

Summary. Authors of literary works use a variety of stylistic means to arrange the text, structure it, and model its literary space. One of the main stylistic means in Markus Zusak’s novel *Bridge of Clay* is the rhizome, which is considered to be an emblematic tool of postmodern literature. Rhizomaticity is a principle of literary thinking, and it is seen as fragmentation and imitation of chaos on the pages of literary works. These features contradict the recognised standard of the traditional literary work’s creation, which is seen as an opposition to the integral text with its centre. The transformation of events through the prism of past, present, and future through the past is the matrix that is used by Zusak to create the literary space of the novel *Bridge of Clay*.

The process of creating a literary space, which is a fiction text in this article, requires the author to use various stylistic means associated with the interpretation of textual reality. Non-verbal graphical and visual images such as italics, oblique, or regular types, light, semi-bold, bold, black font-weights, underlined words, sketches, indents, mathematical signs, capitalised letters, etc. play an important role in literary texts. Such graphics are used to emphasize the importance of the information provided. Among the graphic and visual means that are placed on the pages of the novel, we distinguish traditional and non-traditional (copyright mark) graphical and visual images.

Evaluating created literary space, authors correlate it with objective reality which appears to be a subjective internal universe model developed in their mind. This model tends to be dynamically changeable and associated with an artistic model of the world expressed in a literary text. Thus, writers not only transmit information but also embodies emotional intentions and modify the emotional response of readers using their perception of reality.

Key words: stylistic means, rhizome, graphic means, visual means, postmodernism, literary text, emotions.